



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di Ricerca Internazionale in  
STUDI CULTURALI EUROPEI / EUROPÄISCHE KULTURSTUDIEN  
Dipartimento Culture e Società  
Settore Scientifico Disciplinare L/Linn13

## GEORG BÜCHNERS FRAGMENT *WOYZECK* und seine INTERMEDIALEN BEARBEITUNGEN

TESI DI  
ANNA KASTEN

TUTOR  
Chiar.mo Prof. Domenico Mugnolo

CO-TUTOR  
Chiar.mo Prof. Ivano Cavallini

COORDINATORE  
Chiar.mo Prof. Michele Cometa

CICLO XXIV  
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2015

*Für Lore, die ging  
und Adele, die kam.*

Es ist daher falsch, in Fragmenten über das Fragment schreiben zu wollen [...]  
Doch was soll man anderes tun? – Über etwas ganz anderes schreiben –  
oder über gar nichts – und sich selbst fragmentieren lassen.  
*P. Lacoue-Labarthe und J.-L. Nancy*

WOYZECK ist die offene Wunde.  
*Heiner Müller*

# INHALT

<b>1.</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>4</b>
<b>2.</b>	<b>Theoretischer Ansatz</b> .....	<b>13</b>
2.1.	<i>Intermedialität</i> .....	14
2.1.1.	Begriffsgeschichte und -definitionen.....	14
2.1.2.	Medienkombination .....	29
2.1.3.	Medienwechsel .....	31
2.1.4.	Intermediale Bezüge.....	33
2.1.5.	Adaption.....	36
2.2.	<i>Fragment</i> .....	41
2.2.1.	Der Fragmentbegriff im Wandel der Zeit.....	43
2.2.2.	Ursachen für das Entstehen eines Fragments .....	50
2.2.3.	Formen des Fragments .....	52
2.2.4.	Verbindungen zwischen Intermedialität und Fragmentarität .....	54
2.2.5.	Fragmentarisches als Rezeptionsgrund.....	56
<b>3.</b>	<b>Kontextualisierungen</b> .....	<b>61</b>
3.1.	<i>Karl Georg Büchner</i> .....	61
3.2.	<i>Woyzeck</i> .....	69
3.2.1.	Entstehungsgeschichte .....	73
3.2.2.	Editionsgeschichte .....	76
3.2.3.	Woyzeck intermedial und intertextuell.....	82
3.2.3.1.	Büchners Zitierverfahren.....	83
3.2.3.2.	Die historischen Fälle als Strukturquellen.....	87
3.2.3.3.	Intermedialität im Bereich des Auditiven .....	91
3.2.3.4.	Intermedialität im Bereich des Visuellen .....	95
3.2.3.5.	Intermedialität im Bereich des Theatralen.....	97
3.2.3.6.	Die intertextuellen Bezüge zur Bibel und zur Literatur .....	101
3.2.3.7.	Die intermedialen Bezüge zum Film.....	108

3.2.4.	Woyzeck als fragmentarisches Fragment .....	109
3.2.4.1.	Fragmentierte Identitäten.....	114
3.2.4.2.	Fragmentierte Sprechakte .....	115
3.2.4.3.	Woyzeck fragmentarisch und intermedial.....	118
3.2.5.	Intermedialität und Fragment: Warum wird Woyzeck so stetig rezipiert?.....	119
3.3.	<i>Die intermediale Rezeptionsgeschichte des Woyzeck</i> .....	122
3.3.1.	Büchner-Preis.....	133
3.4.	<i>Medienwechsel</i> .....	136
3.4.1.	Woyzeck-Rezeption in der Literatur .....	138
3.4.2.	Woyzeck-Rezeption im Theater .....	144
3.4.3.	Woyzeck-Rezeption in der Musik .....	151
3.4.4.	Woyzeck-Rezeption im Film.....	164
3.4.5.	Woyzeck-Rezeption in der Bildkunst.....	169
3.4.6.	Woyzeck-Rezeption im Hörspiel .....	171
<b>4.</b>	<b>Woyzeck heute</b> .....	<b>175</b>
4.1.	<i>Woyzeck, eine Hörspiel-Performance von Boris Nikitin</i> .....	176
4.1.1.	Das Hörspiel .....	176
4.1.2.	Deutschlandradio Kultur.....	183
4.1.3.	Boris Nikitin .....	186
4.1.4.	Woyzeck, eine Hörspiel-Performance .....	189
4.1.4.1.	Intermedialität in Woyzeck, eine Hörspiel-Performance .....	201
4.1.4.2.	Fragment in Woyzeck, eine Hörspiel-Performance .....	215
4.1.4.3.	Rezeptionsschichten in Woyzeck, eine Hörspiel-Performance .....	219
4.2.	<i>Woyzeck von Nuran David Calis</i> .....	221
4.2.1.	Die Literaturverfilmung.....	221
4.2.2.	Nuran David Calis .....	226
4.2.3.	Woyzeck, der Film.....	228
4.2.3.1.	Filmische Umsetzung bei Calis .....	235
4.2.3.2.	Intermedialität in Woyzeck.....	252
4.2.3.3.	Fragment in Woyzeck.....	263
4.3.	<i>Vergleich zwischen den Woyzeck-Medienwechseln von Nikitin und Calis</i> .....	264

4.3.1. Intermedialität .....	266
4.3.2. Fragment .....	269
4.3.3. Rezeption.....	270
<b>5. AUSBLICK .....</b>	<b>272</b>
<b>ANHANG .....</b>	<b>282</b>
<i>Transkription von Woyzeck, eine Hörspiel-Performance .....</i>	<i>283</i>
<i>Sequenzprotokoll Woyzeck von Nuran David Calis.....</i>	<i>298</i>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>311</b>
<b>Danksagung.....</b>	<b>326</b>

# 1. Einleitung

Georg Büchners literarische Texte sind *unzeitgemäß*: Sie wirken „gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zugunsten einer kommenden Zeit“<sup>1</sup>.

Diese Arbeit setzt sich auseinander mit Büchners letztem, Fragment gebliebenen Text: *Woyzeck*<sup>2</sup>. Büchner zeigt in *Woyzeck* exemplarisch wie ein durch die gesellschaftliche Situation Zerstörer zum Zerstörenden wird. Woyzecks Körper ist Disziplin, Hygiene, Ernährung und Ökonomie<sup>3</sup> restlos ausgeliefert, was sich auf seine Psyche in Form von Wahnvorstellungen auswirkt. Das ewige Dulden und die extreme Entfremdung entladen sich in der verzweifelten Mordtat an seiner Geliebten Marie, bei der er sich das Letzte nimmt, das ihm noch etwas wert ist.

Das Drama gilt als „der vollkommenste Umsturz in der Literatur“<sup>4</sup> und als „Gründungsakte eines neuen literarischen Diskurses“<sup>5</sup>, da Büchner unterprivilegierte Figuren erstmals zu Protagonisten auserkoren hat. Auch wenn die Forschungslage in Bezug auf Büchner und insbesondere auf sein Dramenfragment *Woyzeck* oft heterogen bis widersprüchlich ist, über *Woyzecks* epochalen Wert für die Literaturgeschichte, dem „ersten und radikalsten Sozialdrama“<sup>6</sup> in deutscher Sprache, ist sich die Wissenschaft einig.

Der epochale Charakter des *Woyzeck* erschöpft sich nicht in der inhaltlichen Gestaltung. Vielmehr liegt die Spezifik des *Woyzecks* in der *prozesshaften Schichtung* des Dramenfragments, die sich durch, mit und gegen die Zeit entwickelt haben. Auf dieser Schichtung liegt der Fokus der vorliegenden Arbeit. Darunter ist die künstlerische Rezeptionsgeschichte zu verstehen, in der dem Text in einer nicht enden wollenden Bewegung immer neue Formen gegeben werden. Die künstlerische Rezeption ist die Geschichte der Formwandel des Materials, die sich von einem Medium zum nächsten vollzieht. So kann die Rezeptionsgeschichte nicht losgelöst von der Intermedialität der Rezeption verstanden werden.

Die erste Schicht in diesem Prozess stellt die Entstehung des *Woyzeck*-Textes selbst dar, den Büchner in den Wintermonaten 1836 und 37 bis zu seinem Tod schrieb. Er verarbeitet darin die

---

<sup>1</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 362.

<sup>2</sup> Die Arbeit stützt sich, unter Berücksichtigung anderer Editionen, vor allem auf die Studienausgabe von Reclam, 2008 von Burghard Dedner herausgegeben.

<sup>3</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 179.

<sup>4</sup> Canetti 2002, S. 416.

<sup>5</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 355.

<sup>6</sup> Knapp 1984. S. 114.

medizinischen Gutachten zu dem historischen Fall des Soldaten Johann Christian Woyzeck, der Anfang des 19. Jahrhunderts seine Geliebte im Wahn erstach. Prozesshaft ist diese Schicht durch den Zustand, in dem der Text überliefert wurde: Zum Zeitpunkt des Todes Büchners befand er sich mitten in der Arbeit zu *Woyzeck*, die dadurch frühzeitig abgebrochen wurde. Es liegen vier unfertige Handschriftentwürfe des Autors vor, die aufeinander aufbauen und sich gegenseitig erweitern. Der durch den Tod Büchners unterbrochene Schaffensprozess weist noch ein weiteres für die vorliegende Untersuchung wichtiges Merkmal auf: Er ist zugleich ein Transformationsprozess. In dem Büchner die Gerichtsakten be- und umarbeitet, vollzieht sich ein Wechsel von einer medialen Form in eine andere. Büchner hat mit der Entwicklung seines Textes einen *Medienwechsel*<sup>7</sup> vollzogen von einer historischen Begebenheit hin zu einem schriftsprachlich fixierten Dramentext: Sein *Woyzeck* gilt als erste Schicht in Bezug auf ein zuvor existierendes Ausgangsmaterial.

Als auf den von Büchner nicht abgeschlossenen *Woyzeck* aufbauende Schicht sind die verschiedenen Ausgaben und Fassungen der ausgesprochen wechselhaften Editions-geschichte des Materials zu zählen. In jahrlanger Arbeit wurde von Ausgabe zu Ausgabe die von Büchner geplante Reihenfolge der Szenen herausgearbeitet und seine Handschrift mühsam entziffert. Bis heute gibt es ungeklärte und sich noch im Entzifferungs-Prozess befindliche Stellen. Vor allem die ersten Ausgaben griffen – teilweise bewusst, teilweise in bestem Gewissen – stark verändernd in den Büchnerschen Text ein, sie bemühten sich im Gegensatz zu den modernen kritischen Ausgaben, die die Lücken im Text transparent aufzeigen, um kongruente Lese- und Bühnenfassungen, für die jegliche Unklarheiten eliminiert wurden. Damit sind sie als künstlerische Prozesse und Textsorten-Wechsel zu verstehen. Die Editions- und Entstehungsgeschichte zeigen gemeinsam auf, dass *Woyzeck* im Sinne eines „Originals“ oder „Ursprungs“ nicht existiert. Zur Verfügung steht Büchners Dramenfragment als Ausgangsmaterial, das sich wiederum selbst auf Ausgangsmaterialien stützt. Die verschiedenen Editionen bilden dabei eine Mittlerschicht für die weitere künstlerische Rezeptionsgeschichte, die den Schwerpunkt dieser Arbeit ausmacht. Darunter subsumieren sich künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Büchnerschen Material, die sich durch verschiedene *Medienwechsel* ausdrücken. Jeder dieser Wechsel bildet eine weitere der angesprochenen Schichten in Bezug auf das Phänomen *Woyzeck*. Auch sie sind prozesshaft, in dem sie Büchners Dramenfragment in Bewegung versetzen und ihrerseits neue Bewegungen hervorrufen. Die Liste der bis heute existenten Medienwechsel ist so lang und umfasst sämtliche

---

<sup>7</sup> Der *Medienwechsel* ist eine von Irina Rajewsky 2002 in ihrem Buch *Intermedialität* entwickelte Kategorie, die hier Anwendung findet und in Kapitel 2.1.3. ausführlich erläutert wird.

Kunstsparten, dass sie in Gänze nur schwer zu erfassen ist. Von *Woyzeck* konnten allein im deutschsprachigen Raum drei musikalische *Medienwechsel*, sieben filmische, zahlreiche literarische, fünfzehn im Bereich des Hörfunks und mehrere aus dem Bereich der bildenden Kunst ermittelt werden. Hinzu kommen die Theaterinszenierungen: *Woyzeck* ist der meistgespielte Text Büchners, allein seit der Uraufführung 1913 bis 2002 sind mehr als 400 Inszenierungen des Stoffs gezählt worden<sup>8</sup>.

Den Versuch, einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte Büchners zu geben, hat Dietmar Goltschnigg unternommen. Die drei von ihm herausgegebenen Bände *Georg Büchner und die Moderne* haben den Anspruch zumindest die literarische Rezeption Büchners zu erfassen und versammeln Gedichte, Essays, Reden, Erzählungen, Dramen, Szenarien, Hörspieltexte, Romane und Libretti. Im Vorwort ist nicht nur die Rede von den zahlreichen künstlerischen Medienwechseln, sondern auch von der „kaum mehr überschaubare[n] spezielle[n] Forschungsliteratur“<sup>9</sup>. Der Herausgeber wünscht sich wiederholt eine komplette Erfassung der intermedialen Rezeption.

Unter Berücksichtigung eines ausgewählten Werkes – *Woyzeck* – und der Erfassung seiner *Medienwechsel* in die verschiedenen künstlerischen Disziplinen, leistet die Arbeit einen Beitrag zu dem von Goltschnigg formulierten Forschungsdesiderat. Die Arbeit hat den Anspruch die intermediale Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* von den Anfängen bis heute nachzuzeichnen.

Berücksichtigt werden dabei alle Arbeiten, die dezidiert einen künstlerischen Ansatz verfolgen, sich konkret mit dem *Woyzeck*-Material auseinandersetzen und es mittels eines *Medienwechsels* neu umsetzen, also den Transfer von dem schriftsprachlich fixierten Ausgangstext zu einem anderen Medium vollziehen. In Hinblick auf ihren künstlerischen Ansatz wird zudem zusammenfassend auf die literarische Rezeption eingegangen, auch wenn in diesem Fall strenggenommen kein intermedialer Medienwechsel stattfindet, sondern ein Wechsel innerhalb eines Mediums, also ein intramedialer Wechsel vollzogen wird. Ausgeschlossen sind Arbeiten, die sich auf das Leben Büchners oder seine anderen Texte beziehen. Dagegen ist es nicht von Relevanz ob die Handlung des *Woyzeck* in allen Elementen übertragen wird. Viele Arbeiten beziehen sich lediglich auf ein oder wenige Motive aus dem Dramenfragment und arbeiten es für sich aus. Der Begriff des *Medienwechsels* integriert auch diese Arbeiten und ist offen für verschiedenste Arten von Auseinandersetzungen mit einem medialen Ausgangsmaterial. Unter dem umgangssprachlich

---

<sup>8</sup> Vgl.: Goltschnigg 2004, S. 134.

<sup>9</sup> Ebd., S. 12.



geläufigeren Begriff der *Adaption* wird allgemein eine künstlerische Arbeit verstanden, bei der die wesentlichen Handlungselemente und Figurenkonstellation nach einem vollzogenen Medienwechsel immer noch erkennbar sind. Das heißt, er trifft für die in dieser Arbeit auftauchenden Untersuchungsobjekte immer wieder zu, schließt jedoch viele experimentelle und abstrakte Medienwechsel aus und ist demnach für die Zwecke dieser Arbeit zu eng definiert.

Am Ende der Vorstellung dieses Panoramas der von *Woyzeck* inspirierten Medienwechsel durch die Zeit und durch die Medien werden die gewonnenen Erkenntnisse gebündelt und produktiv für die exemplarische Analyse zweier aktueller prozesshafter Schichten in zwei unterschiedlichen Medien angewendet: *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* von Boris Nikitin, 2010, und der Fernsehfilm *Woyzeck* von Nuran David Calis, 2012. Beide sind bis jetzt noch nicht wissenschaftlich untersucht und erfasst worden.

Es ist auffällig, dass das Material, das Büchner als unbetitelt Handschriftenkonvolut zurückließ, nicht nur theoretisch untersucht wird, sondern stets neue Medienwechsel hervorruft, es inspiriert Künstler<sup>10</sup> zur Bearbeitung, zur Übersetzung, zu immer neuen Lesarten in immer neuen Formen. An dem hier aufgestellten Panorama der intermedialen Rezeptionsgeschichte des Stoffs verfolgt diese Arbeit eine konkrete Fragestellung in Bezug auf das Phänomen der großen Anzahl an Medienwechseln: Lassen sich über die verschiedenen Zeiten hinweg und übergreifend für die unterschiedlichen Medien, in denen das *Woyzeck*-Material bearbeitet wird, einheitliche Hintergründe und Motive für die bis heute nicht stagnierende Rezeption ausmachen? Die Beantwortung der Frage wird direkt aus dem Büchnerschen Text heraus entwickelt. Demnach wird untersucht, ob es Dispositionen struktureller Art in Büchners Dramenfragment gibt, die zum einen die Medienwechsel an sich begünstigen und zum anderen darauf schließen lassen, warum diese ununterbrochen häufig stattfinden. Diesen Fragen auf den Grund zu gehen, ist die Leitlinie dieser Arbeit, auf die immer wieder zurückzukommen sein wird, um am Ende aus den sich im Laufe der Arbeit herauskristallisierenden Erkenntnissen verallgemeinerbare Aussagen treffen zu können.

Aus der Beschäftigung mit dem Ausgangsmaterial – Büchners Dramenfragment *Woyzeck* – werden zwei Hauptstrukturelemente des Texts heraus entwickelt, die die theoretische Grundlage der Arbeit bilden: Zentrale Thesen der Intermedialität stellen den ersten Schwerpunkt des Theoriekomplexes der Arbeit dar, wesentliche Reflexionen zum Thema des Fragments den

---

<sup>10</sup> Aus Gründen der Lesbarkeit wird bei Personenbezeichnungen im Folgenden meist die männliche Form gewählt, es ist jedoch immer die weibliche Form mitgemeint.

zweiten. Diese beiden Phänomene werden in der Arbeit als Hauptuntersuchungskategorien für die Analyse des Büchnerschen Materials und der ausgewählten Medienwechsel angewendet.

Es gibt mehrere Gründe für die Wahl dieser zwei theoretischen Ansätze als Perspektive auf die Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck*. Für die Annäherung an ein, aus Sicht der Primärquellen – also der verschiedenen Medienwechsel – so interdisziplinäres Thema ist dessen Einbettung in den Intermedialitätsdiskurs entscheidend. Nur so kann auf die Auseinandersetzungen mit dem schriftlich fixierten Text in anderen Medien und auf die jeweils spezifische Materialität und die verschiedenen Narrationsverfahren jedes einzelnen Mediums fundiert eingegangen werden. Grundlage hierfür bildet die Arbeit *Intermedialität* von Irina Rajewsky aus dem Jahr 2002. Die Autorin bemüht sich um eine klare Strukturierung des Phänomens und hat Kategorien entwickelt, die sich durch Praktikabilität in der Analysearbeit auszeichnen, und die Klarheit schaffen in einem Forschungsbereich, der vor allem mit einer schwer zu durchdringenden Heterogenität und Definitionsvielfalt zu kämpfen hat. Für die hier vorliegende Arbeit ist in erster Linie die schon öfters genannte und von ihr entwickelte Kategorie des *Medienwechsels* ausschlaggebend, die die Transformationsprozesse eines Stoffes von einem Medium in ein anderes beschreibt. Im Falle dieser Arbeit verzeichnet der Begriff des *Medienwechsels* den Übergang von Büchners literarischem *Woyzeck*-Material in andere Künste. Dabei soll jeweils untersucht werden, ob allein die Kategorie des *Medienwechsels* bedeutsam ist, oder ob auch andere Formen des Intermedialen wie die *Medienkombination* oder *intermediale Bezüge* bei den verschiedenen Ausgestaltungen des *Woyzeck* eine Rolle spielen.

Es gibt noch einen weiteren gewichtigen und vorrangigen Grund für die Ausführung der Intermedialitätsdebatte innerhalb dieser Arbeit. Sie wurde aus der direkten Auseinandersetzung mit Büchners Text herausentwickelt: Er hat in allen seinen Texten, besonders aber in *Woyzeck* intermedial gearbeitet, indem er unterschiedliche Textformen und Medien in sein Drama integriert hat, was konstitutiv für dessen Textur ist. Dem soll Rechnung getragen werden und in Rückkopplung an die zentrale Fragestellung untersucht werden, inwiefern und ob erst die implizite Intermedialität bei Büchner einen Wechsel in andere Medien erleichtert oder ermöglicht.

Ein ähnlicher Ansatz soll beim zweiten Theoriekomplex um den Begriff des Fragments verfolgt werden. Die Entscheidung dafür wurde, wie bereits bei der Intermedialität, getroffen, weil sich das Fragment als Thema direkt aus dem *Woyzeck*-Material Büchners herleiten lässt. *Woyzeck* ist, und das ist die offensichtliche Herleitung, fragmentarisch, weil Büchner in einem Moment starb, indem er sich mitten in der Endphase des Arbeitsprozesses an dem Drama befand. Deshalb steht es uns heute als überlieferter Prozess zur Verfügung, der durch seinen fragmentarischen Zustand

in der Forschung viele Debatten ausgelöst und eine wechselvolle und spannungsreiche Editions-geschichte nach sich gezogen hat<sup>11</sup>. Darüber hinaus wird in dieser Arbeit die These entwickelt und überprüft, dass Büchner seinen Text bewusst als Fragment konzipiert hat, was sich, wie die Intermedialität auch, in der Textur des Dramenfragments niederschlägt. Dieser impliziten Fragmenthaftigkeit im Büchnerschen *Woyzeck* wird, neben dem verfrühten Abbruch der Arbeit daran, unter dem hier entwickelten Begriff des *fragmentarischen Fragments* detailliert nachgegangen.

Zunächst wird das Fragment jedoch als Begriff und Konzept im theoretischen Teil der Arbeit in seinem historischen Wandel beleuchtet. Das ist notwendig, um bei den Analysen des Büchnerschen Ausgangsmaterials und den sich darauf beziehenden Medienwechseln das sich immer wieder wandelnde Verständnis des Begriffes ausloten zu können. Dabei stützt sich die Arbeit hauptsächlich auf die Definitionen von Michael Braun, der sich in seinem Text *Hörreste, Sehreste* von 2002 Büchner dezidiert aus der Perspektive eines Konzepts des Fragmentarischen nähert.

Des Weiteren könnte der Begriff des Fragments auch einen Erklärungsansatz für das Rezeptionsphänomen *Woyzeck*, für das extrem häufige Aufgreifen und Umarbeiten des Textes, bieten. Braun stellt die These auf, dass das Fragmenthafte eines Textes dessen aktive Rezeption unterstütze: „Das 'Ferment' des Denkens soll im Leser aufgehen und ihn dazu befähigen, den Denkvorgang des Autors weiterzuführen“<sup>12</sup>. Die Ursprünge dieses Ansatzes liegen bei Umberto Eco, der in seinem Werk *Opera aperta*<sup>13</sup> schon in den sechziger Jahren die These entwickelte, dass sich ein fragmentarisches, angedeutetes Werk „bewusst als offen gegenüber der freien Reaktion des Lesers“<sup>14</sup> verhält. Damit begünstigt es neue Auseinandersetzungen, beispielsweise in Form von *Medienwechseln*.

Die beiden Themen des Fragments und der Intermedialität bilden zwei Hauptlinien, die sich als Prinzip sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene durch das unfertige Material ziehen. Anhand dieser Feststellung soll also untersucht werden, ob die auf mehreren Ebenen fragmentarische und intermediale Struktur des *Woyzeck*-Textes eine Antwort geben kann auf die Frage nach der Offenheit des Materials neuen Lesarten gegenüber. Dabei werden die beiden

---

<sup>11</sup> Die neuesten Erkenntnisse dessen sind in den zehn Bänden der historisch-kritischen Marburger Gesamtausgabe eingeflossen, die 2013 nach zwölf Jahren Arbeit abgeschlossen wurde.

<sup>12</sup> Braun 2002, S. 41.

<sup>13</sup> Auf Deutsch ist *Das offene Kunstwerk* erstmals 1973 bei Suhrkamp erschienen.

<sup>14</sup> Eco 1973, S. 37. Im Original: „Con questa poetica della suggestione l'opera si pone intenzionalmente aperta alla libera reazione del fruitore.“ Eco 1963, S. 33.

Begriffe eingeführt. Gibt es Schnittpunkte zwischen den beiden Aspekten der Intermedialität und des Fragments und wenn ja, wo und wie manifestieren sie sich im Kontext der hier vorliegenden Arbeit? Beispielsweise lassen sich Überschneidungen in der Begriffsgeschichte des Fragments und der Intermedialität finden, beide erleben eine essentielle Aufwertung in der Romantik. Dabei gilt es herauszuarbeiten, ob eine gegenseitige Beeinflussung stattgefunden hat und wenn ja, wie sich diese fortsetzt. Zu hoffen ist, dass das Zusammendenken der beiden Elemente einen Gewinn für beide Aspekte darstellt, sowie einen innovativen Weg zeichnet, um die vielgestaltigen Medienwechsel des *Woyzeck* neu zu denken.

Die Arbeit umfasst drei Hauptteile. Zu Beginn steht der grundlegende Theorieteil, der die im Folgenden verwendeten Begriffe rund um die Intermedialität und das Fragment klärt, definiert und den theoretischen Rahmen der Arbeit absteckt. Die Darstellung in der Arbeit verhält sich dabei gegenläufig zum Bearbeitungsprozess: Der theoretische Ansatz ist aus dem Büchnerschen Material herausentwickelt, folgt aber in der Struktur der Arbeit diesem nach, da es auf den im Theorieteil entwickelten Kategorien aufbaut. Die eingehende Analyse von Büchners Dramenfragment stützt sich nach der Kontextualisierung der Person Büchner und seinem Schaffen auf die beiden wesentlichen Strukturelemente der Intermedialität und des Fragmentarischen im Ausgangs-*Woyzeck*. Hierauf folgt ein ausführlicher Überblick über die intermediale Rezeptionsgeschichte. Dazu gehört nach den verschiedenen Stationen der Editionsgeschichte eine Nennung und Beschreibung der Medienwechsel in den verschiedenen Künsten, die *Woyzeck* nach sich gezogen hat. Literarische, theatrale, musikalische, filmische, bildkünstlerische und auditive Auseinandersetzungen werden hier vorgestellt und zeigen das gegenwärtige Panorama des Stoffs. Einige Medienwechsel, die die Rezeptionsgeschichte wesentlich geprägt haben, werden dabei hervorgehoben und bereits unter den Analyseparametern der Intermedialität und des Fragments betrachtet. Zu nennen ist hier zuvorderst die Erstherausgabe von 1878 von Karl Emil Franzos, der den Großteil des Textes entziffert und teilweise grob in seiner Struktur und im Wortlaut bearbeitet hat<sup>15</sup>. Er bildet zum einen die Basis der weiteren Editionen, die mit der Zeit immer präziser wurden und zum anderen der frühen Medienwechsel. Die bekannte in den 20er Jahren entstandene Oper *Wozzeck* von Alban Berg stützt sich auf ihn. Sie wird in einem Vergleich mit der gleichnamigen und fast zeitgleich entstandenen Oper von Manfred Gurlitt genauer in den Blick genommen, ebenso wie die filmische Auseinandersetzung Werner Herzogs aus dem Jahr 1979. Dabei handelt es sich

---

<sup>15</sup> Franzos gab dem unbetitelten Handschriftenkonvolut aufgrund eines Lesefehlers den Titel *Wozzeck*, der erst 1922 von Fritz Bergemann berichtigt wurde.

um Werke, die im Folgenden jeweils eigene Rezeptionslinien entwickelt haben, wodurch sich ein Netz an Bezügen, horizontalen und vertikalen Schichtungen gebildet hat, das eine beeindruckende Vielfalt angenommen hat.

Diese in der Zeit entwickelte Reichhaltigkeit des Gesamtphänomens *Woyzeck* einerseits und die doch präsent bleibenden Verbindungslinien zu Büchners Ausgangstext andererseits aufzuzeigen, war ein Motor für diese Arbeit. Dabei konzentriert sie sich ausschließlich auf den deutschsprachigen Raum. In der Zwischenzeit wird *Woyzeck* aber längst weltweit rezipiert, wie das *Internationale Büchnerfestival* in Gießen 2013 exemplarisch gezeigt hat. Die Forschungsarbeit müsste um ein vollständiges Bild der Rezeptionsgeschichte gewährleisten zu können, das in seiner Verschiedenheit offen gehalten wird, noch global ausgeweitet werden. Das war im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Ebenfalls soll an dieser Stelle darauf verwiesen werden, dass vor allem die Rezeption im theatralen Bereich nur zusammenfassend und lückenhaft beschrieben werden konnte. Sie in ihrer Gänze zu erfassen, ist – sowohl in quantitativer als auch qualitativer Hinsicht – schlichtweg aufgrund der Menge an Inszenierungen nahezu unmöglich und würde sich in einer Auflistung derselben erschöpfen. Da jedoch hier der Versuch unternommen werden soll, nicht nur in die Breite, sondern auch in die Tiefe der Arbeiten zu schauen, konnte diese Aufgabe nicht das erklärte Ziel der Arbeit sein. Hinzu kommt die in diesem Bereich oftmals schwierige Materiallage, was zu einer Vernachlässigung des intermedialen Panoramas in seiner Gesamtheit geführt hätte.

Aufbauend auf diesem Rundblick werden neben Büchners *Woyzeck* insbesondere zwei intermediale, aktuelle Arbeiten herausgehoben und mit den entwickelten Untersuchungskategorien im dritten großen Kapitel eingehend und exemplarisch analysiert. Sie werden in dieser Arbeit beide das erste Mal unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten erfasst und untersucht: Boris Nikitins *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* aus dem Jahr 2010, von Deutschlandradio Kultur produziert, und der Fernsehfilm von Nuran David Calis *Woyzeck* aus dem Jahr 2012, produziert von Arte, ZDF Kultur, 3Sat und Magic Flight Film. Sie stellen in ihrer Aktualität eine momentane Zustandsbeschreibung in der intermedialen Rezeptionsgeschichte dar, die jedoch mit Sicherheit in Kürze wieder überwunden sein wird. Beide Regisseure sind Ende der 1970er Jahre geboren und haben eine theaterpraktische Ausbildung durchlaufen. Trotzdem haben sie sich bewusst dafür entschieden, *Woyzeck*, der von Büchner als Theatertext geschrieben wurde und also einen geplanten Medienwechsel vom schriftlich fixierten Text zur theatralen Aufführung schon in sich trägt, zu transponieren in genuin technische Medien: einmal ins Hörspiel und einmal in den Film.

Die beiden Arbeiten wurden auch ausgewählt, weil sie, obwohl die beiden Künstler aus vergleichbaren Zusammenhängen kommen, in der Umsetzung exemplarisch die beiden verschiedenen Richtungen anzeigen, die es im Umgang mit dem Material gibt und die direkt mit den im Theorieteil eingeführten Aspekten der Intermedialität und des Fragments zusammenhängen. Es hat sich in der Beschäftigung mit den Medienwechseln des *Woyzeck* herauskristallisiert, dass es eine Linie an künstlerischen Arbeiten gibt, die aus der Idee entstehen, das Fragment abzuschließen, Alban Bergs Oper ist dazu zu zählen, aber ebenso die Lesefassungen der ersten Editoren des *Woyzeck*, Franzos und Landau sowie der Film des eben genannten Calis. Sie alle versuchen eine traditionelle, teilweise aristotelische Dramaturgie aus den Büchnerschen Fragmenten zu entwickeln und kreieren abgeschlossene logische Handlungsfolgen.

Eine andere Richtung beschäftigt sich dagegen genau mit dem Gegenteil. Sie versucht den Stoff offen zu halten, den fragmentarischen Zustand, in dem Büchner ihn unbewusst-bewusst überlassen hat, als Symptom der Figur des *Woyzeck* und der Gesellschaft auszustellen. Hierzu sind beispielsweise der Film von Herzog und das Hörspiel von Nikitin zu zählen. Beide erreichen das durch ihr jeweiliges ganz individuelles Schnittkonzept, das die fragmentarische Textur von Büchners Schriftsprache imitiert und in ihre Medien übersetzt.

Durch die Beschäftigung mit der Rezeptionsgeschichte des Dramenfragments hat sich, neben der Überlegung, dass die implizite Intermedialität und Fragmentenhaftigkeit die Rezeptionsgeschichte antreibt, eine dritte These zur Beantwortung der Eingangsfrage nach dem Grund für die nicht ablassende Beschäftigung mit dem Thema herauskristallisiert: Die Rezeptionsgeschichte ist inzwischen selbst zu einem Motor geworden, der sich durch die Vielzahl an neu gezogenen Assoziationslinien immer weiter ankurbelt und neue Medienwechsel generiert. Wer sich als Künstler mit dem Thema *Woyzeck* auseinandersetzen möchte, findet heute als möglichen Ausgangspunkt nicht mehr nur Büchners Material vor, sondern kann auch die ganzen inzwischen entwickelten Auseinandersetzungen als Inspirationsquelle, Verweise und Kontrastpunkte für sich nutzen.

Dem in diesem Sinne *unzeitgemäßen* Phänomen *Woyzeck* soll auf den folgenden Seiten Rechnung getragen werden.

## 2. Theoretischer Ansatz

Diese Arbeit nähert sich seinem Gegenstand über zwei verschiedene Theoriestränge, zum einen den der Intermedialität und andererseits über einschlägige Thesen zur Theorie des Fragments. Damit sind nicht willkürlich zwei Konzepte gewählt, sondern theoretische Reflexionen, die sich beide direkt aus der Lektüre des Büchnerschen Materials ergeben, das als hochgradig intermedial und zugleich durchgehend fragmentarisch bezeichnet werden muss. Zudem bilden beide Theorien die Grundlage für die heterogene Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck*, die die Hauptlinie der Arbeit bildet. Nicht zuletzt soll in diesem theoretischen Komplex der Arbeit ein Blick darauf geworfen werden, welche Berührungspunkte die Konzepte von Intermedialität und Fragment untereinander aufweisen können und ob und wo sie sich gegenseitig inspirieren.

Das Thema Büchner und *Woyzeck* ist bis jetzt nur selten unter einem der beiden Aspekte betrachtet worden, es gibt jeweils eine Monographie zu Büchner aus der Perspektive der intermedialen Rezeption und eine explizit zu Büchner in Verbindung mit der Fragmentarik<sup>16</sup>. Eine Untersuchung, die sich unter beiden Gesichtspunkten dem Thema nähert, steht noch aus, obwohl sie einen Gewinn für die Büchnerforschung darstellen könnte und zudem durch das Zusammendenken zweier Theoriestränge Impulse geben kann für jeden einzelnen der beiden. Die vorliegende Arbeit versucht, diese Lücke zu schließen und einen Denkanstoß für eine zukünftige Debatte zu liefern.

In diesem Kapitel werden die für diese Arbeit theoretisch relevanten Definitionen und Kategorien herausgearbeitet, zunächst diejenigen zur Intermedialität und anschließend zum Fragment.

---

<sup>16</sup> Das ist zum einen *Intermedialität Mediengeschichte Medientransfer. Zu Georg Büchners Parallelprojekten Woyzeck und Leonce und Lena* von Dagmar von Hoff und Ariane Martin, erschienen 2008 bei Martin Meidenbauer und zum anderen *"Hörreste, Sehreste": das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan* von Michael Braun, erschienen 2002 bei Böhlau.

## 2.1. Intermedialität

### 2.1.1. Begriffsgeschichte und -definitionen

Die heutige Intermedialitätsdebatte ist ausufernd, interdisziplinär und heterogen<sup>17</sup>. Die Tatsache, dass Medien seit jeher in komplexen Beziehungen zueinander stehen<sup>18</sup>, scheint immer selbstverständlicher zu werden und drängt gemeinsam mit dieser Erkenntnis nach immer neuen Untersuchungen des Phänomens. Das veranlasste Paech 2009 zu der Formel „Intermedialität ist in“<sup>19</sup>. In dieser momentanen Eigenschaft des Phänomens verbirgt sich auch die Schwierigkeit im Umgang mit ihm. Eine erste notwendige Einschränkung für diese Arbeit soll deshalb die Konzentration auf den deutschsprachigen Wissenschaftsraum darstellen. Lediglich zum Ende dieses Kapitels wird auf den untergeordneten Forschungsstrang der Adaptionstheorie eingegangen, die vor allem im amerikanischen Raum verbreitet ist. Da sie wichtige Impulse für die spätere Analyse geben kann, soll sie trotzdem als Ausnahme mit berücksichtigt werden.

Die Literaturwissenschaftlerin Irina Rajewsky spricht bei der Annäherung an den Begriff *Intermedialität* in ihrer gleichnamigen Monographie von 2002 von einem *termine ombrello*<sup>20</sup>, ein Begriff, den sie von Umberto Eco übernommen hat und den man mit *Schirmbegriff* übersetzen kann. Damit will sie ausdrücken, dass der Begriff Intermedialität als Integrationsbegriff unter „seinem Schirm“ viele verschiedene und unter Umständen sehr unterschiedliche Konzepte und Theorieentwürfe versammelt. Je nach dem auf welche Definition man sich stützt, kommt es demnach auch zu Unterschieden in der Erzählung der Begriffsgeschichte. Müller spricht gar von einer „mäandrierenden Geschichte“<sup>21</sup>. Die wichtigsten Stationen derselben sollen hier dennoch benannt werden:

Die meisten heute gültigen Definitionen von Intermedialität wurden in Anlehnung an das Konzept der Intertextualität von Julia Kristeva entwickelt. In ihrem Aufsatz „Bakhtine, le mot, le dialogue

---

<sup>17</sup> Vgl. beispielsweise: Müller, J. 2002; Paech 2009; Rajewsky 2002; Schröter 2012.

<sup>18</sup> Vgl.: Schröter 2012, S. 15.

<sup>19</sup> Paech 2009, S. 14.

<sup>20</sup> Irina Rajewsky listet eine Reihe von Phänomenen auf, die unter dem Begriff Intermedialität subsumiert werden: Multimedialität, Poly- oder Plurimedialität, Transmedialität, Medienwechsel, Medientransfer, mediale Transformationen, Mixed media, Ekphrasis, transposition d'art, ut pictura poesis, Veroperung, Verfilmung oder Adaption, Verbuchung oder novelization, Musikalisierung der Literatur, Narrativisierung der Musik, Digitalisierung des Films, Klangkunst, Hyperfiction, multimediale Computertexte. Die Reihe ließe sich problemlos fortsetzen. Vgl.: Rajewsky 2002, S. 6f.

<sup>21</sup> Müller, J. 2009, S. 37.



et le roman<sup>22</sup>“ aus dem Jahr 1967 bespricht sie die Transposition von Zeichensystemen und das stete Wiederhallen von Texten in neuen Texten. Sie geht davon aus, dass

jeder Text sich als Mosaik von Zitaten auf[baut], jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität* [sic], und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine *doppelte* [sic] lesen<sup>23</sup>.

Zunächst bezog sich der Begriff des Textes noch ausschließlich auf das Schriftmedium und hielt ihre These der Verbundenheit der Texte untereinander in einem klaren Rahmen. Nach und nach wurde er jedoch auf alle kulturellen Erscheinungsformen ausgeweitet und damit auch das Konzept der Intertextualität übertragen auf eine Vielzahl von Phänomenen, die sich gedanklich nur schwer unter einem Begriff bündeln ließen. Das in den Plural aufgespaltete Konzept wurde zu schwerfällig für die konkrete und präzise definitorische und analytische Arbeit. Paech plädiert genau aus diesem Grund für die (Wieder-) Einführung des Begriffes Intermedialität, der dann in verschiedene Subkategorien, den einzelnen Medien zugeordnet, aufgeteilt werden kann: „Intertextualität greift nicht mehr, wo alles zum Text geworden ist. Im Medium wird der Text in seinem Anderen wieder fassbar, das Modell für Intermedialität bleibt der Text.“<sup>24</sup>

Die Wurzeln der Intermedialität, sowohl des Konzeptes als auch des Begriffes, liegen dabei sehr viel weiter zurück als Kristevas These. So bemerkt Hess-Lüttich, dass bereits Simonides von Keos im 6. Jh. v. Chr. darauf hinwies, „dass zwischen den Kunstwerken verschiedener Materialität und Medialität Interdependenzen und Interaktionen bestehen“<sup>25</sup>. Die heutig erscheinende These von Mitchell, alle Künste seien „composite arts [...], all media are mixed“<sup>26</sup>, ist in ihrem Kern also sehr alt.

Als bahnbrechendes historisches Werk im Zusammenhang mit der Intermedialität für die deutschsprachige Kunst- und Literaturtheorie ist zunächst Lessings *Laokoon* zu nennen. 1766 reflektierte Gotthold Ephraim Lessing in diesem Aufsatz über die Bedingungen und Auswirkungen der wechselseitigen Erhellung der Künste, grenzte die Dichtkunst von der Malerei ab, und gab damit den Anstoß zu weitreichenden Diskussionen seit dem 18. Jahrhundert<sup>27</sup>:

---

<sup>22</sup> Auf Deutsch 1972 erschienen: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Ihwe, Jens (Hg.). *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven 3*: Frankfurt: Athenäum: 345-375. Irritierenderweise steht im Inhaltsverzeichnis der leicht abgeänderte Titel *Wort, Dialog und Roman bei Bachtin*, als Überschrift über dem Text wieder die präzisere Übersetzung aus dem Französischen.

<sup>23</sup> Kristeva 1972, S. 348.

<sup>24</sup> Paech 2009, S. 15.

<sup>25</sup> Hess-Lüttich 2006, S. 21.

<sup>26</sup> Mitchell 1994, S. 94f.

<sup>27</sup> Hess-Lüttich und Wenz 2006, S. 6.

Durch den Vergleich entwickelt er ein Verfahren, bei dem die Grenzziehung als ein produktives Konzept entdeckt wird. [...] Indem Lessing unterschiedliche mediale Formationen bespricht und sie zueinander ins Verhältnis setzt, erkennt er, dass die abschließende Grenze des einen Mediums allzu oft den Anfang eines anderen Mediums darstellt.<sup>28</sup>

Auch heute noch spielt der Begriff der Grenze und der Grenzziehung zwischen zwei Medien eine wichtige Rolle in der Intermedialitätsforschung, wie sich im Folgenden zeigen wird. An diesem Punkt ist zunächst wichtig, dass der Grenzbegriff durch Lessings Vergleich zwischen der Malerei, unter der er alle bildenden Künste versteht, und der Literatur eine Umdisposition erfährt und positiv aufgewertet wird.

Der Medienwissenschaftler Jürgen Müller, der die Begriffsgeschichte der Intermedialität detailliert aufgearbeitet hat, datiert das erste tatsächliche Auftauchen des Begriffes, nach den ersten konzeptuellen Vorkommen, dagegen auf 1818. Der englische Philosoph und Dichter Samuel Taylor Coleridge bezeichnete mit dem Begriff „intermedium“ allerdings noch keine konzeptionelle Fusion unterschiedlicher Medien, sondern ein *narratologisches* [sic] Phänomen<sup>29</sup>. Diesem gesteht er, in dem er den Begriff als einen Transformationsprozess definiert, noch keine eigenständige Qualität zu. Coleridge zählt zu den Vertretern der Romantik, die in der Geschichte des Konzeptes der Intermedialität ein zentrales Moment darstellt. Grund dafür ist, dass „in den Poetologien und Ästhetiken der Romantik [...] bekanntlich das Vermengen und Überlagern verschiedener Künste und Medien als eines der zentralen (und neuen) ästhetischen Verfahren propagiert“<sup>30</sup> wird. Durch die konzeptuelle Fusion von Medien und Gattungen und das Überschreiten medialer Grenzen entstehen neue Wirkungsdimensionen und ästhetisches Potential.<sup>31</sup> Dass das Thema genau zu diesem Zeitpunkt in der Geschichte auftaucht, ist vor allem in Hinblick auf die Beschäftigung mit Büchner interessant, der 1813, fünf Jahre bevor Coleridge den Begriff für sich entdeckte, geboren wurde. Büchner hat sehr stark mit der Fusion von Gattungen und verschiedenen Medien experimentiert. Diese Methode ist konstitutiv für sein Schaffen, wie wir im Folgenden sehen werden. Dabei wird sie meist als eines der Aspekte genannt, die seine Modernität ausmachen. Diese Aussage muss aus geschichtlicher Perspektive überdacht werden: Das Verfahren der Medienmischung ist zwar konstitutiv für die Moderne und erst recht

---

<sup>28</sup> Hoff und Spies 2008, S. 9.

<sup>29</sup> Müller, J. 2009, S. 31. Das genaue Zitat Coleridges, bei dem er den Begriff das erste Mal anwandte, lautet: „Narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol; it is, in short, the proper intermedium between person and personification. Where it is too strongly individualized, it ceases to be allegory“. Ebd. abgedruckt.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Vgl.: ebd., S. 34.

für die Postmoderne, hat aber auch schon zu Büchners Zeiten Verwendung gefunden. Seine Anwendung macht also allein noch nicht seine Modernität aus.

Im Zuge der Entwicklung medialer Apparate und moderner wissenschaftlicher Differenzierung, Arbeitsteilung und -spezialisierung gegen Ende des 19. Jahrhunderts kommt es zu einer erneuten Intensivierung des Themas.<sup>32</sup> Diese mündet schließlich um die Jahrhundertwende im Expressionismus, wo „der Begriff nicht mehr nur als Gattungsmerkmal fungiert, sondern bereits das Interdependenzverhältnis von Medien beschreibt“<sup>33</sup>.

Den nächsten großen Entwicklungsschritt in der Geschichte der Intermedialität stellt die Fluxus-Bewegung der 1960er Jahre dar, hier sind Intermedien endgültig „zur ästhetischen Maxime konzeptualisiert“<sup>34</sup>. Zeitgleich entwickelt Marshall McLuhan ein Beschreibungsmodell für die verschiedenen Transformationen und möglichen Fusionen von Medien:

Sein Konzept von ‘Hybridisierung’ hob darauf ab, dass aufeinandertreffende Medien sich nicht einfach addieren, sondern miteinander kreuzen, und dass die Medienhybride ‘gewaltige neue Kräfte und Energien’ freisetzen würden.<sup>35</sup>

Am Ende dieses ereignisreichen Jahrzehnts für die Intermedialität taucht schließlich der zu Beginn dieses Kapitels genannte und von Kristeva geprägte Begriff der Intertextualität erstmals auf.

Irina Rajewsky hat mit ihrer Monographie *Intermedialität* 2002 ein Standardwerk geschaffen, das bis heute nicht an Gültigkeit verloren hat. In der Entwicklung des Konzeptes der Intermedialität bezeichnet sie die Auseinandersetzung mit dem neu aufgekommenen Medium Film als konstitutiv. In den 70er Jahren forderten Wissenschaftler dieses Gebiets eine Medienwissenschaft als eigene grenzüberschreitende Disziplin.<sup>36</sup> Hierzu ist auch der sich im Folgenden entwickelnde Bereich der Adaptionstheorie (die sich in erster Linie auf die Untersuchung von Literaturverfilmungen konzentriert) zu zählen, auf den zum Abschluss dieses Kapitels in einem gesonderten Abschnitt eingegangen wird.

Spätestens seit Mitte der 90er Jahre ist der Begriff der Intermedialität zu einem Schlagwort geworden, was Wolf dazu veranlasst hat, 1999 sogar von einem „intermedial turn“<sup>37</sup> zu sprechen. Das hat sicherlich auch damit zu tun, dass „moderne Kommunikationsverhältnisse sich zunehmend durch mediale Verbundsysteme, intermediale Fusionen und Transformationen

---

<sup>32</sup> Vgl.: ebd., S. 32.

<sup>33</sup> Kleinschmidt 2012, S. 37f.

<sup>34</sup> Ebd., S. 38.

<sup>35</sup> Schmitt 2008, S. 11.

<sup>36</sup> Vgl.: Rajewsky 2002, S. 8.

<sup>37</sup> Wolf 1999, S. 2.

auszeichnen<sup>38</sup>. Die Vielzahl von sich zu der Zeit entwickelten Konzepten zeigt „dass dieser Ansatz nicht nur „in“ war, sondern zu einem neuen methodischen Grundverständnis der Medienwissenschaften beigetragen hat“<sup>39</sup>.

Das Problem ist jedoch, dass sich die Intermedialität heute zu einem Sammelbecken an Definitionen und Konzepten entwickelt hat, die sich aus verschiedenen Traditionen speisen und unterschiedliche Ziele verfolgen. Eine kurze Bestandsaufnahme der verschiedenen existierenden Formen der Intermedialität soll helfen, sich nicht in den Konzepten zu verlieren und zu entscheiden, welche Definitionen im Rahmen dieser Arbeit Anwendung finden sollen. Schröter hat 2012 vier Formen der Intermedialität ausgemacht und beschrieben: synthetisch, formal oder transmedial, transformal und ontologisch. Alle vier beziehen sich auf unterschiedliche Medienkonzepte und Phänomene und arbeiten mit verschiedenen Methoden. Schröter hat nicht den Anspruch, alle existierenden Konzepte damit abzudecken und spricht von einer „open list to which any time new types of intermediality (and their correlated methods) can be added“<sup>40</sup>.

Die *synthetische Intermedialität* beschreibt dabei die Fusion verschiedener Medien zu einem neuen Medium, das allerdings mehr als die Summe seiner Einzelteile ist. Das Konzept kommt aus der Tradition Wagners und des Gesamtkunstwerks und fand in der Fluxus-Bewegung seinen Höhepunkt. Solange die Fusion noch neu ist, wird sie als aufregend und sinnlich beschrieben, bis die Wahrnehmung sich ab einem bestimmten Zeitpunkt an die Fusion gewöhnt, der Entfremdungseffekt sich auflöst und das Intermedium nun als eigenständiges Medium angenommen werden kann.<sup>41</sup>

Bei der *formalen* oder *transmedialen Intermedialität* geht es im Vergleich zum ersten Konzept um die Frage, was das Spezifische eines jeweiligen Mediums darstellt und wie und ob das übertragbar ist. Paech merkt dazu an: "We could also say that there is no intermediality between literature and film; there is one only between media narrating literarily or cinematically"<sup>42</sup>. Fiktionalität, Rhythmus, Kompositionsstrategien oder Serialität können mögliche Fälle solcher transmedialer Strukturen darstellen.

---

<sup>38</sup> Hess-Lüttich und Wenz 2006, S. 5.

<sup>39</sup> Schmitt 2008, S. 12.

<sup>40</sup> Schröter 2012, S. 31.

<sup>41</sup> Vgl.: ebd., S. 16ff.

<sup>42</sup> Paech: *Paradoxien der Auflösung*, S. 335. In: Warnke, Martin; Coy, Wolfgang; Tholen, Georg Christoph (Hrsg.): *Hyper Kult: Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Basel und Frankfurt a.M.: Stromfeld/Nexus, 1997. S.331-368. Zitiert nach: Schröter 2012, S. 21f.

Die *transformale Intermedialität* dagegen bezieht sich auf Phänomene, bei denen nicht ein Medium im anderen auftaucht oder mit ihm verschmilzt, sondern das eine im anderen repräsentiert wird. Dabei muss eine Beziehung zwischen den beiden hergestellt werden, die einfache Nennung des Wortes „Buch“ in einem Film ist nicht ausreichend um von transformaler Intermedialität zu sprechen, „It must be a representation that explicitly refers to the represented medium“<sup>43</sup>.

Das vierte und letzte Intermedialitätskonzept, das Schröter ausmacht, ist das *ontologische* und müsste nach Kleinschmidt eigentlich als *semiotisches* bezeichnet werden. Nach Jacques Derridas sprachtheoretischem Ansatz aus der Tradition von Ferdinand de Saussure ist die „Bedeutung des Einzelnen [...] nie aus sich selbst heraus begründet und mit sich identisch, sondern immer schon verschoben und trägt die Spuren des Anderen in sich“<sup>44</sup>. Das lässt sich auch auf intermediale Beziehungen übertragen und folglich geht „den so genannten Einzelmedien immer eine Relation von Medien voraus“<sup>45</sup>, aus der sich die Bedeutung konstituiert. Schröter selbst beschreibt das folgendermaßen:

Maybe all of this means that we have to recognize that it is not individual media that are primal and *then* [sic!] move towards each other intermedially, but that it is intermediality that is primal and that the clearly separated "monomedia" are the result or purposeful and institutionally caused blockades, incisions, and mechanisms of exclusion.<sup>46</sup>

Kleinschmidt hat selbst vier Perspektiven ausgemacht, die allerdings von Schröter abweichen und sich jeweils auf die unterschiedlichen Anfänge des Intermedialen beziehen. Dazu zählen bei ihm eine *sensualistische* Perspektive, die *ontologische (semiotische)* Schröters, eine *historische* und eine *technische*. Dabei entwerfen die beiden letzten „den Anfang des Intermedialen als punktuell und konstitutiv sowie als datierbar und verallgemeinerbar“<sup>47</sup>. *Sensualistische Konzepte* dagegen, als Vertreter ist beispielsweise Wilhelm Füger zu nennen, konzentrieren sich auf die Konsequenzen der Intermedialität, auf die subjektive Wahrnehmung und Rezeption. Dabei wird jedoch meist der Materialcharakter von Medien übersehen.<sup>48</sup> Füger, der „Medien als Resultate von Bewusstseinsvorgängen“ versteht, will zeigen, „dass sich ein Medium nicht als isoliert betrachten lässt, sondern auf Vorgänge verweist, die diesem vorausgehen und es intermedial öffnen“<sup>49</sup>. Kleinschmidt konstatiert für alle vier Perspektiven, dass „die Vorstellung eines Mediums

---

<sup>43</sup> Schröter 2012, S. 27.

<sup>44</sup> Kleinschmidt 2012, S. 29.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Schröter 2012, S. 30.

<sup>47</sup> Kleinschmidt 2012, S. 27.

<sup>48</sup> Vgl.: ebd.

<sup>49</sup> Ebd., S. 28.

als abgeschlossene Größe nicht aufrecht erhalten werden kann und wir es vielmehr mit einer grundlegenden Priorität des Intermedialen zu tun haben“<sup>50</sup>.

Rajewsky moniert an diesen vielen unterschiedlichen Konzepten vor allem, dass sich die einzelnen Disziplinen, die sich mit dem Thema beschäftigen, voneinander abschotten und damit dem Prinzip der Intermedialität, der Grenzüberschreitung und gegenseitigen Aufwertung durch die Fusion der Diskurse widersprechen<sup>51</sup>. In ihrem Werk versucht sie deshalb die Diskussionen zu vereinen und dabei Kategorien zu entwickeln, die das Konzept Intermedialität besser greifen lassen und wieder auf konkrete Beispiele, bei denen unterschiedliche Medien aufeinandertreffen, anwendbar machen. Diese Arbeit wird sich auch aus diesen Gründen der Praktikabilität und Greifbarkeit für die Analysearbeit an Rajewskys Kategorien anlehnen, die folgenden Unterkapitel erläutern diese einzeln und ausführlich. Dabei wird jeweils darauf eingegangen, warum sich Rajewskys Ansatz vor allem im Kontext dieser Arbeit anbietet.

Bevor allerdings eine Definition des Konzeptes Intermedialität möglich ist, ist es unabwendbar den Begriff in seine Bestandteile zu zerlegen und zunächst die ihm immanenten und vereinten Begriffe *Medium* und *inter* genauer zu betrachten.

Der Begriff des Mediums ist äußerst komplex, es gibt unterschiedliche Konzepte, sowohl in der Alltags- als auch in der Fachsprache, die sich dessen bedienen. Die Bestandsaufnahme der verschiedenen Intermedialitätskonzepte, die je andersartige Medienbegriffe bemühen, hat bereits eine kleine Idee davon gegeben. Stöckl erklärt die Schwierigkeit aus den

schwer zu ziehenden Grenzen zwischen den an Kommunikationsprozessen und symbolischen Praktiken beteiligten Elementen [...]. Perzeptuelles, Materielles, Technisches, Semiotisches, Soziales und Kulturelles überkreuzen sich in der Kommunikation auf vielfache Weise und führen zu einer Verwobenheit der Praxis, der man begrifflich nur schwer gerecht werden kann.<sup>52</sup>

In der Intermedialitätsforschung hat sich inzwischen der Medienbegriff Wolfs durchgesetzt, auf den sich auch Rajewsky stützt, und der hier folglich ebenfalls aufgegriffen wird:

Im Unterschied zu manchem medientheoretischen Begriffsgebrauch bedeutet ‚*Medium*‘ [sic] hier [...] nicht vorrangig einen bloß technisch-materiell definierten Übertragungskanal von Informationen (wie z.B. Schrift, Druck, Rundfunk, CD usw.), sondern ein konventionell im Sinn eines kognitiven *frame of reference* [sic] als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv. Dieses ist in erster Linie durch einen spezifischen (z.B. symbolischen oder ikonischen) Gebrauch eines semiotischen Systems (Sprache, Bild), in

---

<sup>50</sup> Ebd., S. 29.

<sup>51</sup> Vgl.: Rajewsky 2002, S. 4.

<sup>52</sup> Stöckl 2010b, S. 3.

manchen Fällen auch durch die Kombination mehrerer Zeichensysteme (wie beim Tonfilm als einem ‚Kompositmedium‘ aus Sprache, Bild und Musik/Geräuschen) zur Übertragung kultureller Inhalte gekennzeichnet und erst in zweiter Linie – als Unterscheidungskriterium für mediale Unterformen – durch bestimmte technische Medien bzw. Kommunikationskanäle.<sup>53</sup>

Diese Definition von Medium „als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv“ gibt die Möglichkeit

sowohl z.B. die Literatur, die nur ein semiotisches System verwendet, als auch den Film, der mehrere semiotische Systeme verwendet, die ihrerseits wiederum anderen Medien zuzuordnen sind, jeweils als (Einzel-) Medien zu definieren.<sup>54</sup>

Damit ist eine bessere Vergleichbarkeit zwischen den so definierten Medien gegeben, was hilft, ihre jeweiligen intermedialen Beziehungen herauszuarbeiten. Das ist wichtig, weil es der Darstellung der aus Medienwechseln bestehenden Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* die Möglichkeit gibt, ihre Ausformungen präzise zu beschreiben und diese untereinander, bezüglich ihres Verhältnisses zum Ausgangsmedium Büchners, zu vergleichen. Wolf operiert zudem mit einem engen Textbegriff „im Sinne eines *sprachlichen* [sic] Zeichenkomplexes“<sup>55</sup>, woraus sich die Konsequenz ergibt, dass die Intertextualität nur eine Unterform der Intermedialität ist, ein Aspekt, den auch Rajewsky für sich aufgreift und auf den im folgenden Kapitel eingegangen wird. Das ist sinnvoll und notwendig, da sonst die Bezüge zwischen den Texten und Medien wieder aufweichen würden und begrifflich nicht mehr klar zwischen einem intermedialen und intramedialen Phänomen zu unterscheiden wäre.

Eine Schwierigkeit des in der Intermedialitätsforschung gängigen Medienbegriffs ist der fließende Übergang zwischen Kunst und Medium. Die beiden Begriffe werden unter oben genannter Definition meist synonym gebraucht, es wird sogar von ihrer „Verschmelzung“ gesprochen oder sie werden „vage in der historischen Abfolge traditioneller Künste und moderner technischer Medien ausgetauscht“<sup>56</sup>. Hoff und Spies weisen im Zuge dessen darauf hin, dass das Problem darin liegen könnte, dass die Medialität in der Forschung erst „heute aufgrund eines geschärften Bewusstseins darüber, dass Medien mehr als ‚Mittler‘ sind und unser Welt- und Selbstverständnis prägen, oftmals auch dort in den Vordergrund [rückt], wo eigentlich Kunstformen gemeint sind“<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> Wolf 2002, S. 165.

<sup>54</sup> Rajewsky 2002, S. 7.

<sup>55</sup> Wolf 2002, S. 165.

<sup>56</sup> Paech 2009, S. 17.

<sup>57</sup> Hoff und Spies 2008, S. 10.

Außerdem gilt es, sich bewusst zu machen, dass man es bei der Untersuchung von medialen Konfigurationen immer mit spezifischen einzelnen Filmen zu tun hat und nicht dem Medium Film an sich: „Zu berücksichtigen bleibt stets, dass wir es immer nur mit konkreten medialen Artikulationsformen zu tun haben, denen eine zudem in sich häufig vielschichtige und nicht auf das eine Medium reduzierbare Medialität unterliegt.“<sup>58</sup> Auf die Vielschichtigkeit der ausgewählten medialen Artikulationsformen – allen voran Büchners Dramenfragment *Woyzeck*, dem Hörspiel von Boris Nikitin und dem Film von Nuran David Calis – wird in den einzelnen Analysen detailliert eingegangen.

Des Weiteren darf bei der Betrachtung der Medien, mit denen man im Speziellen zu tun hat, nicht außer Acht gelassen werden, dass dies

„historisch, diskurs- und beobachterabhängig, unter Berücksichtigung technologischer Veränderungen, sich wandelnder konventioneller Zuschreibungen und in Abhängigkeit des zu einem spezifischen Zeitpunkt gegebenen medialen Relationsgefüges“<sup>59</sup>

geschieht. Da gerade der Kontext von Medien starken Veränderungen unterliegt, kommt man bei den Untersuchungen nur unter Einbeziehung derselben zu relevanten Ergebnissen.

Als weitere Annäherung an die Definition von Intermedialität soll die Betrachtung des Präfixes *inter* des Begriffes dienen, das darauf verweist, dass es um Beziehungen *zwischen* den jeweiligen Medien geht. Die Beziehungen können dabei unterschiedliche Formen annehmen. Darauf Bezug nehmend, beschreibt Herzogenrath Intermedialität sehr allgemein und es beim Wort nehmend als „between the between“<sup>60</sup>, also als ein Phänomen, das sich zwischen medialen Zwischenräumen befindet und sich aus jenen konstituiert oder sie erst hervorruft.

Auch Rajewsky stützt sich in ihrer übergreifenden Definition auf das Präfix:

›Intermedialität‹ [lässt sich] zunächst einmal - und hierüber ist man sich bei aller Kontroverse doch weitestgehend einig - als Hyperonym für die Gesamtheit all jener Phänomene heranziehen, die, dem Präfix ›inter‹ entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln sind.<sup>61</sup>

Weitere Definitionen beziehen sich ganz konkret auf das Wort 'inter', also das 'Dazwischen': Jürgen Müller spricht vom „vielschichtigen Zwischen-Spiel der Medien“<sup>62</sup> und Marci-Boehnke bemerkt, dass Intermedialität „in den Beziehungen 'zwischen' Medien diese als Medien

---

<sup>58</sup> Rajewsky 2008, S. 25.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Herzogenrath 2012, S. 2.

<sup>61</sup> Rajewsky 2004, S. 31.

<sup>62</sup> Müller, J. 1996, S. 275.



aufscheinen<sup>63</sup> lässt, um nur zwei weitere Beispiele zu nennen. Letztere verweist damit auch auf die Wahrnehmbarkeit von Medien, die unter Umständen erst durch Intermedialität erfahrbar wird: Erst indem zwei Medien zueinander in Bezug gesetzt werden, treten ihre jeweils spezifischen Charakteristika hervor und werden wahrnehmbar. Darin stimmt sie mit Paech überein, der diesen Aspekt als Grund dafür sieht, weshalb Intermedialität sich nicht ableiten lässt von McLuhans Aussage, dass der „Inhalt jedes Mediums immer ein anderes Medium“<sup>64</sup> ist, da es bei intermedialen Phänomenen eben um die mediale Differenz, die zwischen den jeweiligen Medien figuriert, geht. Das Problem von McLuhans Definition liegt darin, dass das Medium selbst nicht beobachtbar ist, „weil es nur in der Form erscheint, zu deren Erscheinung es verhilft“<sup>65</sup>, womit Medien keine Behälter wären, die andere Medien aufnehmen können. Lüdeke rückbezieht diesen Aspekt der Formbildung von Medien auf sein Verständnis von Intermedialität: „Medien sind insofern immer schon ‘inter’-medial, als sie sich nur in von ihnen unterscheidbaren Formbildungen manifestieren, die ihrerseits als Medien für weitere Formbildungen fungieren können.“<sup>66</sup>

Denkt man das ‘inter’ weiter und überlegt welche Formen und Beziehungen das ‘zwischen’ annehmen kann, kommt man darauf, dass einerseits Übergänge und Passagen, aber andererseits auch Lücken, Intervalle, Brüche oder schließlich Grenzen und Schwellen konstitutive Momente der Intermedialität darstellen.<sup>67</sup> Rajewsky bezeichnet folglich „die Überschreitung von Mediengrenzen als Fundierungskategorie des Intermedialen“<sup>68</sup>.

Auch Reiche, Romanos und Berenika verweisen in ihrem gemeinsamen Artikel *Transformationen, Grenzen und Entgrenzung*<sup>69</sup> 2011 darauf, dass man bei der Untersuchung von intermedialen Phänomenen dem Konstrukt Grenze nicht aus dem Weg gehen kann und sie viel zu oft übergangen wird. Dabei trägt sie mit ihrer Doppelfunktion des Ein- und Ausschließens und dem steten Versuch diese normative Linie zu verschieben oder gar aufzulösen auch „zu einer Dynamik der Veränderung und Weiterentwicklung bei“<sup>70</sup>.

---

<sup>63</sup> Marci-Boehnke 2008, S. 89.

<sup>64</sup> Paech übersetzt so McLuhans bekannte Aussage „the medium is the message“. Vgl.: Paech 2009, S. 19.

<sup>65</sup> Paech 2009, S. 23.

<sup>66</sup> Lüdeke 2004, S. 14.

<sup>67</sup> Es ist kein Zufall, dass dabei Begriffe von Benjamin, vor allem aus dem fragmentarischen *Passagen-Werk* und aus dem *Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, aufgenommen und modifiziert werden – schon Benjamin spricht im Blick auf die neue Medienwelt von der „Rezeption in der Zerstreuung“, von Passagen, Zirkulation, Reproduktion, von der Flüchtigkeit der Bilder und Texte. Siehe Roloff 2002, S. 4; Vgl. auch: Paech 2009, S. 25.

<sup>68</sup> Rajewsky 2008, S. 21.

<sup>69</sup> Reiche, Romanos und Berenika, 2011. In: Reiche et al, 2011. S. 13-30.

<sup>70</sup> Ebd., S. 15.

Wolf bezieht sich auf eben jene Grenzen, wenn er, ausgehend von seinem zuvor benannten Medienbegriff, Intermedialität folgendermaßen definiert:

Intermedialität bedeutet das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* [sic] von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch *zwischen* [sic] solchen vorkommen kann.<sup>71</sup>

Hiermit verweist er auf die Tatsache, dass es verschiedene Formen oder Ausdrücke des Intermedialen gibt, man könnte auch sagen, sie können sich sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene, oder beiden gleichzeitig, manifestieren. Diese verschiedenen Wirkungsbereiche der Intermedialität auseinander zu halten, oder sich jeweils nur auf ein spezifisches Phänomen ihrer vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten zu konzentrieren, ist der nächste Schritt in der Annäherung an den Gegenstand.

Es kursieren enge Begriffsdefinitionen, die sich auf nur einen Teilbereich von grenzüberschreitenden Medienphänomenen beziehen. Vor allem zu Beginn der Debatte Mitte der 90er Jahre waren diese häufiger vertreten. Das erklärt auch, warum die verschiedenen Konzepte von Intermedialität unter sich so unterschiedlich und heterogen sind, sie beziehen sich schlicht auf verschiedene Phänomene, die nur schwerlich miteinander vergleichbar sind. Es geht dabei nach Wolf beispielsweise um die „nachweisbare Einbeziehung von mehr als einem Medium, die zu Art und Inhalt der Bedeutungsgenerierung beiträgt“<sup>72</sup>, allerdings lediglich innerhalb eines Werkes oder Zeichenkomplexes. Werkübergreifende Phänomene zählen in dieser Definition nicht und werden stattdessen unter anderen Begriffsbezeichnungen wie Transmedialität, Medienwechsel oder Plurimedialität geführt.

Inzwischen hat sich allerdings der weite Intermedialitäts-Begriff als Überbegriff stärker durchgesetzt. Zur Präzisierung wird dann mit Unterkategorien gearbeitet. Auch Wolf hatte zunächst, Ende der 90er Jahre, für einen engeren, werkinternen Intermedialitätsbegriff plädiert und ist schließlich zu der Erkenntnis gekommen, dass nur in einer Öffnung des Begriffs „die Fülle verwandter Erscheinungen erfasst werden kann, die alle mit dem Überschreiten von Mediengrenzen zu tun haben.“<sup>73</sup> Dies ist die eben beschriebene Definition, die auch als Grundlage

---

<sup>71</sup> Wolf sagt selber, dass diese Definition in ihrer Fokussierung auf Zeichenkomplexe zu einer Einseitigkeit führt, die sowohl autoren- bzw. produzentenseitige Phänomene als auch rezipientenseitige unterbelichtet. Dafür erlaubt er den Blick auf die in keinem Fall zu vernachlässigende Dimension des Werks und gestattet wegen der Mittelstellung des Werks zwischen Autor/Produzent und Rezipient durchaus Anschlussmöglichkeiten zu diesen beiden Komponenten (inter-) medialer Kommunikation. Wolf 2002, S. 167.

<sup>72</sup> Ebd., S. 172.

<sup>73</sup> Ebd., S. 169.

für diese Arbeit gelten soll. Sie ist vor allem sinnvoll in einem Kontext wie diesem, in dem es um den Vergleich zwischen vielen verschiedenen Medien, ihren Bezügen und damit auch Grenzen untereinander geht.

Ein solches, auch als integrativer Intermedialitätsbegriff<sup>74</sup> bezeichnetes Verständnis, zielt auf die Beziehungen zwischen Medien ab, auf mediale Interaktionen und Interferenzen, worunter sich sämtliche kursierende Ansätze subsumieren lassen. Es handelt sich demnach um einen flexiblen Begriff, „that can be applied, in a broad sense, to *any* phenomenon involving more than one medium.“<sup>75</sup>

Diese Weite des Begriffs birgt natürlich, außer dem Vorteil, die Theorien miteinander zu vereinen, auch verschiedene Risiken. Auf zwei soll besonders hingewiesen werden. Zum einen müssen Unterkategorien eingeführt werden, um überhaupt an die Untersuchung einzelner konkreter Phänomene gehen zu können. Die zweite Problematik versteckt sich hinter dem hier angesetzten Medienbegriff, dessen Konzeption auf der Annahme basiert, „dass sich so etwas wie Mediengrenzen, mediale Spezifika und Differenzen ansetzen lassen. Differenzierbarkeit wurde vorausgesetzt“<sup>76</sup>. Darauf hat zum Beispiel die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte hingewiesen, die kritisiert, dass das vorgestellte weite Intermedialitätskonzept davon ausgeht, "that it is possible to distinguish clearly between the different media in play"<sup>77</sup> ohne diesen Punkt überhaupt zu hinterfragen. Zwei Motive werden in diesen Kritiken immer wieder genannt, zum einen der Konstruktcharakter von Medienbegriffen, vor allem im Zusammenhang mit dem Begriff von Einzelmedien. „Man habe es [...] letztlich mit reinen diskursiven Strategien zu tun.“<sup>78</sup>

Die Literaturwissenschaftlerin Gudrun Marci-Boehnke spricht in ihrem Aufsatz *Intermedialität als perspektivierter Prozess* davon, dass die „Wahrnehmung distinkter Medien [...] mehr und mehr fingiert“<sup>79</sup> sei. Das bezieht sich auf den zweiten Kritikpunkt und zwar die zweifelhafte Grenzziehung zwischen einzelnen Medien. Das gilt vor allem für die Performance- und Eventkunst.<sup>80</sup> An dieser Stelle ist darauf zu verweisen, dass die Kritisierenden keine

---

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Wolf, Werner: *Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies*. In: *Word and Music Studies: Defining the Field*. Hg. von Walter Bernhart, Steven P. Scher und Werner Wolf. Amsterdam 1999. S. 37-58; hier S. 40f. Zitiert nach: Rajewsky 2008, S. 20.

<sup>76</sup> Rajewsky 2008, S. 22.

<sup>77</sup> Zitiert aus dem DFG-Hauptantrag des seit Oktober 2006 an der Freien Universität Berlin angesiedelten Internationalen Graduiertenkollegs *InterArt / Interart Studies* (Sprecherin: Erika Fischer-Lichte).

<sup>78</sup> Rajewsky 2008, S. 22.

<sup>79</sup> Marci-Boehnke 2008, S. 89f.

<sup>80</sup> Vgl.: Rajewsky 2008, S. 48.

Unterscheidung zwischen den Begriffen Kunstform und Medium machen und ihre Aussagen, die eigentlich Klärung schaffen wollen, das Gebiet weiter verunklaren.

Diese Kritikpunkte haben weitreichende Folgen, wie Rajewsky, die ihre an Wolf angelehnte Definition und ihr Vorgehen verteidigt, richtig bemerkt:

Wird nun just die im Intermedialitätskonzept implizierte Voraussetzung, dass sich einzelne Medien voneinander unterscheiden lassen, kritisch hinterfragt, so steht damit in letzter Konsequenz das Intermedialitätskonzept als solches auf dem Prüfstand. Denn tatsächlich ließe sich kaum mehr sinnvoll von Inter-Medialität sprechen, wenn keine differenzierbaren Größen ansetzbar wären, auf denen ein solches *inter* basieren könnte.<sup>81</sup>

Damit steht das Theoriekonzept als solches auf der Kippe, vor allem wird in der Kritik dabei Bezug genommen auf diejenigen Untersuchungen, die „die Intermedialität als Kategorie für die konkrete Analyse künstlerischer bzw. allgemein kultureller Praktiken fruchtbar zu machen suchen“<sup>82</sup>. Auch diese Arbeit hat sich vorgenommen die Intermedialität neben der Fragmentarität als eine der zwei Analysekategorien einzuführen und in der Untersuchung der verschiedenen *Woyzeck* umzusetzen. Es gilt also sich dieser Kritik zu stellen.

Rajewsky antwortet auf die Kritik, dass es

konkrete intermediale Praktiken [gibt], die sich diesen theoretischen Infragestellungen gegenüberstellen lassen und die das heuristische Potential einschlägiger Ansätze zeigen und verdeutlichen, dass gerade im Kontext intermedialer Strategien und Prozesse medialen Spezifika und Grenzen eine zentrale Rolle zukommt<sup>83</sup>.

Als Beispiel zieht sie das Theater heran, das im Hinblick auf diese Arbeit besonders interessant ist, da Büchner zum einen mit *Woyzeck* einen Theater text geschrieben hat und da das zu untersuchende Hörspiel und der Film beide von Theaterregisseuren stammen, die sich hier in anderen Medien ausdrücken. Das Theater vereint verschiedene mediale Ausdrucksformen in sich, gerade weil seine Grundstruktur plurimedial ist, „das allen medialen Erweiterungen zum Trotz dennoch konventionell als ein distinktes Einzelmedium wahrgenommen wird“<sup>84</sup>. Rajewsky stellt des Weiteren klar, dass es sehr wohl mediale Spezifika und Differenzen gibt, die trotz ihres konstruierten Charakters „aufgrund der Materialität gegebener medialer Konfigurationen“<sup>85</sup> nicht zu unterschlagen sind. Daraus folgt auch, dass solch geartete „mediale Bedingtheiten [...] ganz

---

<sup>81</sup> Ebd., S. 23.

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Ebd., S. 24.

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Ebd., S. 44.

faktisch materielle und operative Grenzen“ haben, die man zwar täuschen kann, die aber nicht vollkommen negiert werden können.<sup>86</sup>

Nach dieser Argumentation können die hinterfragten Grenzen bei medialen Konstrukten anerkannt werden. Damit ist die Bedingung geschaffen für Verfahren,

die eben diese Grenzen umspielen oder überschreiten, oder auch ausstellen und auflösen, womit diese selbst, gerade auch in ihrem Konstruktcharakter und in ihrer Konventionalität, reflektiert und erfahrbar gemacht werden können<sup>87</sup>.

In dieser Perspektive von Grenzziehungen zeigt sich das positive Potential intermedialer Praktiken: Es zielt ab auf dynamische Prozesse der Veränderung und Kreativität im Umgang mit im Ursprung konventionell gedachten Konfigurationen: „Grenzziehungen und die Grenze als solche lassen sich, nicht zuletzt in Anbetracht konkreter intermedialer Praktiken, als Ermöglichungsstruktur begreifen - als eine Struktur, die Spielräume schafft.“<sup>88</sup>

In diesem Sinne will auch diese Arbeit das Konzept von Intermedialität in seinen verschiedensten Vorkommen verstanden wissen. Es soll also ausgegangen werden von einem weiten Intermedialitätsbegriff, der zunächst alle Möglichkeiten von medialen Beziehungen unter sich subsummiert. Dabei ist aber für die Praktikabilität unumgänglich diesen in verschiedene werkinterne und –übergreifende Phänomene aufzuteilen. Auch hierbei orientiert sich die Arbeit an den von Irina Rajewsky entworfenen Kategorien: Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge. Rajewsky interessiert sich in ihrer Monographie hauptsächlich für Letzteres. Im Rahmen dieser Arbeit, vor allem in Hinblick auf die Analysen, sind jedoch alle drei relevant, sodass sie im Folgenden in einzelnen Kapiteln vorgestellt werden sollen. In welcher Weise sie jeweils für die Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* eine Rolle spielen, wird sich während der Analysen im Einzelnen zeigen. Dabei soll schon hier klargestellt werden, dass zum einen die Untergliederung Rajewskys „kein[en] Anspruch auf Vollständigkeit“<sup>89</sup> hat. Es ist unmöglich alle in der sehr heterogenen Debatte diskutierten Thesen miteinander zu vereinen. Zum anderen ist es selbstverständlich möglich, dass intermediale Phänomene mehreren Kategorien gleichzeitig zugeordnet werden können. Das ist sowohl bei Büchners Ausgangsmaterial als auch bei vielen der Auseinandersetzungen mit dem Stoff der Fall. Auf welche Weise genau wird ebenfalls im Laufe dieser Arbeit gezeigt.

---

<sup>86</sup> Ebd.

<sup>87</sup> Ebd., S. 46f.

<sup>88</sup> Ebd., S. 47.

<sup>89</sup> Rajewsky 2004, S. 39.

Bevor sich Rajewsky jedoch den drei genannten Subkategorien der Intermedialität widmet, grenzt sie diese von zwei Phänomenen ab, die ihr immer wieder ungerechtfertigterweise zugerechnet werden. Dabei handelt es sich zum einen um die Intramedialität und zum anderen um die Transmedialität.

Unter ersterem versteht sie das Phänomen der Bezugnahmen, die sich nicht aus dem Rahmen eines Mediums hinausbewegen, also beispielsweise ein literarischer Text, der sich auf einen anderen literarischen Text bezieht<sup>90</sup>. Dieser spezifische Fall von Intramedialität, der mit Kristevas These einen Ausgangspunkt der gesamten Debatte darstellt, kann noch präziser unter dem Begriff der Intertextualität geführt werden<sup>91</sup>. Auch Wolf macht diese Unterscheidung auf und schreibt, dass sich die „*Intermedialität* komplementär zur *Intramedialität*“<sup>92</sup> verhält, insofern als dass erstere Grenzen zwischen Medien überschreitet und letztere sich innerhalb dieser bewegt. Innerhalb dieser Arbeit wird trotzdem immer auf das Phänomen zurückzukommen sein, da es für Büchners Schaffen konstitutiv ist. Er bezieht sich sowohl auf andere schriftsprachliche fixierte Textsorten – wie Dramen von Shakespeare – als auch auf andere Medien – wie Lieder. Demnach arbeitet er sowohl intramedial als auch intermedial.

Unter dem Begriff der Transmedialität versteht Rajewsky dagegen Phänomene und Strukturen, die in verschiedenen Medien auftauchen können, ohne diese miteinander zu verbinden. Die Medien, die mit transmedialen Formen arbeiten sind dementsprechend autonome Produkte. Rajewsky definiert das Transmediale als medienunspezifische Phänomene, die sich jenseits von Mediengrenzen bzw. über Mediengrenzen hinweg manifestieren und nennt diese auch *Wanderphänomene*<sup>93</sup>. Damit ist gemeint, dass ein Stoff, aber auch eine bestimmte Ästhetik oder ein Diskurstyp in verschiedenen Medien vorkommen können, „ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde“<sup>94</sup>. Beispiele wären Parodien, Mythen und Legenden, sowie eine postmoderne oder romantische Ästhetik, also Verfahrensweisen, die im kollektiven Gedächtnis einer Zeit verankert sind.

Nach der Abgrenzung dieser beiden Phänomene geht es nun um die drei Subkategorien der Intermedialität: Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge.

---

<sup>90</sup> Rajewsky 2002, S. 12.

<sup>91</sup> Es gibt natürlich auch bei diesem Begriff Grenzen und diskussionswürdige Fälle, beispielsweise ob verschiedene literarische Gattungen als zwei distinkte Medien betrachtet werden können oder nicht.

<sup>92</sup> Wolf 2002, S. 165.

<sup>93</sup> Rajewsky 2002, S. 12f.

<sup>94</sup> Ebd., S. 13.

### 2.1.2. *Medienkombination*

Bei der ersten Unterkategorie, die Irina Rajewsky zur Präzisierung des weiten Intermedialitätsbegriffes einführt, handelt es sich um die Medienkombination. Damit ist die

Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-) Konstitution des Gesamtprodukts beitragen<sup>95</sup>

gemeint. Die Medienkombination führt häufig zur Bildung eigenständiger Kunst- oder Mediengattungen.

Wolf präzisiert das Phänomen weiter unter dem Überbegriff der Plurimedialität, der er die Medienkombination einerseits und die Medienmischung andererseits als zwei Pole zuordnet. Er plädiert für das Präfix *pluri*, da auf diese Weise begrifflich gleich mehrere Medien mit eingeschlossen sind. Bei ersterem „erscheinen verschiedene Medien unmittelbar in ihrer eigentlichen Gestalt und können, da relativ eigenständig, im Prinzip getrennt werden“<sup>96</sup>, bei zweiterem „bilden Medien Hybridformen, die nicht mehr ohne weiteres in ihre - unselbstständigen - Bestandteile trennbar sind“<sup>97</sup>. Als Beispiele nennt Wolf das Nebeneinander von Text und Bild in illustrierten Texten für die Medienkombination und den Tonfilm für die Medienmischung<sup>98</sup>. Bei Rajewsky sind beide Phänomene unter dem Begriff der Kombination zu subsumieren, es ist aber sinnvoll auf diese Unterschiede aufmerksam zu machen. Sie spricht beispielsweise davon, dass es hier „eher um eine Verwischung der Mediengrenzen, die zu einem neuen werden“<sup>99</sup> gehe, was zum einen eine sehr vage Äußerung bleibt und in dieser, mit der Eigenschaft des Verwischens, dem zweiten Pol, also der Medienmischung oder -fusion zuzuordnen ist. In beiden Fällen hat man es mit „einer medialen Heterogenität oder Hybridität der Werkoberfläche“<sup>100</sup> zu tun.

Auch Schröter verwendet diese präzisere Unterteilung, er hatte die Medienkombination unter dem Begriff der synthetischen Intermedialität als eines der vier Modelle der Intermedialität ausgemacht. Er spricht von der Fusion verschiedener Medien zu einem neuen Medium, das allerdings mehr als die Summe seiner Einzelteile ist. Er bezieht sich dabei auf Higgins und dessen Unterteilung in *mixed media*, wobei „the mediated forms meeting there can at any time be

---

<sup>95</sup> Ebd., S. 15.

<sup>96</sup> Wolf 2002, S. 173.

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Vgl.: ebd.

<sup>99</sup> Rajewsky 2008, S. 39.

<sup>100</sup> Wolf 2002, S. 173.

regarded by the viewer as separate“ und *intermedia*, wo es um ein konzeptionelles Verschmelzen geht „making it impossible to see only one of its origins. Rather, it forces the viewer into perceiving them as simultaneous and inseparable“. In diesem Fall hat man es laut Schröter sogar mit einem „*dialectical* [sic] way of intermediality“<sup>101</sup> zu tun.

Auch Paech beschäftigt sich mit medialen Fusionen, er spricht von einer „hybriden Fusion“, die nur dann gegeben ist, wenn die Struktur der Differenz zwischen den miteinander verschmolzenen Medien beobachtbar<sup>102</sup> bleibt. Er reiht sich also in die Reihe derjenigen ein, die das Phänomen der Medienkombination in beobachtbare und verschmolzene Differenzen bei Intermedien unterteilen. Die Unterscheidung, die hier aufgemacht wird, ist also eine wahrnehmungsbezogene. Bei der wie auch immer gearteten Medienkombination kommt es also nicht nur auf das Verhältnis der aufeinander bezogenen Medien sondern auch auf die Rezeption derselben an.

Dazu gesellt sich eine historische Perspektive der Wahrnehmung. Nur solange die Fusion, also die Medienkombination, bei der die Differenzen bis zur Unkenntlichkeit verschmelzen, noch neu ist, handelt es sich um eine intermediale Wahrnehmung. In der Erstwahrnehmung ist sie für den Rezipienten ungewohnt und dadurch aufregend und besonders sinnlich. Sobald sich die Wahrnehmung nach und nach an die Fusion gewöhnt, löst sich der Entfremdungseffekt auf und die Medienkombination kann nun als eigenständiges Medium angenommen werden: „Dann gehen die vordem als intermedial gedachten Bezüge in der neuen Medialität auf oder werden intramedial.“<sup>103</sup> Das klassische Beispiel für einen solchen Fall ist der Tonfilm, oder, wenn man historisch weiter zurückgeht, die Oper als Gesamtkunstwerk im Sinne Wagners, bei der Musik und Wort miteinander verschmelzen.

Im Kontext dieser Arbeit spielt die Medienkombination die geringste Rolle von den drei Kategorien Rajewskys. Sie taucht bei den besagten Beispielen wie dem Tonfilm und der Oper als historisches Phänomen auf. Boris Nikitin versucht sich in *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* an einer Medienkombination zwischen, wie der Titel schon sagt, Hörspiel und theatraler Performance. Wie das genau aussieht und ob es sich dabei nach Wolfs Definition um eine Medienkombination oder –mischung handelt, wird in der Analyse in Kapitel 4.1.4.1. herausgearbeitet.

---

<sup>101</sup> Schröter 2012, S. 19.

<sup>102</sup> Paech 2009, S. 16f.

<sup>103</sup> Vgl.: Marci-Boehnke 2008, S. 88.



### 2.1.3. Medienwechsel

Bei der zweiten Kategorie, die Rajewsky einführt, handelt es sich um den Medienwechsel, das am besten erforschte Gebiet der Intermedialität. Vor allem dessen Unterkategorie der Literaturverfilmung ist breit untersucht worden. In der Forschung gibt es die gleichwertige Bezeichnung des Medientransfers. Hier wird jedoch Rajewskys Begriff verwendet, der ein klares Bild des Verfahrens zeichnet.

Der „produktionsästhetische, genetische Begriff“<sup>104</sup> des Medienwechsels bezeichnet den „Prozess der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prätextes in ein anderes Medium, aus einem semiotischen System in ein anderes“<sup>105</sup>, wobei meistens semantische Parallelen zum Bezugsmedium bestehen bleiben. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf den durch den Wechsel aufgetretenen Veränderungen oder bleibenden Kontinuitäten zwischen den Medien. „Aufgrund der jeweiligen semiotischen, ästhetischen, technischen und organisatorischen Konventionen und Spielräume des Zielmediums“ wird das Bezugsmedium „mehr oder weniger stark restringiert“<sup>106</sup>. Der Begriff der Restriktion weist auf eine Herabsetzung des Zielmediums im Vergleich zum Bezugsmedium hin. In der Tat herrschte lange Zeit der Tenor einer Wertung in diesem Forschungsgebiet vor. Erst in den 90er Jahren konnte das Thema schließlich als produktive Rezeption aufgefasst werden. Zuvor stand die Frage im Mittelpunkt, ob ein Medienwechsel geglückt oder missglückt sei und auch heute noch nähern sich Wissenschaftler dem Thema immer wieder unter dieser einseitigen und herabsetzenden Perspektive.

Dabei eröffnet der Medienwechsel ganz im Gegenteil, wie Bogner beschreibt, „neue Darstellungspotentiale und Gestaltungsmöglichkeiten und somit vielfältige Chancen der innovativen Fortschreibung des Ausgangstextes im neuen Medium“<sup>107</sup>, bei denen beide medialen Produkte als gleichwertig angesehen werden und sich sogar gegenseitig aufwerten. Bei dieser These geht es nicht darum, dass ein Werk nur eine Referenz für ein weiteres darstellt, sondern dass das zweite, ohne zweitrangig zu sein, die Erinnerung an das erste wach hält und so einen wichtigen Beitrag für dessen Überleben darstellt<sup>108</sup>.

---

<sup>104</sup> Rajewsky 2002, S. 16.

<sup>105</sup> Ebd.

<sup>106</sup> Bogner 1998, S. 355.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Diesen Gedanken entwickelte zunächst Walter Benjamin 1921 in seinem einschlägigen Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* und der im Folgenden auf die Theorien zum Medienwechsel und zur Adaption mehrfach übertragen wurden. In: Benjamin: Gesammelte Schriften Bd. IV/1, 1972, S. 9-21.

Eine schwierige und wesentliche Frage beim Medienwechsel ist die Grenzziehung zwischen Verfahren, bei denen die Handlung aus dem Ausgangsmedium in seinen Grundfesten im neuen Medium wieder auftaucht – wobei auch hier die Frage wäre, was das genau heißt und wann das der Fall ist – und einer einfachen Bezugnahme oder dem schlichten Aufgreifen eines oder weniger Aspekte, die im Zielmedium bearbeitet werden. Anders gesagt: Wie ist beispielsweise ein abstraktes Gedicht, das seine Inspiration aus einem dramatischen Werk zieht und nur einen Satz daraus zitiert, nicht aber den Verlauf der Handlung wiedererkennen lässt, einzuordnen?<sup>109</sup> Vermutlich muss diese Frage von Fall zu Fall neu entschieden werden und kann nicht generalisiert werden. Rajewsky beantwortet sie nicht, stellt sie sich aber auch nicht explizit. Die konstitutiven Elemente, die aus dem Bezugsmedium übertragen werden und die Hinzunahme neuer Elemente für das Zielmedium sind ein Anhaltspunkt um sich der individuellen Beantwortung der Frage zu nähern. Es soll hier ein weites Begriffsverständnis angesetzt werden, um dem ganzen Panorama der *Woyzeck*-Rezeption in seiner Vielgestaltigkeit gerecht werden zu können.

Denkt man an die oben entwickelte Definition des Intermedialitätskonzeptes zurück und an die Wichtigkeit des Begriffes Grenze für dessen Verständnis, stellt sich die Frage, wie sich das beim Medienwechsel darstellt. „Das Mediengrenzen überschreitende Moment liegt mithin im Entstehungsprozess des medialen Produkts begründet“<sup>110</sup>, sagt Rajewsky dazu und folgt darin Wolf, der aufzeigt, dass der Medienwechsel oder die Grenzüberschreitung nicht anhand eines Zeichenkomplexes sichtbar ist, sondern „nur aus dem Vergleich *zwischen* [sic] Werken oder Zeichenkomplexen erschlossen werden“<sup>111</sup> kann. Er findet für das Phänomen noch einen anderen Begriff und spricht von „intermedialer Transposition“ und definiert, dass

im Gegensatz zur Transmedialität zumindest theoretisch immer ein *genetischer* [sic] Zusammenhang zwischen den Signifikaten zweier Werke verschiedener Medien (dem ‚Prämedium‘ des ursprünglichen und dem ‚Postmedium‘ des späteren Werkes) nachweisbar sein muss, wobei die in das ‚Postmedium‘ transponierten bzw. ‚übersetzten‘ Signifikate sowohl im inhaltlichen wie im formalen Bereich des ‚Prätexes‘ angesiedelt sein können<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> Beispielsweise das Gedicht *ein motiv aus georg büchners „woyzeck“* von Ernst Jandl von 1977, das sich auf Büchners *Woyzeck* bezieht. In Kapitel 3.4.1. zur literarischen Rezeption wird genauer darauf eingegangen werden. Genau genommen handelt es sich hierbei um ein intramediales Phänomen, da sowohl Bezugs- als auch Zielmedium der literarischen Gattung zuzuordnen sind, trotzdem ist das Beispiel auf das hier benannte Phänomen des Medienwechsels im Sinne eines Textwechsels übertragbar.

<sup>110</sup> Rajewsky 2008, S. 27.

<sup>111</sup> Wolf 2002, S. 170.

<sup>112</sup> Ebd., S. 171.

Im Post- oder Zielmedium ist die Existenz von Intermedialität allerdings nicht relevant. Es kann auch ohne das Wissen darum, dass ihm ein Medienwechsel zugrunde liegt, rezipiert und verstanden werden.

Ist die Tatsache des Medienwechsels jedoch bekannt, impliziert das auch die Tatsache, „dass der Medienwechsel Medien als Formen sichtbar macht und damit auch den medialen Charakter des Empfängermediums in den Vordergrund der Aufmerksamkeit rückt“<sup>113</sup>. Immer wieder ist genau das ein Anliegen der Künstler, die mit Medienwechseln arbeiten, sie wollen die spezifische Medialität ihres Werks ausstellen und auf sie aufmerksam machen.

Die Kategorie des Medienwechsels ist die grundlegende Kategorie dieser Arbeit, die genau dieses Phänomen anhand des Büchnerschen *Woyzeck* als Ausgangsmedium und in seinen Wechseln zu verschiedenen Medien durch die Zeit zum Thema hat. Allen in dieser Arbeit vorgestellten Auseinandersetzungen mit dem Stoff liegt er zugrunde. In welchen spezifischen Ausformungen wird von Mal zu Mal untersucht werden. Bereits hier soll angedeutet werden, dass der Büchnersche Text in seiner geplanten Form des Dramas einen Medienwechsel in sich trägt: Theatertexte sind wie Drehbücher in ihrer traditionell dialogischen Form explizit dafür geschrieben, um in ein anderes Medium – das Theater oder den Film – zu wechseln. In dieser Eigenschaft sind sie vermutlich mehr als andere Textgattungen dafür prädestiniert auch in andere Medien als das vom Autor angestrebte übertragen zu werden.

#### 2.1.4. *Intermediale Bezüge*

Die dritte und letzte Kategorie der Intermedialität, die Rajewsky aufstellt, sind die intermedialen Bezüge, das Phänomen, das sie am ausführlichsten in ihrem Buch bespricht.

Bei diesem „kommunikativ-semiotischen Begriff“ handelt es sich um ein Verfahren, bei dem „Elemente oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums [...] mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich, reproduziert“<sup>114</sup> werden. Das kann sowohl explizit als Referenz oder Thematisierung geschehen oder implizit als Imitation oder beispielweise ikonischer Verweis. Der Bezug kann dabei zu einem anderen Mediensystem oder zu einem einzelnen Medienprodukt hergestellt werden. Wolf präzisiert, dass das Medium, auf das Bezug genommen wird, also das Fremdmedium, „nicht mit

---

<sup>113</sup> Mecke 2011b, S. 16.

<sup>114</sup> Rajewsky 2002, S. 17.

dem ihm eigenen Zeichensystem im untersuchten Werk oder Werkteil präsent“ ist, sondern „in dessen Sinnstruktur als Signifikat oder zusätzlich als Referenzobjekt integriert“<sup>115</sup> wird. An der Homogenität der Struktur des bezugnehmenden Werkes verändert sich nichts, es ist darin nicht von einem Werk ohne intermedialen Bezug unterscheidbar.

Bei intermedialen Bezügen ist das Thema der Grenze sehr präsent, während sie bei der Medienkombination oftmals verwischt wird und beim Medienwechsel außerhalb des Produkts liegt, geht es hier „genau um das Ausloten der Grenze, das Bewusstmachen eines anderen im eigenen“<sup>116</sup>. Bei den ersten beiden Kategorien haben zwei Medien direkt Teil an der intermedialen Struktur, in dieser nur indirekt.

Die Thematisierung der Grenze führt auch zu den Kernfragen dieses Phänomens. Mehr als in den anderen beiden Kategorien hat man es konkret mit der Frage zu tun, was die einzelnen in Bezug zueinander stehenden Medien ausmacht, was je charakteristisch für sie ist. Was ist das spezifisch Literarische, Filmische oder Musikalische und wie lässt es sich identifizieren? Die jeweilige Spezifität unterliegt dabei natürlich einem zeitlichen Wandel. Darauf folgt die Frage inwiefern ein Produkt in sich ein anderes zitieren, realisieren und einbeziehen kann.<sup>117</sup> Wichtig ist, dass das Referenzmedium mit seiner spezifischen Eigenschaft im kontaktnehmenden Produkt erkennbar bleibt, was impliziert, dass für intermediale Bezüge „immer die wahrgenommene Differenz zwischen medialen Ausdrucksformen das entscheidende Moment“<sup>118</sup> darstellt. Ein wichtiger Aspekt dabei ist nicht lediglich das Feststellen mehrerer Medien, sondern „vielmehr die spezifische Qualität der Bezugnahme selbst“<sup>119</sup>. Diese Annäherung an das andere Bezugssystem kann nie vollkommen realisiert werden, das mediale Differential wird nicht überwunden und bleibt Grenze. Da es aber vom Rezipienten wahrgenommen wird, liefert es zusätzliche Bedeutungsfunktionen.

Schröter zeigt in der Beschreibung seiner Kategorie der formalen / transformalen Intermedialität die paradoxe Struktur von intermedialen Bezügen auf, vor allem in Hinblick auf dessen Feld der Imitation. Einerseits muss man davon ausgehen, dass

the procedure is *media-unspecific* [sic] enough in order to be able to appear in another media context as the same, [...] on the other hand, the procedure has to be *media-specific*

---

<sup>115</sup> Wolf 2002, S. 174.

<sup>116</sup> Rajewsky 2008, S. 39.

<sup>117</sup> Ebd., S. 28.

<sup>118</sup> Ebd., S. 36.

<sup>119</sup> Ebd., S. 33.

[sic!] enough in order to still be able to point in its new media context to the medium from which it was borrowed, or from which it originates.<sup>120</sup>

Die Frage, die sich stellt, ist demnach, wie ein Transfer einer medienspezifischen Methode in ein anderes Medium stattfinden kann, wenn die Methode notwendigerweise auf der Struktur seines spezifischen Mediums basiert? Und wenn der Transfer oder Bezug tatsächlich stattfindet, heißt das im Umkehrschluss, dass die Spezifität des einen Mediums nun zwangsläufig für beide gelten kann. Das macht die Definition der jeweiligen Spezifika sehr komplex und zeigt einmal mehr, dass Medien einem ständigen Prozess der Veränderung und gegenseitigen Beeinflussung unterliegen. Auf diese Paradoxie und seine Konsequenzen geht auch Mecke 2011 ein, wenn er schreibt:

Diese Simulation eines Mediums in einem anderen ist natürlich im Prinzip ein paradoxes Unterfangen, denn aufgrund ihrer materiellen Differenzen ist es nicht möglich, die Techniken eines Mediums in ein anderes zu übertragen. Es handelt sich streng genommen also um die Nachahmung des Unnachahmlichen. [...] Solche Übertragungen von einem Medium in ein anderes haben allerdings den Nebeneffekt, dass Medien selber wahrnehmbar werden, denn sie verändern sowohl das Ausgangs- als auch das Empfängermedium.<sup>121</sup>

Schröter konstatiert einen weiteren interessanten Aspekt der intermedialen Bezüge im Vergleich zu den anderen Phänomenen der Intermedialität. Zum einen weist er darauf hin, dass in dieser Intermedialitätsform eine hierarchische Struktur bestehen bleibt, ganz im Gegensatz zum Medienwechsel, wo die Hierarchie lange fälschlicherweise einen hohen Stellenwert eingenommen hat. Dieses Phänomen impliziert in seiner Struktur ein dominantes Hauptmedium und eines, auf das Bezug genommen wird, aber sich selbst nicht auslebt. Dazu kommt, dass

It may be possible that historical phases could be comprehensively ascertained in which some devices of certain forms of art (media) might have dominantly affected other forms of art (media) *in a specific way* [sic]- the term "leading medium" thus could be made more precise both systematically and historically.<sup>122</sup>

Ob und wie es bei den Medienwechseln des *Woyzeck* zu intermedialen Bezügen kommt, wird in den Analysen zu Büchners *Woyzeck*, Nikitins Hörspiel und Calis Film gesondert herausgearbeitet. Da beiden Arbeiten ein Medienwechsel zugrunde liegt, zeigt sich erst mit der bewussten Verwendung eines weiteren intermedialen Phänomens, welcher Bezug zur Intermedialität hergestellt und welche Wichtigkeit ihr verliehen wird. Auch dafür ist die Übertragung der Kategorisierung von Rajewsky hilfreich.

---

<sup>120</sup> Schröter 2012, S. 24f.

<sup>121</sup> Mecke 2011b, S. 15f.

<sup>122</sup> Schröter 2012, S. 23f.

### 2.1.5. *Adaption*

Als letzten Punkt zum Theoriekomplex der Intermedialität soll an dieser Stelle ergänzend auf die Adaptionforschung eingegangen werden. Darunter werden gemeinhin Untersuchungen zu Literaturverfilmungen<sup>123</sup> verstanden. Strenggenommen würde sie unter die Kategorie des Medienwechsels fallen. Da jedoch vor allem im nordamerikanischen Raum vielfältige Theorien zu diesem spezifischen Phänomen entwickelt worden sind, nicht nur im Hinblick auf Literatur, die zu Film wird, sondern auch auf Wechsel zwischen anderen Medien, und weil diese Arbeit auf Medienwechseln aufbaut, soll dieser Kategorie auch unter dieser Perspektive ein gesondertes Unterkapitel gewidmet sein. Zu hoffen ist dabei, dass einige Reflexionen aus der Adaptionstheorie die Beschreibung der Verfahren des Medienwechsels anreichert und präzisiert.

„Adaptation has run amok.“<sup>124</sup> Das ist das gesteigerte Pendant zu Wolfs eingangs zitiertem Satz „Intermedialität ist in“.

Die kanadische Literaturtheoretikerin Linda Hutcheon geht in ihrer umfassenden Monographie *A Theory of Adaptation* von 2006 gegen die Perspektive an, die Adaptionen immer noch als zweitrangig gegen über dem „Original“ ansieht. Auch sie entwickelt ihre Theorie aus Kristevas Intertextualitätskonzept heraus und stellt nach Derrida und Foucault erneut klar, dass „to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative“<sup>125</sup>. Dem folgend verliert zum einen die Kategorie der Texttreue ihren Sinn und zum anderen verweist die Aussage auf eine mögliche Pluralität von Adaptionen. Man kann die betreffenden Werke auch in der anderen Reihenfolge wahrnehmen ohne zwangsläufig zu wissen oder zu merken, welches es in zeitlicher Hinsicht zuerst gab. Sie spricht dabei von horizontalen anstelle von vertikalen Versionen<sup>126</sup>. Das Wissen des Rezipienten ob es sich um eine Adaption handelt, spielt dabei eine große Rolle. Adaptionen sind eigenständige Werke, es ist nicht nötig ihr Bezugsmedium zu kennen, um es zu rezipieren. Wenn man es allerdings kennt, verändert sich die Wahrnehmung darauf, man nimmt es als Adaption in einer konstanten Oszillation wahr.<sup>127</sup> Hutcheon spricht auch von einem „ongoing dialogical process“<sup>128</sup>, bei dem wir das bekannte Werk während der Wahrnehmung des neuen ständig mit diesem vergleichen.

---

<sup>123</sup> Zum Begriff der Literaturverfilmung vgl. Kapitel 4.2.1. *Die Literaturverfilmung*.

<sup>124</sup> Hutcheon 2006, S. XI.

<sup>125</sup> Ebd., S. XVIII.

<sup>126</sup> Ebd.: „Multiple versions exist laterally, not vertically.“

<sup>127</sup> Vgl.: ebd., S. XV: „If we know the adapted work, there will be a constant oscillation between it and the new adaptation we are experiencing.“

<sup>128</sup> Ebd, S. 21.

Eine Adaption impliziert in den allermeisten Fällen ein transparentes Verhältnis zu seiner Abstammung und verhält sich dieser gegenüber offen.<sup>129</sup> Hutcheon spricht von „‘palimpsestous’ works“<sup>130</sup> und meint damit in der poststrukturalistischen Bedeutung des Wortes, dass die Adaption nur im Dasein von bereits entstandenen Werken existiert: Adaptionen sind Wiederholungen, aber keine Reproduktionen. Dem Publikum wird gleichzeitig das Gefühl von Wiedererkennen, von Erinnerung und Veränderung, etwas Neuem, gegeben, sodass er sich zum einen geborgen fühlen kann und trotzdem gespannt ist. Diese besondere Art der gleichzeitigen Wahrnehmung zweier Texte macht für sie den Reiz an Adaptionen aus und erklärt zum Teil, warum Adaptionen so attraktiv für uns sind.<sup>131</sup> Zur doppelten Wahrnehmung gesellt sich der doppelte Reiz, einmal auf intellektueller und einmal auf ästhetischer Ebene:

Like classical imitation, adaptation appeals to the ‘intellectual and aesthetic pleasure’ of understanding the interplay between works, of opening up a text’s possible meanings to intertextual echoing. The adaptation and the adapted work merge in the audience’s understanding of their complex interrelations.<sup>132</sup>

Hutcheon geht sogar noch weiter und sagt, dass diese Doppelstruktur von Wiederholung und Veränderung das gesamte menschliche Lernen ausmacht und uns deshalb zutiefst vertraut ist. Wir wiederholen im kindlichen Lernprozess beispielsweise eine Bewegung und machen sie uns durch kleine Änderungen zu Eigen.<sup>133</sup> Die Tatsache, dass Hutcheon von Wiederholung spricht, lässt darauf schließen, dass der Begriff der Adaption von ihr enger definiert wird als der des hier verwendeten Medienwechsels. Bei der Adaption muss die übertragene Handlung im Zielmedium erkennbar sein, beim Medienwechsel können auch lediglich Motive aus dem Bezugsmedium aufgegriffen und bearbeitet werden. Bereichernd für die Kategorie des Medienwechsels und damit für diese Arbeit ist jedoch Hutcheons Verweis auf die Konsequenzen des Wissens um die Existenz eines Prämediums. Das führt zu einer Oszillation in der Wahrnehmung, in der sich die beiden Medien gegenseitig mit neuen Assoziationen bereichern. In der neueren Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* wird mit dieser Oszillation immer wieder bewusst gespielt, bei Nikitins Hörspiel wird sich das deutlich zeigen.

---

<sup>129</sup> Vgl.: ebd., S. 3: „Adaptations have an overt and defining relationship to prior texts [...], adaptations usually openly announce this relationship.“

<sup>130</sup> Ebd., S. 6.

<sup>131</sup> Hutcheon drückt diesen Gedanken mehrmals leicht verändert aus: „The appeal of adaptation for audiences lies in their mixture of repetition and difference, of familiarity and novelty.“ Hutcheon 2006, S. 114. „Like ritual, this kind of repetition brings comfort, a fuller understanding, and the confidence that comes with the sense of knowing what is about to happen next.“ Hutcheon 2006, S. 114. „Perhaps the real comfort lies in the simple act of almost but not quite repeating, in the revisiting of a theme with variations.“ Hutcheon 2006, S. 115.

<sup>132</sup> Hutcheon 2006, S. 117.

<sup>133</sup> Vgl.: ebd., S. 20 und S. 173f.

Hutcheon definiert das Phänomen der Adaption anhand von drei Punkten. Zunächst ist eine Adaption als formale Entität „an announced and extensive transposition of a particular work or works“<sup>134</sup>. Dieses ‘transcoding’ gilt entweder für ein Medium oder ein Genre oder eine Rahmen- und damit Kontextveränderung. Miteinbegriffen ist ein Transfer von der Realität zur Fiktion.

Als Schaffensprozess geht es bei der Adaption zweitens immer um zwei aufeinanderfolgende Momente: „(re-)interpretations and then (re-)creation“<sup>135</sup>.

Und drittens, aus der Perspektive der späteren Rezeption: „adaption is a form of intertextuality: we experience adaptations (*as adaptations*) [sic] as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation“<sup>136</sup>. Hier ist zu präzisieren, dass Hutcheon in diesem Fall von einem weiten Textbegriff ausgeht und demnach in den Begrifflichkeiten dieser Arbeit meint, dass es sich um eine Form von Intermedialität handelt.

Hutcheon beschreibt drei unterschiedliche Möglichkeiten, wie Medien agieren: Sie erzählen oder zeigen Geschichten oder interagieren mit ihnen. Dabei meint sie, dass

the telling mode immerses us through imagination in a fictional world; the showing mode immerses us through the perception of the aural and the visual; the participatory mode immerses us physically and kinesthetically. But if all are, in some sense of the word, immersive, only the last of them is usually called interactive.<sup>137</sup>

Diese Einteilung ist höchst problematisch, da diese Grenzziehung bei den meisten Medien nicht funktioniert und verschiedene Formen gleichzeitig in Kraft treten, allemal wenn es sich um intermediale Strukturen handelt. Als interaktiv beschreibt sie beispielsweise lediglich Videospiele und schreibt den ganzen performativen Bereich dem Erzähl-Modus zu<sup>138</sup>. Dabei sind gerade Theateraufführungen, und Performances im Speziellen, hochgradig interaktiv, da eine Live-Reaktion des im Moment der Aufführung vorhandenen Publikums stattfindet und nicht nur eine vorprogrammierte Antwort wie in den meisten Videospiele.

Ein weiterer problematischer Punkt an Hutcheons Text ist ihre widersprüchliche Haltung zu der Frage, ob eine Trennung zwischen Form und Inhalt bei der Adaption möglich sei, was vor allem in der Semiotik verneint wird. Zunächst folgt sie in ihren Ausführungen Kamilla Elliott, die meint, die Adaption sei das Paradebeispiel dafür, dass eine Trennung möglich sei, da dieselbe Geschichte,

---

<sup>134</sup> Ebd., S. 7.

<sup>135</sup> Ebd., S. 8.

<sup>136</sup> Ebd.

<sup>137</sup> Ebd., S. 22.

<sup>138</sup> Vgl.: ebd., S. 23.



also der Inhalt, stets in anderen Medien, also Formen auftaucht.<sup>139</sup> Später schreibt sie: „Adaptations are what have been called "fluid texts" that exist in more than one version“<sup>140</sup>. Auch diesem Bild nach wäre eine Trennung möglich.

Im weiteren Verlauf des Textes spricht sie allerdings darüber, welches Zielmedium von einem Künstler warum gewählt wird und zitiert dabei E.H. Gombrich:

If an artist stands before a landscape with a pencil in hand, he or she will "look for those aspects which can be rendered in lines"; if it is a paintbrush that the hand holds, the artist's vision of the very same landscape will be in terms of masses, not lines.<sup>141</sup>

In dieser Analogie hat es nun den Anschein, dass je nach Zielmedium andere Aspekte aus dem Ausgangsmedium hervorgehoben werden, die Form also den Inhalt beeinflusst, was die Untrennbarkeit der beiden unterstreicht. Genau dieser Punkt ist der Dreh- und Angelpunkt der Adaption und seine Logik beruht auf der oben beschriebenen doppelten Struktur von Wiederholung und Veränderung. Es handelt sich eben nicht um eine eins zu eins Übertragung, sondern um eine variierte Wiederholung. Die Variation liegt auch darin begründet, dass ein Transfer in eine andere Form mit anderen Gesetzmäßigkeiten stattgefunden hat, die wiederum den Inhalt beeinflussen.

Eine weitere Frage, die Hutcheon umtreibt, ist diejenige, ob es Geschichten gibt, die leichter zu adaptieren sind als andere. Zunächst geht sie davon aus, dass linear erzählte, realistische Geschichten, also solche mit einer relativ einfachen Struktur weniger problematisch im Transfer sind. Über den amerikanischen Drehbuchschreiber Noel Baker kommt sie jedoch schließlich zu einer anderen Erkenntnis: „he first felt the challenge of the fragmentation itself and then the fact that it was "lean and spare, full of gaps and silences, the eloquence of things left unsaid".“<sup>142</sup> Eine fragmentarische Grundlage forderte Baker also stärker heraus und ließ für die Adaption seiner Kreativität mehr Platz. Je fragmentarischer ein Text ist, desto mehr kann man in ihn hineininterpretieren und desto offener und reizvoller ist er für die Neuaneignung anderer Künstler. Bevor er ein Prämedium bearbeitet, muss er es interpretieren, dann erst kann er darauf aufbauend neu kreieren.<sup>143</sup> Für diesen ersten Moment der Interpretation muss es einen Raum geben, je mehr Interpretationsmöglichkeiten ein Werk zulässt, desto mehr mögliche und

---

<sup>139</sup> Vgl.: ebd., S. 9.

<sup>140</sup> Ebd., S. 95.

<sup>141</sup> Ebd., S. 19.

<sup>142</sup> Ebd., S. 20.

<sup>143</sup> Vgl.: ebd., S. 84.

unterschiedliche Adaptionen können aus ihm entstehen. Formal abgeschlossene und abgerundete Werke dagegen erschweren eine Adaption ihrer selbst.

Trotz einiger problematischer Stellen im Text, gibt Hutcheon für diese Arbeit und insbesondere für den Begriff des Medienwechsels wichtige Impulse aus dem Feld der Adaption und macht sich für die Erforschung derselben stark. Sie bemüht sich, das negative Bild, das gemeinhin über das Phänomen verbreitet wird, zu verändern, da sie erkannt hat: „In the workings of the human imagination, adaptation is the norm, not the exception.“<sup>144</sup> Damit hat sie auf jeden Fall einen nicht unwichtigen Beitrag für ihr virulentes Forschungsfeld geleistet.

Zwei Punkte sollen aus Hutcheons Theorie herausgehoben und für die Arbeit aufgegriffen werden: Die Tatsache, dass bei der Wahrnehmung von Arbeiten, die auf einem dem Publikum bekannten Medienwechsel beruhen, eine ständige Oszillation zwischen den betreffenden Medien stattfindet und der zuletzt angesprochene Punkt, der zu einer ersten Antwort auf die Hauptfragestellung der Arbeit hinführt. Fragmentarische Ausgangsmaterialien scheinen die Auseinandersetzung mit ihnen zu begünstigen und kurbeln so ihre eigene Rezeptionsgeschichte an. Das ist auch bei dem fragmentarischen Text von Büchners *Woyzeck* der Fall. Im folgenden Kapitel geht es um den Begriff des Fragments, in dem unter anderem auch diese These erneut aufgegriffen und überprüft wird.

---

<sup>144</sup> Ebd., S. 197.

## 2.2. Fragment

„Über das Fragment lässt sich kaum schreiben. Es ist kein Gegenstand, es ist kein Genre, und es macht noch kein Werk.“<sup>145</sup>

Trotz dieser unheilvollen Prämisse von Lacoue-Labarthe und Nancy soll hier als zweiter Theoriekomplex, neben der im letzten Kapitel vorgestellten Intermedialitätsdebatte, das Phänomen des Fragmentarischen anhand seiner wichtigsten Aspekte untersucht werden.

Auch die Überlegung, sich in dieser Arbeit auf die Fragmenttheorie zu stützen, leitet sich wie Intermedialität direkt aus dem Büchnerschen Material her, dessen Fragmenthaftigkeit das konstitutive Strukturelement des Textes darstellt und demnach nicht umgangen werden kann. Wie und wo sich das genau manifestiert, darauf wird in Kapitel 3 detailliert eingegangen. In Kapitel 4, dem Kapitel, das den Analysen der Medienwechsel gewidmet ist, wird das Fragmentarische, neben der Intermedialität, als Hauptkategorie zur Untersuchung des Hörspiels von Nikitin und des Films von Calis eingesetzt. Schlussendlich ist der fragmentarische Charakter des Materials ein Hauptgrund für die sich immer wieder neu erfindende und unvermindert fortschreitende Rezeption desselben. Auch dieser Aspekt soll am Ende dieses Kapitels genauer beleuchtet werden.

Zu verweisen ist im Zusammenhang dieser Arbeit außerdem auf die Verbindungslinien, die es zwischen den beiden hier vorgestellten Theorien Intermedialität und Fragmentarität gibt. Sie sollen nicht ohne Bezug nebeneinander stehen, sondern ihre Verknüpfungen sollen als Perspektive auf die *Woyzecke* von Büchner, Nikitin und Calis fruchtbar gemacht werden.

Die vordergründig offensichtlichste Verbindung zwischen den beiden Theoriekomplexen geht auf die Entwicklungsgeschichte der beiden Konzepte und Begriffe zurück. Beide haben in der Romantik eine wichtige Aufwertung erfahren. Auch die heutige Begriffsauffassung der beiden Phänomene ähnelt sich, was sich an der Aussage von Eberhard Ostermann, der sich ausführlich mit der Problematik des Fragments auseinandergesetzt hat, zeigt:

Die semantische Ambivalenz des Fragmentbegriffs wird ergänzt durch seine Allgemeingültigkeit. Er lässt sich nahezu auf alles anwenden, vom kleinsten materiellen Partikel und von der flüchtigsten Erfahrung bis zum monumentalen philosophischen System.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Lacoue-Labarthe und Nancy 1984, S. 64.

<sup>146</sup> Ostermann 1991, S. 13.

Aus der Tatsache der Allgemeingültigkeit folgt der Nachteil, dass der Begriff unspezifisch wird und sich einer konkreten Definition entzieht. Dasselbe ließe sich, wie oben beschrieben, auch über die Intermedialität sagen. Beide Begriffe müssen aus diesem Grunde zwangsläufig mit Subkategorien arbeiten, um einzelnen Phänomenen und Verfahren gerecht werden zu können. Letztlich deuten die bis jetzt genannten Aspekte jedoch lediglich auf Ähnlichkeiten in der Auffassung der Begriffe hin und zielen nicht auf tatsächliche strukturelle oder inhaltliche Verknüpfungen zwischen den beiden Theorien ab, auf die später noch zurückzukommen ist.

An diesem Punkt sei lediglich noch bemerkt, dass sich eine weitere Gemeinsamkeit aus den Verhältnissen der Begriffe zur Literaturwissenschaft ergibt. Die Intermedialität hat sich aus dem Intertextualitätskonzept der Literaturtheoretikerin Julia Kristeva heraus entwickelt. Auch die Reflexionen zum Fragment nehmen ihren Ursprung in der Literaturwissenschaft. In ihrem Rahmen entstanden die ersten wichtigen Untersuchungen zu diesem Thema und auch wenn es deren Grenzen längst hin zu anderen Disziplinen überschritten hat, spielt es dort immer noch eine große Rolle.

Bereits Goethe definierte: „Literatur ist das Fragment der Fragmente; das wenigste dessen, was geschah und gesprochen worden, ward geschrieben, vom Geschriebenen ist das wenigste übrig geblieben.“<sup>147</sup> Der Germanist Michael Braun folgert daraus: „Alle Literatur ist wesentlich Fragment.“<sup>148</sup> Den Grund dafür sieht er in erster Linie in der mangelhaften oder unvollständigen Überlieferung, in der uns Literatur heute vorliegt. Das prominenteste Beispiel hierfür sind die Texte der alten Griechen, es finden sich jedoch in der gesamten Literaturgeschichte ähnlich prägnante Beispiele. Auch Büchners Texte sind hier mit an erster Stelle zu nennen.

Ein zweibändiges Verzeichnis unvollendet gebliebener Druckwerke unter dem Titel *Mehr nicht erschienen*, für das Michael Krieg über 18.000 Titel zusammengetragen hat, erschien in den 1950er Jahren<sup>149</sup>. Das Bedürfnis ein solches Werk zu verfassen und literarische (und andere) Fragmente zu dokumentieren, zeigt das wachsende Bewusstsein für die allgegenwärtige Präsenz von Fragmenten in Texten. Hinter diesem Sammeln von Fragmenten steht, vielleicht unbewusst, auch die Idee, sie in ihrer Gänze zu erfassen, also der Wunsch, ihnen das Fragmentarische auszutreiben. Der Gedanke hat in diesem Sinne einen konservativen Zug und bezieht sich auf eine veraltete Definition des Fragments, die im Gegensatz steht zu einer postmodernen und dekonstruktivistischen Perspektive, in der das Fragment die eingangs beschriebene

---

<sup>147</sup> Goethe: *Maximen und Reflexionen* (Nr. 910). In: Goethe: *Werke*. Bd. 12, S. 494. Zitiert nach: Braun S. 17.

<sup>148</sup> Braun 2002, S. 17.

<sup>149</sup> Vgl.: ebd., S. 1.

Allgemeingültigkeit annimmt und unter der Brauns Satz „Alle Literatur ist wesentlich Fragment“ zu verstehen ist.

### 2.2.1. *Der Fragmentbegriff im Wandel der Zeit*

Doch nähern wir uns dem Begriff und seinen in der Zeit erfahrenen Wandlungen chronologisch. Die bereits zitierten Autoren Braun und Ostermann versuchen sich beide an einer Begriffsgeschichte des Fragments. Während ersterer sich dem Begriff aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive nähert und ihn an verschiedenen Autoren durchexerziert – unter anderem Büchner – ist Ostermanns Ansatz ein philosophischer, wobei er versucht, den Begriff als ästhetische Kategorie<sup>150</sup> zu etablieren, indem er fragt, „welchen Stellenwert die Vorstellung von der notwendigen oder vermeidbaren Fragmentarizität des Kunstwerks im Kunstdenken verschiedener Autoren [...] einnimmt“<sup>151</sup>.

Braun beobachtet zunächst, dass die „Relation von Teil und Ganzem [...] konstitutiver Bestandteil der Begriffssemantik [ist]“<sup>152</sup>. Das gilt für alle semantischen Wandlungen, die der Begriff im Laufe der Zeit erfährt, Fragment und Ganzheit sind gedanklich nicht voneinander trennbar und bilden eine sich gegenseitig bedingende fragmentarische Einheit. Lanfranconi nähert sich diesem Paradox von der Seite der Einheit und versucht eine Frage auf die Antwort zu geben, ab wann etwas vollendet ist:

Einer alten Überlieferung gemäss: jederzeit und immer. Alles, so will es diese heute fast vergessene Tradition, ist vollendet [...] Und tatsächlich finden wir ja, wenn uns Dinge zerbrechen, die Bruchstücke jeweils als *eines*, als *ein* Bruchstück, als Ungeteiltes und Ganzes. Jedes Fragment ist ein Ganzes, insofern es *ein* Fragment ist, insofern es *eines* ist.<sup>153</sup>

Auch Lacoue-Labarthe und Nancy beziehen sich auf diese Doppelstruktur des Fragments, das gleichzeitig ganz und Teil ist, wenn sie sagen: „Das Fragment ist unzerstörbar, das heißt, die Zerstörung ist gewiß“<sup>154</sup>. In diesen beiden Definitionen, die für das gleiche Phänomen nur andere

---

<sup>150</sup> „Fragment im Sinne einer ästhetischen Kategorie signalisiert zwar die Distanzierung von der Ästhetik des Schönen, Ganzen und Wahren oder deren Relativierung, wahrt aber andererseits noch den Bezug zu ihr, insofern es seiner Logik entspricht, dass er das Fragmentarische immer auch als Teil einer, wenn auch kritisierten oder verzeitlichten, Ganzheit reflektiert.“ Ostermann 1991, S. 11.

<sup>151</sup> Ebd., S. 11.

<sup>152</sup> Braun 2002, S. 29.

<sup>153</sup> Lanfranconi 2004, S. 194.

<sup>154</sup> Lacoue-Labarthe und Nancy 1984, S. 66.

Worte finden, oszilliert das Fragmentarische also zwischen einem alltäglichen Verständnis seines selbst als ein Stück von etwas und dessen Gegenteil, als das unzerteilte Ganze.

Dällenbach und Hart Nibbrig gehen auf einen weiteren Aspekt der Beziehung zwischen Fragment und Ganzheit ein, wenn sie darauf hinweisen, dass ersteres den Bezug zu letzterem „nur aufnehmen kann, indem es ihn durchstreicht“<sup>155</sup>, wobei mit dem Wort *können* keine Option gegeben ist, sondern der Rahmen indem es dem Fragment möglich ist, Bezug zu nehmen, abgesteckt wird. Dass ein Bezug zur Ganzheit bestehen muss, gilt dabei als vorausgesetzt.

Demnach scheint es, als verbergen sich verschiedene Paradoxe in der Struktur des Fragmentarischen in Hinsicht auf dessen Verbindung mit der Ganzheit, die sich gegenseitig auszuschließen scheinen. Zum einen schlüpft das Fragment in die Haut seines Gegenteils, in das Ganze, und zum anderen negiert es durch seine Existenz das Dasein desselben. Auch wenn diese beiden Momente in gegenteilige Richtungen zu streben scheinen, finden sie ihren gemeinsamen Nenner doch in ihrem Bezug zum Ganzen. Von ihm hängt das Fragment zwar jeweils ab, es unterjocht das Ganze jedoch in beiden Thesen auf unterschiedliche Weise: Entweder es höhlt es von innen aus oder es zerschlägt es von außen. Das Ganze zittert demnach vor dem Fragment, das es erst zum Ganzen macht.

Welches Verhältnis Büchners *Woyzeck* zum Fragmentarischen und zur Ganzheit hat, wird in den Analysen im 4. Kapitel herausgearbeitet. Hier sei aber schon vermerkt, dass die beschriebene Perspektive auch für den Umgang mit *Woyzeck* entscheidende Erkenntnisse zur Annäherung an die Fragestellung bringt. Aus dieser Sicht könnte auch Büchners *Woyzeck*, das allein durch die Tatsache, dass der Autor mitten in seiner Arbeit daran starb, unmissverständlich ein Fragment ist, gleichzeitig als *ein* Text und damit als Ganzes begriffen werden. Das macht den Umgang mit dem Material spannungsreich, da das Verhältnis in beide Richtungen umschlagen kann.

Davon abgesehen kann die Relation zwischen den beiden nach einer heutigen Definition der Begriffe ganz konkret unterschiedliche Formen annehmen. Die Mehrdeutigkeit des Begriffs Fragment hat sich erst mit der Zeit langsam herausgeschält. Der abwechslungsreiche Weg zur Ambivalenz soll hier kurz skizziert werden.

Braun setzt bei seiner Begriffsgeschichte des Fragments bei den Griechen an und bezieht sich zunächst auf Aristoteles, demzufolge „die Kunst [...] vollenden [kann], was die Natur unvollendet ließ“<sup>156</sup>. Auch hier deutet sich schon die gegenseitige Abhängigkeit zwischen Fragment und

---

<sup>155</sup> Dällenbach und Hart Nibbrig 1984b, S. 9.

<sup>156</sup> Braun 2002, S. 29.

Ganzheit an, allerdings geht es in diesem historischen Moment für den Mensch noch eindeutig um ein Streben zur Ganzheit, was als wesentliche Aufgabe der Kunst angesehen wird.

Als erste tatsächlich prägende Epoche für den Begriff des Fragments ist die Renaissance zu nennen. Die einzelnen Kultursprachen nehmen ihn hier als Fremdwort in ihrem Wortschatz auf, dabei ist ihm jedoch eine lediglich negative Konnotation beschieden: Fragment ist, was ehemals ganz war und zerbrochen wurde. Es strebt danach sich wieder zu seiner alten Gänze zusammenzufügen. Man spricht auch von „Torsohaftigkeit“<sup>157</sup>, in Bezug auf zerbrochene antike Statuen. Vorreiter ist Petrarca, der den Begriff erstmals als künstlerischen Gattungsbegriff verwendet. Im Folgenden verlagern Künstler der Renaissance Darstellungen von Christi Geburt in antike Ruinen, also in Fragmente von Tempeln. Damit verbinden sie bereits die Idee, dass ein Teil von etwas, in diesem Fall die Ruine eines Bauwerks, das Ganze repräsentieren soll und kann.<sup>158</sup>

Dieser Konnotation blieb auch Goethe noch verhaftet, „die Restauration von den ursprünglichen Teilen, die Kopie von dem Original zu unterscheiden“ und so „in dem kleinsten Fragmente noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen zu schauen“<sup>159</sup>, war für ihn entscheidend.

Mit Lessing schließlich steuert der Begriff Mitte des 18. Jahrhunderts einem Wendepunkt in seiner Bedeutung zu. Er bereitet vor allem in seinen ästhetischen Schriften<sup>160</sup> den fragmentbesetzten Schreib- und Denkstil der Romantiker vor, indem er Probleme in den Raum stellt, ohne sie aufzulösen und Zusammenhänge ohne Anfang und Ende assoziiert<sup>161</sup>: „Mit Lessing hält das Fragment Einzug ins ästhetische Systemdenken.“<sup>162</sup>

Auch Ostermann datiert den beginnenden Diskurs über das Fragment auf die Zeit der Frühromantik zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, „als das ästhetische Formideal eines vollkommenen, harmonischen und naturgleichen Ganzen [...] in Diskrepanz zu den wirklichen Erscheinungsformen der zeitgenössischen Kunst und Literatur gerät“<sup>163</sup>.

Die deutsche Romantik entwickelt daraufhin eine regelrechte Ästhetik des Fragments. Das moderne Interesse an der Entstehung eines Kunstwerks, an seiner Prozesshaftigkeit nimmt seine

---

<sup>157</sup> Ebd., S. 32.

<sup>158</sup> Ebd., S. 34.

<sup>159</sup> Goethe: *Einleitung in die Propyläen* (1798). In: Goethe: *Werke*. Bd. 12, München 1982, S. 51. Zitiert nach: Braun 2002, S. 34.

<sup>160</sup> Lessing ist unter anderem Herausgeber der sieben *Fragmente eines Ungenannten*, die zwischen 1774 bis 1778 zum so genannten Fragmentenstreit führten, einer theologischen Auseinandersetzung zwischen der Aufklärung und der orthodoxen lutherischen Theologie. Der Verfasser dieser Schriften war, wie 1813 herauskam, Hermann Samuel Reimarus.

<sup>161</sup> Vgl.: Braun 2002, S. 36.

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Ostermann 1991, S. 15.

Anfänge in dieser Epoche. Fragmentarisches ist fortan nicht mehr unbedingt und allein mit dem Sinn des Scheiterns verknüpft: „Es ist nicht Bruchstück eines ehemaligen oder künftigen Ganzen, sondern rückt als Denkfigur in den Status eines eigenständigen Kunstgebildes.“<sup>164</sup> Die frühere Bedeutung als Überbleibsel und Rest eines ehemals Ganzen koexistiert seit diesem Zeitpunkt neben der sich neu herausbildenden Bedeutung des Fragments als „eigenwertiger oder relativ selbstständiger Teil eines nie bzw. noch nicht vollständigen Ganzen“<sup>165</sup> für den Begriff des Fragments, der damit nun ambivalent aufgeladen ist.

Mit der Entwicklung des Fragments hin zu einer eigenständigen Ästhetik gehen vermehrt Versuche einher, dieses auch künstlich zu produzieren. Die fragmentarischen Werke der Romantik sind geprägt von einem vorläufigen und angedeuteten Charakter. Gemeinsam mit der Faszination an Verfallendem wird es zur bestimmenden Struktur des romantischen Fragmentdenkens.<sup>166</sup>

Für die romantische Literatur um 1800 heißt das, dass die Unvollkommenheit eines Textes nicht mehr nur an das unzulängliche Vermögen des Autors geknüpft ist, sondern zum beherrschenden Formmerkmal, einem ästhetischen Phänomen wird. Die romantische Dichtung kann „ewig nur werden, nie vollendet sein“<sup>167</sup>. In diesem Werden steckt das „Indiz einer in die Zukunft aufgehobenen Ganzheit“<sup>168</sup>, das in dieser Form des Noch-Nicht vor allem von Novalis und Schlegel propagiert wird. Das Zukünftige drückt Novalis mit dem Vergleich der *Sämereyen* aus, den er zur Erläuterung des Fragments in seinen *Aphorismen* 1798 heranzieht:

Die Kunst Bücher zu schreiben ist noch nicht erfunden. Sie ist aber auf dem Punkt erfunden zu werden. Fragmente dieser Art sind litterarische Sämereyen. Es mag freilich manches taube Körnchen darunter seyn: indessen, wenn nur einiges aufgeht!<sup>169</sup>

An diesem Punkt ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass die Kunst um 1800 einem grundlegenden Wandel unterlegen ist: „In der sich formierenden bürgerlichen Gesellschaft wird sie vom Lehrinstrument und Unterhaltungsmedium zur meinungsbildenden Erkenntnisform.“<sup>170</sup> In dieser Form ist die aktive Rezeption des Lesers also stärker herausgefordert, was sich in Novalis rezeptionsästhetischem Verständnis des Fragments widerspiegelt.

---

<sup>164</sup> Braun 2002, S. 44.

<sup>165</sup> Ostermann 1991, S. 13.

<sup>166</sup> Vgl.: Braun 2002, S. 40.

<sup>167</sup> Ebd., S. 42.

<sup>168</sup> Dällenbach und Hart Nibbrig 1984b, S. 9.

<sup>169</sup> Novalis 2013, S. 32.

<sup>170</sup> Braun 2002, S. 43.



Mit Schlegel findet der Durchbruch in diesem Prozess statt. Er entwickelt in seiner ästhetischen Konzeption „das futurische Element des Fragments“<sup>171</sup>. Damit ist eben der Ausblick des Fragments auf das zukünftige und nicht vergangene Ganze gemeint mit einer „Funktion des Fragments als versprochener Synthese“<sup>172</sup>:

Der Bezugspunkt des Fragments ist nicht mehr eine Totalität des Werks, sondern eine Totalität des Sinns; das Fragmentarische ist nicht mehr der Rest einer abhanden gekommenen Ganzheit, sondern nimmt deren authentische Gestalt an, wird den Werken also sozusagen in die Wiege gelegt und drückt weniger das Resultat des Denkens als einen Prozess aus. Insofern spiegeln Fragmente eine Reflexionshaltung des Suchens und Strebens wider.<sup>173</sup>

Trotz dieser Bedeutungsverschiebung wird die Vorstellung des Ganzen nicht vollkommen aus dem Konzept ausgeschlossen, sondern bleibt implizit bestehen, allerdings nicht in festgelegter Form. Man kann die Ganzheit nun sowohl als zerbrochen, zerstückelt oder auch als teilweise realisiert verstanden wissen. In dieser Offenheit und Mehrdeutigkeit liegt laut Eberhard Ostermann die Leistungsfähigkeit des Begriffs begründet:

Weil der Begriff des Fragments beides abdeckt, sowohl das Zerbrochene als auch das Unvollendete, die Reduktion des Ganzen nicht weniger als seine Entstehung, vermag er ebenso gut eine Schwäche wie eine Leistung zu indizieren.<sup>174</sup>

Als nächsten Schritt in der Geschichte des Fragmentbegriffs beschäftigt sich Ostermann mit den ästhetischen Konzepten der Autoren Bloch, Benjamin und Adorno, bei denen das fragmentarische Kunstwerk als *verhinderte Ganzheit*<sup>175</sup> angesehen wird. Bei diesen Autoren existiert das ganzheitliche ästhetische Ideal noch, das sie jedoch gedanklich mit der Vollendung der Geschichte verknüpfen. Auf diese Weise bekommt das fragmentarische Kunstwerk den „Status einer verhinderten Ganzheit, auf deren noch ausstehende Realisierung es vor dem Hintergrund geschichtlicher Unvollendetheit verweist“<sup>176</sup>.

In einem letzten Teil beschäftigt sich Ostermann schließlich mit Konzepten, die sich von der Ganzheitsidee komplett distanzieren. Nietzsche, Foucault und Derrida sind für diese Reflexionen richtungsweisend. Die Idee des Ganzen und die des Fragments fallen hier zusammen, „indem das

---

<sup>171</sup> Ebd.

<sup>172</sup> Ebd.

<sup>173</sup> Ebd.

<sup>174</sup> Ostermann 1991. S. 13.

<sup>175</sup> Ebd., S. 16.

<sup>176</sup> Ebd.

Ganze als Resultat einer Zerstückelung gedeutet wird“, als Folge einer „Destruktion ästhetischer Ganzheit“ und der damit einhergehenden „Freilegung des Fragments“<sup>177</sup>.

Betrachtet man die begrifflichen Umdispositionen aus literaturhistorischer Perspektive, steht Kafka sicherlich als das eindrücklichste Beispiel der Moderne da, deren Dasein von Zufälligkeit, Entfremdung, Verstümmelung und Spaltung gezeichnet ist. Das Fragment ist spätestens seit ihm bis zur Unlösbarkeit mit der Moderne verknüpft und wurde zum konstitutiven Prinzip der modernen Literatur<sup>178</sup>:

Das moderne Fragment ist ein Abriss vom Ganzen und präsentiert das Teil als Teil, mitsamt den ihm widerfahrenen Verletzungen und Verwüstungen. So exponiert das Fragment seine Unfertigkeit. Der Tatbestand des Teilens, das immer ein Ausschließen und Einschließen zugleich bedeutet, ein Ab-Teilen und Mit-Teilen, wird zum provozierenden Thema, so dass selbst der dezentrierteste Text nicht jenen Bezug zum Ganzen leugnen kann, den Goethe einmal dekretiert hat: ‘Wir würden unser Wissen nicht für Stückwerk erklären, wenn wir nicht einen Begriff vom Ganzen hätten’.<sup>179</sup>

Auch Maurice Blanchot arbeitet sich auf moderne Weise an dem Thema und der Struktur des Fragments ab, das, wie Dällenbach und Hart Nibbrig konstatieren, für ihn so viel bedeutet wie das Schreiben überhaupt<sup>180</sup>. Dabei geht er noch einen Schritt weiter und löst sich von den romantischen Vorstellungen des Fragments als ehemaliges oder zukünftiges Ganzes:

Das Fragment – und dies ist immer eines unter Fragmenten – führt zur Auflösung der Totalität, welche es voraussetzt. Die Auflösung, die es bewirkt, verhindert, daß es jemals eigentlich Form wird. Es setzt sich dieser Auflösung aus, um sich im Verschwinden – welches zugleich das Verschwinden aller Identität ist – als Energie des Verschwindens zu erhalten.<sup>181</sup>

Diese Energie, in der das Fragment in der Moderne noch existiert, und die bei Blanchot als verschwindend einen negativen Beigeschmack hat, wird von Rancière 1998 in seinem Buch *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* positiv umgedeutet als Bewegung und damit als Leben schlechthin:

Das Fragment ist die Einheit, in der jedes starre Ding in die Bewegung der Wandlungen zurückgeführt wird. Philosophisch gesehen ist es die endliche Gestalt eines unendlichen

---

<sup>177</sup> Ebd.

<sup>178</sup> Braun 2002, S. 6.

<sup>179</sup> Ebd., S. 15.

<sup>180</sup> Dällenbach und Hart Nibbrig 1984b, S. 11.

<sup>181</sup> Maurice Blanchot zitiert nach: Lacoue-Labarthe und Nancy 1984, S. 64f.

Prozesses. Dichterisch ist es die neue Ausdruckseinheit, welche die narrativen und diskursiven Einheiten der Repräsentation ersetzt.<sup>182</sup>

Bereits bei Novalis steckt es in dem von ihm verwendeten Wort der *Sämerey* die Idee eines Prozesses, einer wachsenden Bewegung, die Rancière aufgreift und neutralisiert auf Wandlungen allgemein. Besonders auch in rezeptionsgeschichtlicher Perspektive ist das bewegliche, vor allem das futurische Element des Fragments interessant, denn es schaut nach vorne, und streut eben Novalis Samen in den Werken, die es aufgreifen und in ihren Geschichten weitertragen: „Es ist die gegenwärtig gemachte Vergangenheit und die in die Zukunft geworfene Gegenwart.“<sup>183</sup>

Dieser prozessorientierte Blick auf das Fragment ist derjenige, der auch diese Arbeit begleitet und voranbringt. Er stärkt außerdem die Entscheidung für die Verknüpfung von *Woyzecks* Rezeptionsgeschichte mit dem Theoriekomplex des Fragments. In der Rezeptionsgeschichte zu Büchners *Woyzeck* passiert genau das: *Woyzeck* ist ein Samen, der mittels der verschiedenen Medienwechsel weiter getragen wird, sich vermehrt, aufgeht und in einem ständigen Kreislauf weiterlebt. Der von Rancière und Novalis entwickelte Gedanke gibt damit auch einen Impuls für die Frage nach den Hintergründen des häufigen Aufgreifens des Stoffs.

Um den Teil zur Begriffsgeschichte des Fragments abzuschließen, sei bemerkt, dass die moderne Literatur nicht mehr um ihren fragmentarischen Charakter ebenso wenig wie um die sie umgebende fragmentierte Wirklichkeit herumkommt. Sie hat sich dahingehend entwickelt, dieses Fragmentarische auszustellen um ihm und der Wirklichkeit habhaft zu werden. Heiner Müller hat das in folgender Formel auf den Punkt gebracht: „Ich glaube nicht, daß eine Geschichte, die »Hand und Fuß hat« (die Fabel im klassischen Sinn), der Wirklichkeit noch beikommt.“<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Rancière 2010, S. 74. Original: „Le fragment est l'unité dans laquelle toute chose figée est remise dans le mouvement des métamorphoses. Philosophiquement, il est la figure finie d'un processus infini. Poétiquement, il est la nouvelle unité expressive qui remplace les unités narratives et discursives de la représentation.“ Jacques Rancière: *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: 1998, S. 59.

<sup>183</sup> Ebd., S. 75. Original: „Il est le passé rendu présent et le présent lancé dans le futur.“ Rancière 1998, S. 60.

<sup>184</sup> Müller, H. 1975, S. 125.

### 2.2.2. Ursachen für das Entstehen eines Fragments

Der Literaturwissenschaftler und Philosoph George Steiner untersucht in seinem Text *Das totale Fragment* von 1984 die Ursachen, die dazu führen, dass ein Kunstwerk zu einem Fragment wird und spricht dabei von verschiedenen „Arten der Unvollendetheit“<sup>185</sup>.

Er beginnt mit dem Todesfall des Autors, der jedoch, auch wenn es sich um eine objektive Tatsache handelt, oftmals nicht angenommen wird als Grund für ein fragmentgebliebenes hinterlassenes Werk. Steiner argumentiert, dass wir uns gegen diese Sichtweise sperren: „Es ist das Sich-Verweigern des Werks, welches irgendeinen diesem innewohnenden Mechanismus des Scheiterns auslöst, einen Mechanismus, der dies Scheitern im „Zufall“ des Todes offenkundig macht.“<sup>186</sup>

Eine zweite mögliche Ursache ist die „gewollter oder konventioneller Unvollendetheit“<sup>187</sup>. In dieser Kategorie versammeln sich viele verschiedene Phänomene, die Steiner unter dem Begriff der „Ästhetik des Skizzenhaften“<sup>188</sup> subsumiert. Als Beispiele nennt er, neben Werken, die bewusst fragmentarisch konzipiert wurden, unter anderem Arbeiten, deren fragmentarischer Charakter, ganz im Sinne der Skizze, als stilisiertes Kürzel für Vollendetheit zu verstehen ist. Bei diesen Werken ist auch das Publikum gefragt, dass sie dynamisch und aktiv rezipieren muss, um die gedankliche Vollendung zu vollziehen.<sup>189</sup>

Die dritte Kategorie, die Steiner benennt, fasziniert ihn besonders. Es handelt sich dabei um Werke, die nach oder während ihres Entstehens freiwillig zerstört werden, entweder vom Autor oder Personen, die meinen, in seinem Interesse zu handeln. Das erste Beispiel, das er für diese Kategorie nennt, ist Büchners verschollenes Stück *Pietro Aretino*<sup>190</sup>, was interessant ist im Zusammenhang mit dieser Arbeit. Es ist bis heute nicht geklärt, was mit diesem Stück geschehen ist, es kursiert unter anderem die These, Büchner habe es gar nicht geschrieben. Die andere Möglichkeit ist, dass es vernichtet wurde. Steiner bezieht sich selbstverständlich auf letztere Variante, wenn er das unbekannte Drama in diese Kategorie einordnet.

Der eigentlich interessante Punkt in dieser Kategorie ist jedoch nicht das wie auch immer vernichtete Werk, sondern der Einfluss, den die Zerstörung eines Werkes auf die restlichen Werke des Künstlers ausübt. Steiner schreibt:

---

<sup>185</sup> Steiner 1984, S. 18.

<sup>186</sup> Ebd.

<sup>187</sup> Ebd., S. 19.

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> Vgl.: ebd., S. 19f.

<sup>190</sup> Vgl.: ebd., S. 21.

Das fehlende Werk verändert die Umriss und die Entwicklungslogik der übrigen Produktionen des Autors. Auf subtile, aber nicht zu leugnende Weise lenkt es die unmittelbare Aufmerksamkeit von den übrigen Werken, den übrigen Leistungen Büchners, [...] ab. Es verleiht dem bereits Erreichten etwas Unvollendetes, doch zugleich auch eine besondere Kraft der Verheißung.<sup>191</sup>

Nach diesen drei bisher aufgemachten Kategorien, ließe sich Büchners Werk in allen dreien platzieren. Sein *Woyzeck* gehört der ersten Kategorie an, Büchner ist während des Verfassens desselben gestorben. Es gehört aber auch der zweiten Kategorie an, da es sich zudem um ein konzeptionelles Fragment handelt. Diese These wird im nächsten Kapitel detailliert ausgeführt und untersucht. Und sein unbekanntes *Pietro Aretino* fällt schließlich, sofern Büchner es denn geschrieben hat, dieser dritten Kategorie zu und wirft damit seinen Schatten auch auf *Woyzeck*.

Es gibt schließlich noch eine vierte und letzte Kategorie in dieser Auflistung der Ursachen für unvollendete Werke. Steiner bezeichnet sie als noch gebrochener, also fragmentierter, als die bisher genannten. Es zeigt sich dabei der gleiche Effekt der besonderen Aufmerksamkeit und Verheißung wie bei dem zuvor beschriebenen Beispiel. Es handelt sich um Werke, die niemals entstehen, im Schaffensprozess der Künstler allerdings als Planung oder Ziel einen sehr großen Stellenwert einnehmen. Coleridge beispielsweise, der im Intermedialitätskapitel schon einmal im Zusammenhang mit dem bei ihm ersten Vorkommen des Begriffs intermedium vorkam,

verleiht seinem unrettbar fragmentarischen, immerzu unvollendet bleibenden dichterischen und erzählerischen Werk dadurch Substanz und Dauerhaftigkeit, daß er jeden einzelnen Splitter dem entstehenden *magnum opus* zuordnet<sup>192</sup>.

Letztendlich hat er es jedoch nicht geschrieben. Doch seine fiktive Existenz verbindet alle um und für diesen Gedanken geschriebenen Fragmente miteinander und verleiht ihnen so einen Sinn.

Von diesen vier Kategorien der Ursachen von Fragmentation grenzt Steiner nochmals das Phänomen des antiken Fragments ab, da es nicht wie in den anderen Fällen durch „individuelles Schicksal, bewusste[n] Wille[n] oder bloße[n] Zufall“<sup>193</sup> entstand, sondern nur durch die Überlieferung als Gesamtheit zu einem Fragment wurde.

---

<sup>191</sup> Ebd.

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Ebd., S. 22.

### 2.2.3. *Formen des Fragments*

Fragmentiert ist nicht nur unsere heutige Wirklichkeit und Literatur, sondern, wie sich an den verschiedenen skizzierten Denkrichtungen und Thesen angedeutet hat, auch der Diskurs über das Fragmentarische. Dabei war das Fragment zum Ende des 21. Jahrhunderts der Literaturwissenschaft längst entwachsen und ist in nahezu allen Disziplinen zu einem bedeutenden Thema geworden, vor allem in den Bereichen der Philosophie und Soziologie, sowie den Kulturwissenschaften.<sup>194</sup>

Deutlich wird das allein, wenn man die Vielzahl an existierenden Wörtern betrachtet, die nahezu alle als Synonyme für dasselbe Phänomen nebeneinanderstehen: die Rede ist von Fragment, Fragmentation, Fragmentierung, Fragmentarisierung, Fragmentum, Fragmentarischen, Fragmentarität, Fragmentarizität, Fragmenthaftigkeit, Fragmenthaften, um nur die Begriffe mit dem gleichen Wortstamm zu nennen. Die Menge an gleichwertigen Begriffen zeigt, dass keine Entscheidung für einen der Begriffe gefallen ist und damit eine klare Definition kaum auszumachen ist. Das Fragment ist in seiner Konzeption und in seinem Begriff fragmentiert.

Zusätzlich zu den Begriffen, die zur Erläuterung des Fragments herangezogen werden, gesellen sich weitere hinzu, diese allerdings nehmen dabei oftmals eine spezifische Konnotation an: Bruchstück, Rest, Überrest, Torso, Ruine, Unvollendetes, Unfertiges, Zerbrochenes, Begonnenes, Teil, Stück, Schnipsel, Krümel Splitter, Partikel, Fetzen, Brocken, Scherbe, Mosaik, Skizze, Mangel, Zeichen, Spur, Samen, Rest, Abfall, Trümmer, Stumpf, Schlacke, Memorandum, Keim. Die Liste ließe sich problemlos fortführen, zeigt aber schon in dieser Auswahl die Möglichkeiten an, in welche der Begriff Fragment weitergedacht werden kann.

An dieser Stelle sollen die verschiedenen Formen und Konstellationen, in denen das Fragment auftauchen kann, klar voneinander abgegrenzt und systematisiert werden, auch um sie für die Analyse der verschiedenen *Woyzecke* fruchtbar zu machen. Braun, Dällenbach und Hart Nibbrig machen jeweils vier verschiedene Formen des Fragments aus. Diese Einteilung bezieht sich auf die jeweilige Beziehung des Fragments zur Ganzheit, die, wie oben beschrieben, nicht voneinander unabhängig zu denken sind:

Erstens kann das Fragment dabei als unteilbares Element des Ganzen auftauchen. Das heißt dessen Vollständigkeit wird in diesem Fall nicht in Frage gestellt. Wenn Teil und Ganzes bruchlos

---

<sup>194</sup> Vgl.: Braun 2002, S. 6.

ineinander übergehen, „verliert das Fragment den Charakter des Fragmentum, das gerade durch sein Abgerissensein vom Ganzen ist, was es ist“<sup>195</sup>. Dieser Fall gilt allerdings nicht für einen gattungspoetischen Rahmen, weshalb Braun ihn für seine literaturwissenschaftlichen Zwecke ausklammert<sup>196</sup>.

Die zweite Möglichkeit ist, dass das Fragment ein Teil des Ganzen ist, es funktioniert demnach als *pars pro toto*. In diesem Fall gibt es die zwei zeitlichen Modi, die sich in der Begriffsgeschichte herauskristallisiert haben: Das Fragment gehört dem Ganzen entweder nicht mehr oder noch nicht an. Je nachdem erscheint es, „unter archäologischer Perspektive, als Rest, Abfall, Schlacke, Krümel, Spur, Ruine, Memorandum oder, unter eschatologischer Perspektive, als Sprungbrett für die Phantasie, als Keim der Zukunft“<sup>197</sup>.

Eine dritte Möglichkeit ist, dass das Fragment so radikal vom Ganzen getrennt ist, dass eine (Wieder-) Herstellung desselben undenkbar ist. Diese definitive Abgrenzung droht den Fragmentbegriff aufzulösen, da es „als totales Fragment erneut zum Teil eines übergeordneten Ganzen relativiert wird und so verschwindet“<sup>198</sup>.

Schließlich nennt Braun eine vierte Form, die als rezeptionsbedingtes Fragment bezeichnet werden kann. Hier ist die Unabschließbarkeit eines Werkes die strukturelle Konzeption desselben.<sup>199</sup>

Entscheidend für den Gegenstand dieser Arbeit sind vor allem die zweite und die vierte Kategorie. Auf Büchners *Woyzeck* bezogen, verweist die zweite Kategorie auf den Fakt, dass Büchner seinen Text nicht so abschließen konnte, wie er wollte, seinen Text also nicht zu der Ganzheit gebracht hat, die er geplant hatte. Die vierte Kategorie bezieht sich dagegen auf die Tatsache, dass Büchner den Text zudem mit einem fragmentarischen Charakter konzipiert hat. An welchen Stellen sich das niederschlägt, wird in Kapitel 3.2.4. *Woyzeck als fragmentarisches Fragment* genau erläutert. Im Folgenden wird dieselbe Analyse mit Nikitins Hörspiel und Calis Film durchexerziert. Wesentlich im Kontext dieser Arbeit ist außerdem der zuvor angesprochene prozesshafte Charakter des Fragments mittels dem sich die Rezeptionsgeschichte stetig weiter ausbreitet.

---

<sup>195</sup> Dällenbach und Hart Nibbrig 1984b, S. 15.

<sup>196</sup> Vgl.: Braun 2002, S. 16.

<sup>197</sup> Dällenbach und Hart Nibbrig 1984b, S. 15.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Vgl.: Braun 2002, S. 16.

#### 2.2.4. Verbindungen zwischen Intermedialität und Fragmentarität

Hier soll noch einmal auf die bereits angedeuteten Verbindungen zwischen den beiden Theoriekomplexen, Intermedialität und Fragment, zurückgekommen werden. Genannt wurde schon die Tatsache, dass beide in der Romantik eine wichtige Aufwertung erfahren haben und geschichtlich eine parallele Entwicklung vollzogen haben. Auch das heutige Verständnis der Begriffe ähnelt sich, indem beide heterogene und ambivalente Bedeutungen annehmen. Zudem sind beide Begriffe allgemeingültig geworden, was sie unspezifisch macht, den Umgang mit ihnen erschwert und sie gleichzeitig zu Schlüsselbegriffen in diversen Disziplinen exponiert. Ohne sie in Subkategorien aufzugliedern, ist eine Handhabe für einen konkreten Untersuchungsgegenstand mit ihnen nahezu unmöglich.

Um nochmals kurz zur Epoche der Romantik zurückzukommen, soll hier auf den romantischen englischen Dichter Coleridge hingewiesen werden, der in beiden Theoriekapiteln genannt wurde. Er benutzte zum ersten Mal den Begriff *intermedium*, was ein Anstoß für die sich daraufhin entwickelnden Debatten war und zum anderen war sein Schaffen hochgradig fragmentarisch. So meinten seine Zeitgenossen sein fragmentarisches Gedicht *Kubla Khan* aus dem Jahr 1816, „sei nicht ganz ein sinnvolles Gedicht, sondern nur sinnlose Musik; oder Coleridge habe zuviel gewagt, und deshalb nur wenig oder gar nichts Sinnvolles geschaffen“<sup>200</sup>. Interessant ist, dass es sowohl als Musik als auch als Gedicht verstanden wird, es intermedial also oszilliert und dabei – wenn überhaupt – nur fragmentarischen Sinn produziert. *Kubla Khan* vereinigt damit beide Elemente beispielhaft in sich, eine Tatsache und ein Vorgehen, das in der romantischen Kunstproduktion sicherlich nicht unbekannt war, auch wenn nicht direkt auf die Verbindungen zwischen Fragmentarität und Intermedialität verwiesen wurde. Da aber sowohl die „Vermengung und Überlagerung medialer Strukturen [...] als ästhetisches Wirkungspotential eingesetzt“<sup>201</sup> wurde, als auch fragmentarische Formen für den kreativen Prozess entdeckt wurden, ist es nur logisch, dass sich diese beiden Bereiche in der Kunstproduktion der Romantik zwangsläufig überkreuzten.

Büchner schreibt und lebt in einer Zeit, in der die literarische Romantik sich bereits in ihrer Spätphase befindet. Beide Verfahren sind ihm also bekannt und vertraut. Er setzte sie in seinen Texten ein und experimentierte mit ihnen. Sein *Woyzeck* kann sicherlich nach *Kubla Khan* als weiteres Exempel für den Einsatz von intermedialen und fragmentarischen Praktiken, deren Überkreuzung und gegenseitigen Befruchten angesehen werden.

---

<sup>200</sup> Bahti 1984, S. 182.

<sup>201</sup> Müller 2009, S. 34.



Der Medienwissenschaftler Joachim Paech hat darauf hingewiesen, dass „Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert“<sup>202</sup>, konstitutive Momente der Intermedialität darstellen. In dieser Auflistung findet man eine begriffliche Nähe zum Fragment, auch dieses ist mit den gleichen Bildern besetzt. Sowohl für die Intermedialität als auch für das Fragment bezeichnen diese Begriffe die grundlegenden Verfahren, aus denen sie sich erst generieren: Bei der Intermedialität zeigen sie an, wie das Verhältnis zwischen den Medien und beim Fragment zwischen Teil und Ganzem zu definieren ist. Diese Gemeinsamkeiten haben sicherlich auch damit zu tun, dass beide Begriffe so allgemeingültig sind. Die Verbindung geht aber darüber hinaus: In der Intermedialität wird häufig nur mit Elementen, Zitaten oder Teilen, kurz Fragmenten, eines Mediums gearbeitet, die sich auf ein anderes beziehen oder sich mit Fragmenten dessen vermengen. Selten findet Intermedialität statt indem Medien sich in ihrer Gänze zueinander in Bezug setzen, sie nutzen die Form des Fragmentarischen um sich neu zu strukturieren und zu positionieren. Bei einem Medienwechsel und bei intermedialen Bezügen werden immer nur Fragmente transferiert, nur bei der Medienkombination dagegen können die Medien sowohl als Ganzes als auch in Teilen zueinander finden. Als Form ist das Fragment dem Intermedialen demnach höchst vertraut, das geradezu auf es angewiesen ist oder zumindest stark mit ihm arbeitet.

Als Herausgeber von *Navigationen, Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* hat Jens Schröter, der sich ausgiebig mit dem Thema Intermedialität in seinen verschiedenen Facetten auseinandergesetzt hat, gemeinsam mit Gregor Schwering eine Ausgabe dem Thema *Fragment und Schnipsel* gewidmet. Einleitend fragen sie:

Fragment und (Medien-)Schnipsel: Passt das überhaupt zusammen? Weist das eine (ersteres) nicht auf eine lange Tradition innerhalb der Literaturgeschichte und ist das andere nicht eher ein Abfallprodukt medialer Praktiken? Ist das eine nicht Gegenstand auch zielgerichteter Schreibweisen, während das andere meist zufällig entsteht? Sucht das eine nicht – z.B. in der Romantik – ein ehrgeiziges (avantgardistisches) Programm durch- und umzusetzen, das andere hingegen gar nichts?<sup>203</sup>

Durch die verschiedenen Beiträge des Heftes kommen sie zu folgender Erkenntnis:

War die Fragmentierung und Zerschnipselung vor den technischen Medien eben gerade „avantgardistisch“, weil sie nicht den Normalfall regierte, so ist heute schon auf der fundamentalsten Ebene die Operation der Fragmentierung Bedingung medialer Information.<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Paech 2009, S. 25.

<sup>203</sup> Schröter und Schwering 2005, S. 21.

<sup>204</sup> Ebd.

Nun sind Medienschnipsel nicht per se intermedial, sie bilden aber immer wieder die Basis von intermedialen Spielarten. Ein sehr anschauliches Beispiel ist hierfür der Filmschnitt, der mit Schnipseln von Aufnahmen arbeitet und aus ihnen zusammengesetzt ist, es ließen sich aber noch unzählige weitere im Bereich der digitalen Technik finden. Es kommt vor allem in den neuen Medien, die nicht selten auf mehreren Ebenen gleichzeitig intermedial sind, zu permanenten Berührungen und Überschreitungen, sogar zur gegenseitigen Bedingung zwischen den Phänomenen des Fragmentarischen und des Intermedialen.

Sicherlich wäre es ergiebig und für beide Komplexe interessant und bereichernd, diese Verbindungen an anderer Stelle weiter und detaillierter herauszuarbeiten. Bis jetzt gibt es kaum relevante Arbeiten auf dem Gebiet.

Die angedeuteten Verbindungen zeigen jedoch schon in dieser Kürze auf, dass die beiden Theoriestränge als die zwei Hauptuntersuchungskriterien der auf Medienwechseln basierenden *Woyzecke* einen großen Bereich der Materialien sowohl strukturell und inhaltlich abdecken ohne sich dabei im Wege zu stehen. Vielmehr überkreuzen und bedingen sie sich, weshalb die Hoffnung besteht, dass sie sich in der Analyse als doppelte Perspektive auf die Materialien gegenseitig bereichern.

### **2.2.5. *Fragmentarisches als Rezeptionsgrund***

Zum Abschluss des Kapitels zum Fragment soll die Reflexion stehen, inwiefern der fragmentarische Charakter eines Werkes dessen Rezeption, Neuinterpretation und Auseinandersetzung favorisiert und damit eine Annäherung an die Hauptfragestellung der Arbeit versucht werden. Von verschiedenen Seiten gibt es immer wieder Anmerkungen zu dem Thema, vor allem von Künstlern, die sich mit diesen Prozessen in ihrer täglichen Praxis auseinandersetzen und sie also aus persönlicher Erfahrung kennen. So sagt beispielsweise Heiner Müller:

Die Fragmentarisierung eines Vorgangs betont seinen Prozeßcharakter, hindert das Verschwinden der Produktion im Produkt, die Vermarktung, macht das Abbild zum Versuchsfeld, auf dem Publikum koproduzieren kann.<sup>205</sup>

Müller geht hier sowohl auf die Seite des Produzenten als auch des Rezipienten ein, die beide zur Fragmenthaftigkeit eines Kunstwerkes in Bezug stehen. Auf der Produzentenseite steht die Fragmentierung für die Bewegung – nicht nur bei der Entstehung eines Werkes – die es nicht

---

<sup>205</sup> Müller, H. 1975, S. 125.

stillstehen lässt. Auf der Rezipientenseite wird dagegen eine Mitarbeit eingefordert, was den Rezipienten zum (Ko-) Produzenten des fragmentierten Werks macht. Damit ist schon der nächste Schritt angekündigt: Von der Rezeption und Interpretation zu einer Neu-Bearbeitung, das Phänomen, um das es in dieser Arbeit geht. Diese ist bei einem fragmentierten Kunstwerk demnach eindeutig begünstigt.

Im Kapitel 2.1.5. zur Adaptionstheorie Hutcheons wurde der Drehbuchautor Noel Baker zitiert, der darauf hinwies, dass die Bearbeitung eines fragmentarischen Materials ein kreativer Akt sei. Ein solches Werk kann eher eine Inspirationsquelle für eine Auseinandersetzung, beispielsweise in Form eines Medienwechsels, darstellen als ein formal in sich ge- und verschlossenes.

Diese Ideen gehen zurück auf die Thesen Umberto Ecos, die dieser in seinem Werk *Opera aperta* von 1962 vereint. Hier entwickelt er eine Wirkungsästhetik des Unvollkommenen und Fragmentarischen. Seine These ist, dass sich ein fragmentarisches Werk bewusst der freien Reaktion seines Publikums aussetzt. Es bedarf also auch einer größeren Mitarbeit des Publikums, das aufgefordert ist, das Fragment gedanklich zu ergänzen und zu erweitern. Ein wichtiges Bild ist in diesem Kontext „il disordine fecondo“<sup>206</sup>, die fruchtbare Unordnung. Eco vergleicht dabei die offenen Kunstwerke mit einem Baukasten, den der Künstler dem Rezipienten zur Verfügung stellt und aus dem dieser Verschiedenes zusammenstellen kann, ohne dass der Künstler ihm dabei bestimmte Formen aufdrängt oder vorschreibt.<sup>207</sup> Eco konzentriert sich auf den Begriff der Offenheit und nicht des Fragments, definiert das Offene aber auch als das Unfertige und nähert sich damit bildlich dem Fragmentarischen an. Viele seiner Überlegungen sind in diesem Sinne übertragbar. Wichtig ist anzumerken, dass Eco bewusst nicht über Werke spricht, die in der Vergangenheit ganz waren und zerfielen oder in der Zukunft vollständig werden sollten, sondern nur über solche, die bewusst als „offen“ und also „fragmentarisch“ konzipiert worden sind. Das bezieht sich auf die vierte Form von Fragmenten, die Braun ausmacht, das rezeptionsbedingte Fragment, das auch für Büchners *Woyzeck*, Nikitins Hörspiel und Calis Film eine entscheidende Rolle spielt. Dabei geht auch Eco explizit darauf ein, wie die Offenheit eines Werkes dessen Weiterbearbeitung favorisiert:

Offenheit und Dynamik eines Kunstwerks bestehen hingegen im Sich-Verfügbar-Machen für verschiedene Integrationen, konkrete produktive Ergänzungen, die es von vornherein in den Spielraum einer strukturellen Vitalität einfügen, die dem Werk eignet, auch wenn

---

<sup>206</sup> Eco 1962, S. 8.

<sup>207</sup> Vgl.: Eco 1962, S. 41f.

es nicht abgeschlossen ist, und die sich durchsetzt auch bei verschiedenen und vielfachen Ausführungen.<sup>208</sup>

Das offene und facettenreiche Werk trifft auf die interpretierenden Personen, die zusätzliche ihre jeweilige subjektive Perspektive in die Interpretation des Werkes einbringen und dessen Variantenreichtum nochmals erhöhen, Eco spricht davon, dass „die unendlich vielen Gesichtspunkte der Interpreten und die unendlich vielen Aspekte des Werkes“<sup>209</sup> gegenseitig antworten, sich begegnen und klären.

An diesem Punkt ist es sinnvoll auf einen weiteren Forschungszweig hinzuweisen, der diese Thesen aufgegriffen und für sich ausgearbeitet hat: die Rezeptionsästhetik, auch Wirkungsästhetik genannt, der Konstanzer Schule, die sich insbesondere in dem Text *Der Akt des Lesens* von 1967 von Wolfgang Iser manifestiert. Er schreibt:

Das Gelesenwerden der Texte ist unabdingbare Voraussetzung für die verschiedenartigsten Interpretationsverfahren und damit ein Akt, der den Ergebnissen der einzelnen interpretatorischen Zugriffe immer schon vorausliegt.<sup>210</sup>

Es geht bei dieser Arbeit vorrangig um ein anderes Moment, weniger um die Zuschauerwahrnehmung, sondern um die Weiterentwicklung des Materials aus dieser Wahrnehmung heraus, also um die Produktion der Medienwechsel, die sich aus der Rezeption ergibt und durch sie inspiriert ist. Das ist auch der Grund, warum die Rezeptionsästhetik in dieser Arbeit keinen größeren Raum bekommt, es ist aber dennoch sinnvoll, darauf hinzuweisen, dass jeder Medienwechsel seinen Anfang im Lesen oder Wahrnehmen des *Woyzeck*-Materials nimmt. Erst durch das Lesen wird das Werk und dessen Bedeutung konstituiert, wie die Rezeptionsästhetik lehrt.

Von besonderem Interesse ist in diesem Hinblick das Leerstellenkonzept, das Iser innerhalb seiner Ästhetik entwickelt. Darunter versteht er den Umgang des Lesers mit zwangsläufig nicht besetzten Positionen des Textes, mit dem Unerklärten, den Sprüngen, kurz mit den Leerstellen. Diese Leerstellen weist jeder Text auf, ein Text, der keine Lücken in der Handlung oder Beschreibung lässt, ist utopisch. Nun geht Iser davon aus, dass der Leser diese „konstitutive Leere ständig durch Projektionen besetzt“<sup>211</sup>. Das bedeutet auch, dass eine Vorstellungsvielfalt provoziert wird, die

---

<sup>208</sup> Eco 1973, S. 56. Italienisches Original: Eco 1962, S. 51: L'apertura e la dinamicità di un'opera consistono invece nel rendersi disponibile a varie integrazioni, complementi produttivi, incanalandoli a priori nel gioco di una vitalità strutturale che l'opera possiede anche se non è finita, e che appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici.

<sup>209</sup> Ebd., S. 57. Italienisches Original: Eco 1963, S. 52: Gli infiniti punti di vista degli interpreti e gli infiniti aspetti dell'opera si rispondono e si incontrano e si chiariscono a vicenda.

<sup>210</sup> Iser 1994, S. 37.

<sup>211</sup> Ebd., S. 263.

sich je nach Text und Leser individuell gestaltet. Leerstellen in Texten sind also keineswegs als negativ anzusehen, sondern stellen vielmehr eine mögliche Kommunikation und Interaktion zwischen Text und Leser dar. Iser beschreibt das wie folgt:

So bewirkt in der Regel die von den Leerstellen unterbrochene good continuation eine verstärkte Kompositionsaktivität des Lesers, der nun die kontrafaktisch, oppositiv, kontrastiv, teleskopierend oder segmentierend ausgelegten Schemata kombinieren muss. Je nach Umfang der Leerstellenbeiträge wird es zu einem entsprechenden Andrang der Vorstellungen kommen.<sup>212</sup>

In diesem Zitat findet sich nun, verbunden mit der vergleichbaren These Ecos, ein weiteres Argument für die anhaltende produktive Rezeption des *Woyzeck*-Materials von Georg Büchner, ausgehend von dessen fragmentarischen Charakter. Die jeweiligen Leser des Textes sind dazu gezwungen, kreativ mit dem Text umzugehen, seine vielen Leerstellen mit ihrer Fantasie und ihren Assoziationen zu füllen. Von da aus ist es ein verhältnismäßig kleiner Schritt zur eigenen Bearbeitung, kleiner zumindest als bei geschlossenen Materialien, die wenig Leerstellen und damit wenig Freiraum zu persönlichen Projektionen der Leser lassen. Büchners *Woyzeck*, der genau diese fragmentarische oder leerstellenreiche Charakteristik aufweist, strukturell und inhaltlich, geplant und ungeplant, wurde sicherlich mit aus diesem Grund so stetig rezipiert.

Zu diesem Aspekt gesellt sich noch ein weiterer: der Kult des Fragments. Das fragmentarische Werk löst eine Faszination der Authentizität aus, es scheint in seiner zersplitterten Struktur deutlich näher an die menschlichen Lebensbedingungen zu kommen und damit 'wahrer' und 'echter' zu sein als ein formal abgerundetes Werk. Steiner drückt das folgendermaßen aus:

Das Fragment bewahrt also eine Wahrheit und Intensität der Verheißung, die den willkürlichen und daher in gewisser Hinsicht künstlichen Totalitäten unserer historischen Welt abgeht. Das Fragment kommt zu uns wie der „feuerbringende Adler“ - ein Bild des Aischylos, das uns in den Vögeln des Aristophanes erhalten geblieben ist. Wir haschen nach ihm wie ein Kind, das auf der Suche nach dem Schatz den Wald durchstreift. Im Rauschen der winzigen Muschel vernehmen wir das ungebrochene Versprechen der reinigenden See.<sup>213</sup>

Auch Schärer teilt diesen Gedanken, führt ihn sogar noch weiter, indem er ihn nicht nur auf das fragmentarische Kunstwerk anwendet, sondern auch auf den Künstler, der in Fragmenten arbeitet:

Unvollendetes, Bruchstückhaftes wird, ob verstanden oder nicht, zum Objekt eines Kultes. Entweder weil es zum eigenen, hypothetischen, träumerischen Vollenden anregt. Oder

---

<sup>212</sup> Ebd., S. 271.

<sup>213</sup> Steiner 1984, S. 29.

aber, weil der Künstler, der etwas nicht zu Ende bringt, mit einem Nimbus versehen wird. [...] In ihm, durch ihn, den kreativ Begabten, aber an der Vollendung Scheiternden, fühle ich mich erlöst, mindestens gerechtfertigt, wenn sich mein eigenes Streben an unüberwindbaren Grenzen bricht.<sup>214</sup>

Schärer bezieht sich in diesem Zitat ausschließlich auf Formen des Fragments, die nach Vollendung streben. Das tut aber seiner Aussage keinen Abbruch, schließlich ist trotz der radikalen Fragmentierung unserer Welt die Idee der Vollendung noch nicht ausgeräumt und der Begriff Fragment im Alltagsgebrauch in Bezug zu ihr immer noch eher negativ besetzt. Seine These ist demnach eine sehr lebensnahe und verweist auf einen weiteren durchaus plausiblen Grund, weshalb das Fragment *Woyzeck* eine so große Anziehungskraft auf seine Nachwelt hat.

Das Interessante an Büchners Rezeptionsgeschichte ist, dass sie nicht nur quantitativ sehr viele Folgearbeiten generiert hat, sondern, indem es sich dabei hauptsächlich und von Beginn an um Medienwechsel handelt, intermedial ist. Sicherlich hat dazu beigetragen, dass bereits das Ausgangsmaterial intermedial angelegt ist und damit die Assoziation zu anderen Medien als dem der Schriftsprache favorisiert wird. Dazu gehört auch die Tatsache, dass es sich bei Büchners Text um die Gattung des Dramas handelt, eine Textsorte, die dafür geschrieben ist, in ein anderes Medium – das Theater – übertragen zu werden. Das kann allerdings nicht die einzige Ursache sein, da die Häufigkeit, in der Medienwechsel in verschiedenste Medien stattfinden, im Vergleich zu anderen Dramen von weltliterarischem Rang eindeutig erhöht ist.

Wie und wo die Fragmentenhaftigkeit und die Intermedialität sich genau innerhalb des Büchnerschen *Woyzeck* manifestieren, dem soll, nach einer Einführung in die Thematik Büchner, das nächste Kapitel gewidmet sein.

---

<sup>214</sup> Schärer 2004, S. 101f.

### 3. Kontextualisierungen

In diesem Kapitel soll nach den theoretischen Reflexionen eine Hinführung zu Büchner im Allgemeinen und im Besonderen zu seinem Dramenfragment *Woyzeck* stattfinden. Nach einem Abriss des Lebens des Dichters, Naturwissenschaftlers und Revolutionärs wird auf die nicht endgültig zu klärende Entstehungs- und außerordentlich problematische Editions-geschichte eingegangen. Danach wird das Material eingehend unter den beiden Hauptuntersuchungskategorien der Intermedialität und des Fragments analysiert. Diese Analyse bildet die Grundlage und Folie für die darauf aufbauende und ebenfalls in diesem Kapitel vorgestellte Übersicht über die intermediale Rezeptionsgeschichte. Dabei sollen bereits hier Tendenzen in Hinblick auf den Umgang mit dem intermedialen und fragmentarischen Charakter des Büchnerschen *Woyzeck* herausentwickelt werden, die zu einer möglichen Beantwortung der Frage nach den Motiven für diese hier vorgestellten große Flut an Medienwechseln führt.

Daran anschließend werden im 4. Kapitel zwei aktuelle und bisher noch nicht untersuchte Medienwechsel aus den 10er Jahren des 21. Jahrhunderts herausgegriffen und in Hinblick auf die genannte Fragestellung detailliert analysiert.

#### 3.1. Karl Georg Büchner

Als Hauptquelle für die Rekonstruktion von Büchners Persönlichkeit stützt sich die Forschung auf die von ihm erhaltenen Briefe. Erschwert wird die Quellenarbeit jedoch dadurch, dass diese sich in ihren Aussagen oft widersprechen, sowie durch die Tatsache, dass Büchners Verlobte Wilhelmine Jaeglé viele Briefe nach Büchners Tod vernichtete. Eine noch größere Zahl verbrannte Mitte des 19. Jahrhunderts im Darmstädter Büchnerhaus. Die übrig gebliebenen Briefe sind meist nur in Abschriften und anderen Sekundärquellen erhalten<sup>215</sup>. Nicht alle Aspekte seiner Biographie können daher endgültig als geklärt gelten. Hinzu kommt, dass die Briefe nur mit Vorsicht zu genießen sind, denn vieles in ihnen hat Büchner vermutlich erfunden, entweder um Eltern zu beruhigen oder auch um die Zensur zu täuschen. Werner Lehmann bezeichnet ihn deshalb in

---

<sup>215</sup> Vgl.: Knapp 1984, S. 23.

seiner Münchner *Woyzeck*-Ausgabe als „Chamäleon“. Die meisten Stationen und Wendepunkte in seinem Leben gelten jedoch als gesichert und sollen im Folgenden vorgestellt werden<sup>216</sup>.

Karl Georg Büchner wurde am 17. Oktober 1813 im hessischen Goddelau nahe Darmstadt als erstes Kind seiner Eltern geboren. Der Vater Ernst Karl Büchner (1786-1861) war ein in Paris studierter Doktor der Chirurgie und Gynäkologie und seit 1812 als Distrikarzt im Geburtsort Georg Büchners tätig. In den darauffolgenden Jahren promovierte er in Gießen und die Familie siedelte schließlich nach Darmstadt über, wo er die Karriereleiter bis zum Obermedizinalrat erklimmte. Zu Hilfe kam ihm dabei seine politische Einstellung: Konservatismus und Loyalität zur Großherzoglichen Regierung. Außerdem war er ein Anhänger Napoleons, im Gegensatz zu Georgs Mutter Caroline Louise Büchner, geborene Reuß (1791-1858), die als deutsche Patriotin beeinflusst war von romantischen Freiheitsidealen. Die Niederlage Napoleons bei der Leipziger Völkerschlacht am Tage der Geburt ihres ersten Sohnes stellte für sie einen wichtigen Schritt hin zu einem geeinten Deutschland dar, während der Vater dagegen von dem Ereignis schwer getroffen wurde. In Georgs Eltern vereinten sich damit zwei zu der Zeit gegensätzliche symptomatische Denkrichtungen.

Georg hatte sechs Geschwister, von denen bis auf Ausnahme der zweitältesten Mathilde, bei der ein Schulbesuch nicht belegt werden kann<sup>217</sup> und Karl Ernst, der als Säugling verstarb, alle nach einer guten schulischen Ausbildung im damaligen öffentlichen Leben auf die eine oder andere Weise Karriere machten: Louise war als Schriftstellerin in der damaligen Frauenbewegung aktiv; der Chemiker Wilhelm Ludwig war ab 1877 im Deutschen Reichstag als Politiker vertreten; Friedrich Karl Christian Ludwig, kurz Louis, trat als Mediziner in die Fußstapfen seines Vaters und wurde in Tübingen zum philosophischen Vorkämpfer des aufkommenden Positivismus. Er ist auch der Bruder, der 1850 in Frankfurt am Main die *Nachgelassen Schriften* Georg Büchners mit einer Biografie desselben veröffentlichte. Das jüngste Büchner-Kind, Alexander Karl, wurde Literaturwissenschaftler.

Schon dieses Spektrum an bürgerlichen Berufen lässt erkennen, aus welcher gut situierten Familie Georg Büchner kam. Die Bildung der Kinder stand an vorderster Stelle. Zunächst brachte ihm seine Mutter Lesen, Schreiben und Rechnen bei. Sie vermittelte ihm zudem als Protestantin gründliche Bibelkenntnisse sowie ihre Liebe zur Natur und zur Musik. Georgs Büchners idealistische

---

<sup>216</sup> Für die Zusammenstellung von Büchners Biographie sind folgende Quellen verwendet worden: Borgards, R. und Neumeyer, H. (Hg.): *Büchner Handbuch. Leben Werk Wirkung*, 2009; Knapp, G. P.: *Georg Büchner*, 1984 und 2000; Kurzke, H.: *Georg Büchner. Geschichte eines Genies*, 2013.

<sup>217</sup> Vgl.: Gröbel 2013, S. 89.



Komponente stammt von ihr. Der Vater als Positivist und Atheist förderte dagegen das analytisch-kritische Denken seines Sohnes, ebenso wie seine naturwissenschaftlichen Studien, er bringt ihm früh das Präparieren bei. Der Vater interessiert sich für die Französische Revolution und aufsehenerregende Gerichtsfälle der Zeit. Aus der väterlichen Bibliothek stammen demnach die ersten Quellen, die der Sohn zur Entwicklung seiner Dramen *Danton's Tod* und *Woyzeck* benötigte. Von 1825-1831 besucht Georg Büchner das Darmstädter Großherzogliche Gymnasium. Es handelte sich dabei um das renommierteste der nur fünf Landesgymnasien des Großherzogtums Hessens, dessen Besuch ein Privileg darstellte. Rasch zeigte sich Georgs Neigung zu den naturwissenschaftlichen Fächern. Das Gymnasium legte großen Wert auf eine rhetorische Ausbildung, das heißt, die Schüler waren dazu angehalten, Reden zu halten, was Büchner insgesamt zweimal wahrnahm. Seine ersten poetischen Versuche, in erster Linie kleine Gedichte, stammen aus dieser Zeit. Sie zeigen eine klassizistische Prägung auf und weisen sich noch nicht durch besondere Originalität aus.<sup>218</sup>

In seinem Reifezeugnis werden seine Leistungen in Deutsch hervorgehoben<sup>219</sup>, allerdings warnt ihn der Schuldirektor davor „durch Erschlaffung, Versäumniß oder voreilig absprechende Urtheile seinem eigenen Lebensglück im Wege [zu] stehen“<sup>220</sup>. Den entscheidenden Impuls für Büchners spätere politische Aktivitäten gab vermutlich die französische Juli-Revolution von 1830, ein Jahr vor seinem Abschluss, eine versteckte Warnung vor dieser Denkrichtung ist in den eben zitierten Satz eingebaut.

1831 schreibt sich Georg Büchner in Straßburg in den Studiengang Medizin ein und tritt damit beruflich zunächst in die Fußstapfen seines Vaters. Er kommt im Hause der Pfarrers Johann Jakob Jaeglé unter, mit dessen Tochter Wilhelmine, genannt Minna (1810-1880), er sich am Ende seines zweijährigen Aufenthalts verloben wird. Die vier Semester auf französischem Boden haben Büchner vor allem in politischer Hinsicht nachhaltig geprägt.

In diesen Jahren herrscht in Frankreich eine große Spannung zwischen der bürgerlich-republikanischen Klasse und dem einfachen Volk, das sich in akuten ökonomischen Nöten befindet. Büchner erlebt in diesen turbulenten Jahren sowohl die Vereinigung von politischer und

---

<sup>218</sup> Vgl.: Knapp 1984, S. 5.

<sup>219</sup> Ein paar seiner frühen Aufsätze und Reden sind erhalten. Im Zentrum dieser Texte steht meist das Verhältnis von Freiheit und Tod. Von der Rezension *Über den Selbstmord*, der interessantesten der erhaltenen Jugendschriften, führt eine direkte Linie ins gedankliche Zentrum von *Danton's Tod*. Die Linie lässt sich über *Lenz*, *Leonce und Lena* bis zum *Woyzeck*-Fragment verlängern: Überall steht die Frage nach dem Sinn des Lebens und nach den Gründen für eine Zerstörung der Entwicklungsmöglichkeiten menschlicher Natur im Zentrum. Zu seinen frühen Reden vgl.: Knapp 1984, S. 7-11.

<sup>220</sup> Dilthey 2013, S. 103.

sozialer Opposition sowie konterrevolutionäre Maßnahmen der Regierung. Im Herbst 1832 wird die *Gesellschaft der Menschenrechte* mit einer radikal demokratischen Ausrichtung gegründet, der Büchner sich anschließt. Ein offener Aufstand wird in Lyon im April 1834 jedoch blutig niedergeschlagen. Auch in den französischen Studentenverbindungen findet Büchner in dieser Zeit schnell Anschluss an Menschen, die sein Interesse an Politik, Kunst und Literatur teilen.

Nach zwei Jahren muss er sein Studium in Straßburg unterbrechen, da er als Bürger des Großherzogtums Hessens höchstens vier Semester im Ausland studieren darf. Deshalb setzt er seine Studien 1833 in Gießen fort, es gelingt ihm jedoch nicht, sich mit der Lehre und dem Leben dort anzufreunden. Seine Verlobte in Straßburg hält er vor den Eltern zunächst noch geheim, seine Freunde fehlen ihm. In dieser Zeit wird Büchner als düster und zurückgezogen beschrieben, melancholische und schwermütige Charakterzüge brechen hervor.

Vermutlich besucht Büchner Vorlesungen zur Psychiatrie, die ihm im Folgenden helfen werden, die psychischen Krankheiten seiner Figuren *Lenz* und *Woyzeck* in den gleichnamigen Werken zu schildern. Sein Anatomieprofessor, Johann Bernhard Willbrandt, führt seinen Sohn zu Demonstrationszwecken den Studenten vor, während Justus Liebig, der berühmte Chemieprofessor, zu der Zeit mit Lebensmitteln an Menschen experimentierte. Beide inspirieren die Figur des Doctors in *Woyzeck*.

Im Februar 1834 schreibt Büchner aus Gießen an seine Familie:

Ich verachte Niemanden, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung, weil es in Niemandes Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, - weil wir durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen.<sup>221</sup>

Dieser oft zitierte Brief zeigt exemplarisch Büchners politische Einstellung. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts machte sich eine neuartige Massenarmut in Deutschland breit, der Pauperismus. Die meisten Menschen glaubten, es handele sich schlicht um eine Übergangskrise in Verbindung mit der starken Bevölkerungszunahme, die im Zuge der Industrialisierung verschwinden werde. Nur eine Minderheit, z.B. Friedrich Engels, Karl Marx und auch Büchner sahen in der Armut ein Strukturmerkmal der bestehenden Gesellschaft<sup>222</sup>, wogegen es anzukämpfen gilt. Büchner beginnt sich aktiv am politischen Leben Hessens zu beteiligen: Im Frühjahr 1834 gründet er das hessische Pendant der revolutionären Bewegung *Gesellschaft der Menschenrechte* für die er die Flugschrift *Der Hessische Landbote* verfasst. Der Pastor und Rektor Friedrich Ludwig Weidig,

---

<sup>221</sup> Büchner 2009, S. 285.

<sup>222</sup> Vgl.: Dedner 2007, S. 189.

überzeugter Demokrat, Republikaner und Verfechter einer konstitutionellen Staatsform, hatte ihn in die dortigen revolutionären Kreise eingeführt.

Für die Flugschrift liefert Weidig ihm die nötigen Statistiken, Büchner schickt ihm daraufhin eine erste Fassung des *Hessischen Landboten*. Die darin angeschlagene anti-bourgeoise Tendenz klingt für Weidigs Ohren jedoch zu radikal, er will sie überarbeitet wissen und eliminiert den gekennzeichneten ökonomischen Gegensatz zwischen Besitzenden und Besitzlosen. Büchner akzeptiert die Änderungen an seinem Text verbittert.

*Der Hessische Landbote* wird bei Carl Preller in Offenbach gedruckt, was sich jedoch bis Juli 1834 verzögert, ein zweiter nicht autorisierter Druck erfolgt im November 1834 in Marburg. Verteilt wird die Flugschrift hauptsächlich über die beiden Verschwörer und Freunde Büchners Karl Minnigerode und Jakob Friedrich Schütz. Minnigerode wird dabei entdeckt und gefangengenommen, woraufhin Büchner sofort die anderen der Gruppe warnt und die restlichen Ausgaben aus der Druckerei entfernt. Als Sicherheitsmaßnahme kehrt er über Frankfurt und Butzbach nach Gießen zurück. Seine Wohnung ist in der Zwischenzeit bereits durchsucht worden. Mutig reicht er dagegen an offizieller Stelle Beschwerde ein, die jedoch abgewiesen wird. Sein Vater argwöhnt eine Beteiligung seines Sohnes an der Aktion und ruft ihn deshalb Ende August 1834 nach Darmstadt zurück. Dort kommt schließlich seine Verlobte Minna ihn besuchen und wird den Eltern vorgestellt.

In der folgenden Zeit werden weitere Mitglieder der Gruppe verhaftet, vermutlich befand sich ein Spitzel unter ihnen, der verschiedene Namen preisgegeben hatte. Büchner wird als stets nervös beschrieben und fürchtet sich vor einer Verhaftung. Gleichzeitig stürzt er sich in die Arbeit: Er rezipiert die Quellen zu seinem ersten Drama *Dantons Tod*, betreibt anatomische Studien mit dem Vater, widmet sich der Darmstädter *Gesellschaft der Menschenrechte* und paramilitärischen Übungen. Trotz dem großen psychischen Druck schreibt er *Dantons Tod* in nur fünf Wochen. Gleich nach der Fertigstellung schickt er das Drama an den Verleger Johann David Sauerländer und schreibt an Karl Gutzkow, einen prominenten Literaten der Zeit, mit der Bitte, ihn zu empfehlen. Dieser fasst selbst Interesse an dem jungen Autor und veröffentlicht einen Vor- und Teilabdruck in der Zeitschrift *Phönix*, bei der Gutzkow mitarbeitet. Im Juli liegt auch das Buch bei Sauerländer vor. Es wird das einzige zu Lebzeiten veröffentlichte literarische Werk Büchners bleiben.

Aufgrund einer Vorladung ins Darmstädter Gefängnis beschließt Büchner jedoch im März 1835 die Flucht: Er kommt über Worms und Weißenburg nach Straßburg, wo er sich bis Oktober 1835 aufhält. Damit ist er fürs Erste sicher, da der ausgeschriebene Steckbrief, mit dem nach ihm

gefehndet wird, nicht auf französischem Boden gilt. Das, sowie die Wiedervereinigung mit seiner Braut, bedeuten Entspannung für ihn. Über politische Aktivitäten in diesem Zeitraum bis zu seinem Tod ist nichts bekannt. Hermann Kurzke folgert daraus Folgendes:

Weil Büchner die Fehler des *Landboten* nicht wiederholen konnte, sprang wie von selbst eine Weiche um. Kunst, nicht mehr Politik lautete nunmehr die Devise. Aus der Philister- und Wissenschaftskritik wurde romantische Dichtung.<sup>223</sup>

Sicherlich haben Büchner die Erfahrungen, die er im Rahmen seiner Aktionen rund um den *Hessischen Landboten* gemacht hat, sehr erschreckt und er wollte sich nicht erneut in solch brennliche Situationen begeben. Aber seine politische Einstellung hat sich deshalb nicht gewandelt. Auch an seinen danach entstandenen Dichtungen, vor allem den Dramen *Leonce und Lena* und noch eindeutiger am *Woyzeck* wird deutlich, wie er zu politischen und gesellschaftlichen Fragen steht. Wenn sie auch romantische Züge in sich tragen, so ist auch der sozialkritische Gehalt der Texte nicht zu unterschätzen.

Vor allem aber widmet sich Büchner in seinem Straßburger Exil erneut seinen naturwissenschaftlichen Studien mit einer Promotion zum Nervensystem der Barberfische. Die Arbeit ist in zwei Teile gegliedert, einen ersten analytischen Teil, der auf den Untersuchungen und Sezierungen von über 100 Barben und Hechten basiert und einen zweiten naturphilosophischen Teil. Knapp nennt diese Verschmelzung zweier Richtungen „ungestüm“<sup>224</sup>. Methodisch verfährt Büchner hier ähnlich wie bei seinen literarischen Arbeiten: Er geht von einer Tatsache, einem in der Realität stattgefundenen historischen Fall aus und baut darauf seine eigene kreative Ausgestaltung auf. Allerdings muss dazu gesagt werden, dass in der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung seiner Zeit die Disziplinen der Philosophie und der Naturwissenschaft oft als Einheit gedacht wurden. Büchners Totalitätsanspruch, alle Seinsbereiche zusammenzudenken und gesellschaftspolitische Einsichten nicht von (natur)wissenschaftlichen zu trennen, ließ ihn auch für seinen Protektor Lorenz Oken interessant werden, den Schellingschüler und Gründungsrektor der Universität Zürich.<sup>225</sup> Dort reicht er seine Dissertation an der drei Jahre zuvor gegründeten philosophischen Fakultät ein. Sie verleiht ihm die Doktorwürde im September 1836, woraufhin er eine Einreisegenehmigung in die Schweiz erhält. Am 5.11.1836 hält er dort seine Probevorlesung *Über Schädelnerven*<sup>226</sup>, die auf große Zustimmung stößt und in deren Folge er sofort zum Privatdozenten ernannt wird. Es wird seine einzige Vorlesung zur vergleichenden Anatomie der

---

<sup>223</sup> Kurzke 2013, S. 448.

<sup>224</sup> Knapp 1984, S. 28.

<sup>225</sup> Vgl.: ebd., S. 29ff.

<sup>226</sup> Der Titel von Büchners Probevorlesung *Über Schädelnerven* wurde von Emil Franzos eingeführt. Vgl.: Borgards und Neumeyer 2009, S. 123.

Fische und Amphibien bleiben. Die Präparate dazu musste er in aufwendiger Arbeit selbst herstellen. Dieser Karriereschritt versöhnt auch seinen Vater, der aufgrund der politischen Aktivitäten seines ältesten Sohnes nicht gut auf diesen zu sprechen gewesen war.

Büchner war zu dieser Zeit neben seiner wissenschaftlichen Arbeit auch als Literat sehr produktiv. Karl Gutzkow motivierte ihn dazu. Vermutlich aus finanziellen Nöten hat er zwei Dramen von Victor Hugo ins Deutsche übertragen. Sein Romanfragment *Lenz*, das auf einer realen Begebenheit des deutschen Schriftstellers Jakob Michael Reinhold Lenz beruht, ist wahrscheinlich zwischen Mitte und Ende 1835 in Straßburg entstanden. Es wird erst 1839 posthum, nachdem Gutzkow das Material von Minna Jaeglé erhalten hat, veröffentlicht.

Am 3. Februar 1836 schreibt Cotta einen Preis für das beste Lustspiel in Versen aus, bei dem Georg Büchner *Leonce und Lena* einsendet, das er ebenfalls im Sommer zuvor schnell verfasst haben muss. Allerdings trifft es zu spät ein und wird ihm deshalb ungeöffnet zurückgeschickt.

Minna Jaeglé hat nach Büchners Tod viele Briefe vernichtet. Auch seine Tagebücher sind nicht mehr erhalten, viele gehen davon aus, dass sich darin auch das Manuskript des *Pietro Aretino* befunden hat, ein vierter nicht erhaltener dramatischer Text, der ebenfalls im Sommer und oder Herbst 1836 entstanden sein muss.

In den Wintermonaten 1836 und 37 arbeitete Büchner schließlich an seinem Drama *Woyzeck*, auf dessen genaue Entstehungsgeschichte das nächste Kapitel gezielt eingeht. Es lässt sich aber schon hier sagen, dass der Zustand des Manuskripts und das Schriftbild von der großen Eile, mit der er es geschrieben hat, zeugen.

Mitte Januar 1837 muss er wegen einer Erkältung seine Arbeit daran und für die Universität unterbrechen. Zunächst scheint er sich wieder zu erholen, Anfang Februar zeigen sich jedoch deutlich die Symptome einer akuten Typhuserkrankung, die sich schnell verschlimmert. Die Freunde Wilhelm Friedrich und Caroline Schulz pflegen ihn. Am 17. Februar trifft Minna Jaeglé ein, Büchner erkennt sie noch, am 19. Februar 1837 stirbt Georg Büchner mit nur 23 Jahren.<sup>227</sup> Bei seinem Tod lag ein bruchstückhaftes literarisches Werk vor. Im Angesicht der Produktivität allein seiner letzten zwei Jahre – Doktorarbeit, Antrittsvorlesung, drei oder vier Dramen, eine Novelle und zwei Übersetzungen – scheint es, „als habe Büchner unter beständigem Druck gestanden, nur keine Zeit zu verlieren“<sup>228</sup>.

---

<sup>227</sup> Knapp 1984, S. 25.

<sup>228</sup> Braun 2002, S. 47.

Georg Büchners sehr kurzes Leben weist einen geradezu überwältigenden Facettenreichtum an Themen und Aktivitäten auf. Dabei sind drei Hauptstränge auszumachen: Büchner als Revolutionär, Büchner als Naturwissenschaftler und Büchner als Dichter. Was weniger bekannt ist, ist seine Leidenschaft für und Beschäftigung mit der Philosophie. Es sind umfangreiche Notizen über Descartes, Spinoza und die griechischen Philosophen von ihm erhalten. Für Büchner selbst besteht ein natürlicher Übergang zwischen den Disziplinen, ebenso wie zwischen seinen verschiedenen Beschäftigungen. Diese Arbeit konzentriert sich zwar auf einen ausgewählten literarischen Aspekt aus Büchners Schaffen, ist sich aber bewusst, dass Büchner sich auch in anderen Bereichen bewegte und diese sich gegenseitig stark beeinflusst und inspiriert haben.

Zu dem Miteinander verschiedener Bereiche in Büchners Leben gehört auch das Miteinander verschiedener Denkrichtungen. Dazu schreibt Hermann Kurzke in seiner im Büchner-Jahr 2013 erschienenen Biografie:

So sehr Büchner sich dem Realismus verpflichtet fühlte, so sehr war er auch durchglüht von Ideen, ohne die er nicht geschrieben hätte: Wahrheit, Schönheit, Freude und Leichtigkeit, Liebe und Glück, Mitgefühl und soziale Gerechtigkeit. Im Ergebnis gehört Büchner nicht nur in die realistische, sondern auch in die idealistische Tradition.<sup>229</sup>

Seine literarischen Haupteinflüsse kamen vom Jungen Deutschland, der Romantik, der Klassik, der Aufklärung, der Antike und dem Christentum<sup>230</sup>, eine Bandbreite an Richtungen, die zeigt, wie flexibel Büchner in seinem Denken war. Literaturhistorisch ist er dem Jungen Deutschland zuzuordnen, einer Bewegung, die im Dezember 1835 entstand und deren Hauptideen er zustimmte: Eintreten für bürgerliche Freiheitsrechte, für soziale Gerechtigkeit und für sexuelle und religiöse Emanzipation.<sup>231</sup>

In der nun folgenden Analyse seines Dramenfragments *Woyzeck* wird auf die verschiedenen Richtungen und ihre Einflüssen in sein Werk zurückzukommen sein.

---

<sup>229</sup> Kurzke 2013, S. 38.

<sup>230</sup> Vgl.: ebd., S. 43.

<sup>231</sup> Vgl.: ebd., S. 26ff.

## 3.2. Woyzeck

Worum geht es im *Woyzeck*? An dieser Stelle sollen als Hinführung an das *Woyzeck*-Material zunächst die Themenkomplexe, die Büchner in seinem Werk miteinander verflocht, einleitend umrissen werden. Danach wird der Blick auf die außergewöhnliche Entstehungsgeschichte gelenkt, sowie auf die Editions-geschichte, die die heutige Wahrnehmung des Werks entscheidend prägt. Schließlich soll, anhand der theoretischen Reflexionen, eine Analyse des Materials stattfinden, die sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene das Verhältnis des Büchnerschen *Woyzeck* zur Fragmentarhaftigkeit einerseits und zur Intermedialität andererseits sowie deren Verschränkungen untereinander untersucht.

In Büchners Text werden zum ersten Mal in der deutschsprachigen Literatur unterprivilegierte Bevölkerungsschichten in den Mittelpunkt eines Dramas gestellt und zu Protagonisten erhoben. Damit markiert *Woyzeck* „eine Schnittstelle zwischen dem im 18. Jahrhundert entstehenden bürgerlichen Trauerspiel und dem sozialen Drama“<sup>232</sup>. Die meisten Definitionen sprechen heutzutage von einem *sozialen Drama*, die Literaturwissenschaftlerin Franziska Schößler machte dabei als entscheidendes Merkmal „die Eingebundenheit der Figuren in sozioökonomische Verhältnissen“<sup>233</sup> aus. Knapp bezeichnet *Woyzeck* als das „radikalste Sozialdrama deutscher Sprache“ wegen der „Ausschließlichkeit der Parteinahme für Unterdrückte und Entrechtete“<sup>234</sup>. Glück dagegen plädiert dafür, von einer Tragödie zu sprechen und bezieht sich dabei auf die Finalität mit der *Woyzeck* als Opfer dargestellt wird: „Die Armut steht im *Woyzeck* logisch an dem Ort, an dem in der attischen Tragödie das Schicksal steht.“<sup>235</sup> Poschmann spezifiziert den Begriff weiter als *soziale Tragödie*<sup>236</sup>.

Bei dieser Arbeit, die sich dagegen stark auf die Strukturelemente des Büchnerschen Materials stützt, soll, auch um diese Ausrichtung zu unterstützen, dagegen der bereits vorgekommene Begriff des Dramenfragments eingeführt und verwendet werden. Wie es zu dem Zusatz Fragment kommt, wird im Zuge der Entstehungsgeschichte eingehend erläutert, wesentlich für den Kontext dieser Arbeit ist, dass der Begriff des Dramenfragments in seiner großen Offenheit dem

---

<sup>232</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 118.

<sup>233</sup> Ebd., S. 104.

<sup>234</sup> Knapp 1984, S. 136.

<sup>235</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 104.

<sup>236</sup> Ebd.

facettenreichen Material Raum lässt und es nicht in einer Struktur, wie beispielsweise der einer Tragödie, einengt, die ihm nicht gerecht werden kann.

Vordergründig handelt es sich bei *Woyzeck* um eine Eifersuchtsgeschichte, die mit einem Mordfall endet. Die uneheliche Partnerin von Woyzeck, Marie, mit der er ein kleines Kind hat, wird vom gesellschaftlich höher gestellten und sexuell potenten Tambourmajor verführt und Woyzeck deshalb von ihm und anderen verlacht. Sein ohnehin sehr fragiler psychischer Zustand kippt in diesem Moment und er ermordet seine Geliebte. Diese Kurzschlusstat, die keine einfache Affekthandlung ist, kann keinesfalls nur durch diese Dreiecksbeziehung beschrieben werden. Die eigentliche Ursache für Woyzecks psychischen und physischen Zustand sind die gesellschaftlichen Zusammenhänge, in denen er sich befindet und aus denen es für ihn keinen Ausweg gibt. Sie führen ihn letztendlich in das Verhängnis des Mordes, bei dem er sich mit Marie das Letzte nimmt, das ihm und dem er noch etwas wert war.

*Woyzeck* ist historisch gesehen dem sozialökonomischen Phänomen des Pauperismus zuzuordnen, das sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Deutschland rasch verbreitet hatte und geprägt ist von Ausbeutung, Unterdrückung und Entfremdung der ihm angehörenden Volksmassen<sup>237</sup>. Woyzeck gelingt es nicht seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, obwohl er zwischen mehreren Arbeiten hin- und herspringt. Deshalb hat er weder Zeit für sich noch für seine Familie. Aus dieser steten Arbeitsüberlastung gibt es kein Entkommen. Die Armut ist allgegenwärtig, so zeigt sich exemplarisch in der Testamentsszene, in der er seinem Kompagnon Andres kurz vor der Mordtat seine Habseligkeiten überlässt, dass er sich in seinen ganzen Arbeitsjahren lediglich ein Unterhemd verdient hat.

Woyzeck ist im Hauptberuf Soldat. Das Militär ist mit seinem Kontrollzwang als Farbton im Drama stets präsent und verleiht dem Text dadurch eine bedrohliche Atmosphäre. Als Soldat lebt er in der Kaserne, wo er sich ein Bett mit Andres teilen muss. In der untersten Position beim Militär muss er verschiedenen Beschäftigungen nachgehen, gleich in der Eingangsszene schneidet er Stöcke mit Andres, die vermutlich für Prügelstrafen eingesetzt werden sollen<sup>238</sup>. Glück verweist darauf, dass sich das typische „Ja wohl“ der Untergegebenen sogar in ein Gespräch zwischen Andres und Woyzeck mischt, das Militär also auch auf die persönlichen Beziehungen Einfluss hat „und die Kommunikation deformiert“<sup>239</sup>. Für den Hauptmann, der längst nicht so harmlos ist, wie es zunächst scheint, verdingt sich der Protagonist außerdem als Barbier.

---

<sup>237</sup> Ebd., S. 108.

<sup>238</sup> Ebd., S. 109.

<sup>239</sup> Vgl.: Glück 2005, S. 193.



Da er mit diesen Beschäftigungen nicht über die Runden kommt, überlässt Woyzeck für einen geringen Zusatzlohn seinen Körper und seine Psyche den wilden Lebensmittelexperimenten des Doctors. Über einen Zeitraum von mehreren Wochen darf er ausschließlich Erbsen essen. Damit ist er der Arbeit sowohl physisch als auch psychisch vollständig ausgeliefert, sogar das Urinieren wird streng kontrolliert und ist Teil seiner Arbeit geworden. Gepaart mit der totalen Fremdbestimmung seiner Selbst im hierarchischen militärischen Kontext löst das schwere Psychosen bei ihm aus, die den Doctor wiederum begeistern. Glück verweist darauf, dass der Sinn des Experiments darin liegt, „den kostenintensiven Bestandteil der Armeeverpflegung durch das billige Surrogat Hülsenfrüchte zu verdrängen“ und demnach höchst rationell ist: „Überall handelt es sich um die Verwertung des Arbeitstiers Woyzeck, und im Menschenversuch um deren letztmögliche Steigerung, um die Verwertung als Versuchstier.“<sup>240</sup>

Woyzecks psychische Krankheit bildet einen weiteren Themenkomplex, der sich durch das gesamte Werk zieht und nicht, wie in der frühen Forschung zu *Woyzeck* und Büchner angenommen, erst langsam zum Tragen kommt. Borgards und Neumeyer weisen auf das Paradox dieser beiden auf Woyzeck einwirkenden Systeme hin: „Denn während das Militär darauf abzielt, die Funktionstauglichkeit sicherzustellen, produziert das Nahrungsmitlexperiment des Doktors körperliche wie seelische Dysfunktionen“<sup>241</sup> und folgern daraus, dass der Mord demnach auch als „Betriebsunfall“ dieses unmenschlichen und paradoxen Doppelsystems angesehen werden kann.

Aus dem Figurenarsenal des Dramas sind nur Marie und Woyzeck differenziert ausgestaltete Figuren. Auffällig ist in diesem Kontext, dass alle höhergestellten Figuren im Text mit ihren Rollentiteln genannt werden, während Büchner den Angehörigen der unteren Klasse Namen gegeben hat. Das ist ein weiterer Hinweis darauf, dass Büchner das unterprivilegierte Volk ein besonderes Anliegen war. Die Obrigen braucht er jedoch, um die Machtverhältnisse darstellen zu können. Der Tambourmajor, der lediglich eine Auslöserfunktion<sup>242</sup> besitzt, ist gesellschaftlich eine Stufe höher gestellt als die beiden Protagonisten. Er begreift Marie lediglich als Sexualobjekt. Der Hauptmann und der Doctor stehen nochmals deutlich über ihm und repräsentieren jeweils eine klar definierte Gruppierung „der realen Herrschaftsstrukturen zur Entstehungszeit“<sup>243</sup>: Der Hauptmann vertritt einen

---

<sup>240</sup> Glück 2005, S. 196.

<sup>241</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 109.

<sup>242</sup> Vgl.: Knapp 1984, S. 137.

<sup>243</sup> Ebd.

christlich orientierten Feudalismus, also das überkommene und anachronistische *ancien régime*, während der fortschrittsgläubige, experimentierende Doctor als Verträge schließender Wissenschaftler das moderne rationalistische Bürgertum vertritt.<sup>244</sup>

Woyzeck, der beiden ausgeliefert ist, kann zwischen diesen beiden Polen keinen Platz finden. Die Beantwortung der Frage nach der Schuld an dem Mord in Bezug auf diese drei Antagonisten bleibt komplex: Sie sind alle schuldlos-schuldig, da sie alle drei einen großen Anteil an Woyzecks Zustand haben, der sich aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Faktoren bis zur Mordtat zuspitzt.

Glück hat bereits in den 1980er Jahren die im *Woyzeck* verhandelten Themenbereiche ausgemacht: Arbeit und Armut, Militärsystem, Präsenz philosophischer Theoreme wie Tugend und Freiheit, Wirkkraft religiöser Wahrnehmungsparadigmen, Menschenversuch des Doctors sowie die Frage nach Zurechnungsfähigkeit und Pathologie<sup>245</sup>. Borgards und Neumeyer haben diese 2009 ergänzt um die durchlässige Grenze zwischen Mensch und Tier, den Konnex von Sexualität und Gewalt und die poetologische Selbstreflexion des Dramas in der Jahrmarktschaubude<sup>246</sup>. Diese vielen und vielfältigen Themenkomplexe stehen im *Woyzeck* nicht einfach neben- oder hintereinander, sondern sind untereinander verknüpft und überlagern sich, und machen damit die Komplexität des Dramenfragments aus.

Die Ursache für den Mord ist demnach ein Konglomerat aus Existenzangst, entmenschendem Drill, Arbeitshetze, physischer Entkräftung und psychischer Zerrüttung durch das Experiment und dem Schock der Untreue von Marie<sup>247</sup>. Diese explosive Mischung lässt sich in der engen Vernetzung der einzelnen Aspekte kaum aufschlüsseln. Die heutige Forschung ist sich jedoch einig, dass die Figur Woyzeck unzurechnungsfähig ist und seine Tat an Marie aus seinen unhaltbaren Existenzbedingungen heraus resultiert. In der Tat steckt auch „ein Moment verdrehten, abgefälschten Rebellierens gegen seine Peiniger“<sup>248</sup>, die er nicht direkt ausmachen und treffen kann. Indem er sich selbst Marie und damit seinen letzten Halt im Leben nimmt, kommt zur Zerstörung seiner Identität von außen, eine Selbstverletzung hinzu, die seine Vernichtung endgültig macht.

---

<sup>244</sup> Ebd.

<sup>245</sup> Glück 2005, S. 187.

<sup>246</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 108.

<sup>247</sup> Vgl.: ebd., S. 113.

<sup>248</sup> Glück 2005, S. 203.

### 3.2.1. *Entstehungsgeschichte*

Dabei bin ich gerade daran, sich einige Menschen auf dem Papier totschiagen oder verheiraten zu lassen, und bitte den lieben Gott um einen einfältigen Buchhändler und ein groß Publikum mit so wenig Geschmack, als möglich.<sup>249</sup>

Das schrieb Georg Büchner im September 1836 an seinen Bruder Wilhelm und bezog sich damit höchstwahrscheinlich auf sein Werk *Woyzeck*. Für die Entstehungsgeschichte des Texts gibt es nur unsichere und nicht immer miteinander vereinbare Daten. Sicher ist, dass er *Leonce und Lena* im Juni 1836 an Cotta geschickt hat. Eine Konzeption des *Woyzeck* hat vermutlich zur selben Zeit, also vor Juni 1836 stattgefunden. Für die Niederschrift der ersten Entwürfe kommt vor allem der Zeitraum zwischen Juni und September in Frage. Aufgrund des verwendeten Papiers lässt sich feststellen, dass er vor seiner Übersiedlung von Straßburg nach Zürich im Oktober 1836 mit der vierten und letzten Entwurfsstufe, H 4 genannt, angefangen hat. Obwohl es auch hier Meinungen gibt, die behaupten, die Arbeit an H 4 habe erst im November 1836 begonnen und bis kurz nach dem 20. Januar 1837 angehalten.<sup>250</sup> Zu der Zeit war Büchner zeitlich sehr eingespannt, er bereitete sich auf seine Lehrtätigkeit in Zürich vor, wofür er seine Anschauungsmaterialien selbst präparieren musste. Die literarische und naturwissenschaftliche Arbeit müssen Hand in Hand gegangen sein.

Kurz vor Beginn seiner tödlichen Krankheit teilt er mit, er werde in spätestens acht Tagen *Leonce und Lena* mit zwei weiteren Dramen erscheinen lassen.<sup>251</sup> Damit sind vermutlich *Woyzeck* und der verschollene *Pietro Aretino* gemeint. Das ist keine völlig unrealistische Planung, bei Büchners Arbeitstempo hatte *Woyzeck* einen Stand erreicht, der es ihm ermöglicht haben könnte, das Drama binnen einer Woche an einen Verlag zu geben.<sup>252</sup>

Grundlage jeder *Woyzeck*-Ausgabe ist ein heute im Weimarer Goethe- und Schillerarchiv liegendes titellooses Konvolut von Papieren, das Büchner bei seinem Tod hinterließ. Das Material liegt in fünf Doppelblättern, einem Einzelblatt und sechs Blättern in Folioformat zu sechs Doppelblättern in Quartformat vor.<sup>253</sup>

---

<sup>249</sup> Büchner 2009, S. 321.

<sup>250</sup> Vgl.: Glück 2005, S. 180.

<sup>251</sup> Brief aus Zürich, 1937 (nicht genauer datierbar): „[...] Ich werde] in längstens acht Tagen *Leonce und Lena* mit noch zwei anderen Dramen erscheinen lassen. [...]“ Siehe Büchner 2009, S. 326.

<sup>252</sup> Vgl.: Büchner 2008a, S. 177.

<sup>253</sup> Vgl.: ebd., S. 181.

Sie werden in vier aufeinanderfolgende Entwurfshandschriften unterschieden, in der Forschung H 1 (21 Szenen), H 2 (9 Szenen), H 3 (2 Szenen) und H 4 (17 Szenen) genannt. Inzwischen ist sich die Forschung bis auf H 3 weitestgehend über die Anordnung derselben einig.

H 1 und H 2 stellen eine Besonderheit unter allen hinterlassenen Schriften Büchners dar, weil es sich um Entwürfe und keine Reinschriften handelt. Alle Manuskripte sonst sind auf handgeschöpftem Papier geschrieben, H 1, H 2 und H 4 jedoch auf Maschinenpapier. Selbst H 4 weist noch eine Vielzahl von Verschleifungen, Abkürzungen und anderen unverständlichen Elementen zur privaten Durchsicht auf. Es handelt sich also auch hier um ein Zwischenstadium einer Werkentwicklung, einen Entwurf, der jedoch in einem ausgereifteren Stadium vorliegt als die anderen beiden. Doch auch hier besteht das Problem, dass er einzelne Szenen nicht zu Ende ausgeführt hat, weshalb Büchner vermutlich noch einmal alles hätte abschreiben müssen. Eine Druckvorlage H 5 ist nach Gerhard Schmid jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit auszuschließen.<sup>254</sup>

H 1 notiert eine Folge von unterschiedlich weit ausgearbeiteten szenischen Entwürfen, die den gesamten Handlungsverlauf grob umfasst. Die zwei Hauptpersonen heißen hier Louis und Margreth, sie werden vorgestellt, ein Eifersuchtskonflikt deutet sich an, woraufhin die Handlung zum Mord führt. Büchner hat bereits hier eine soziale Determination des Menschen angedeutet. Vor allem im Märchen der Großmutter, das diese kurz vor der Mordtat erzählt und das exakt die Lage Woyzecks beschreibt, kommt dieses Element zum Tragen: Das exemplarische Kind im Märchen ist unfähig zur Kommunikation, verweigert eine positive Beziehung zur Umwelt und eine aktive Beziehung zur Gesellschaft.

H 2 zeigt eine weitere Version des ersten Dramendrittels mit Ergänzungen, Nachträgen oder Zusätzen. Die Geliebte heißt nun Louise. Woyzeck wird in Alltagsszenen gezeigt, bei denen die Kräftekonstellation durch die Einführung der Figuren des Doctors und des Hauptmanns klar strukturiert wird. So werden die Wahnvorstellungen des Protagonisten außerdem weggerückt „aus dem Umkreis der Eifersucht in jenen des Pathologischen“<sup>255</sup>. Forciert werden außerdem die damit zusammenhängende Überlastung Woyzecks und seine finanzielle Notlage.

H 3 besteht aus den zwei losen Szenen *Der Hof des Professors* und *Der Idiot. Das Kind. Woyzeck*, über deren Einordnung in den Gesamtkontext des Materials und deren Entstehung sich die

---

<sup>254</sup> Vgl.: ebd., S. 189.

<sup>255</sup> Reuchlin, Georg: *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, S. 61. Zitiert nach Borgards und Neumeyer 2009, S. 100.

Forschung immer noch nicht sicher ist. Wahrscheinlich sind sie erst spät entstanden, eventuell erst nach H 4. Ebenfalls ist umstritten, ob es sich bei dem Professor um die gleiche Figur des Doctors handelt, die thematische Verbindung des Menschenversuchs lassen dies jedoch stark vermuten.

In H 4 erweitert Büchner hauptsächlich H 2. Die männliche Hauptperson heißt weiterhin Woyzeck, jedoch Franz, die weibliche nun Marie. Er umreißt noch deutlicher das repressive Sozialgefüge. Die drei Grundkonflikte zwischen Woyzeck und Marie, zwischen Woyzeck und seiner übermächtigen Umwelt, also dem Doctor, dem Hauptmann und dem Tambourmajor und der innere Konflikt Woyzecks sind ausschließlich auf sozialer Abhängigkeit aufgebaut, welche auf die Psyche Woyzecks einwirkt. Innerhalb der verschiedenen Entwurfsstufen findet demnach eine eindeutige Fokusverschiebung statt, „vom Mordgeschehen hin zur Vorgeschichte, von der Tat zur gesellschaftlichen Produktion des Täters“<sup>256</sup>.

H 4 ist die am weitesten ausgearbeitete Entwurfsstufe. Um die ganze Geschichte zu begreifen, ist man aber trotzdem gezwungen, auf frühere Stufen zurückgreifen. H 4 endet mit einem sinnvollen Übergang zu den Schlusszenen von H 1, dem Mordkomplex. Dieser taucht nur in H 1 auf und wird in allen Lese- und Bühnenfassungen hinten angehängt, obwohl nicht sicher ist, ob das in Büchners Sinn ist. Der Raum für Spekulationen bleibt also groß.

Für einen möglichen, von Büchner geplanten, Abschluss des Dramas nach dem Mord stellt Knapp drei verschiedene Lösungsmöglichkeiten vor<sup>257</sup>, die immer wieder verwendet worden sind: Selbstmord Woyzecks durch Ertrinken. Diese Variante ist hauptsächlich durch die Mordszene am Teich motiviert. Die meisten frühen Editionen schlagen in der Tradition von Karl Emil Franzos, des Erstherausgebers, diese Variante vor. Allerdings werden dadurch die sozialen und existenziellen Problematiken des Texts sowie seine offene Bauweise seiner Grundlagen beraubt. Eine Fortsetzung des Geschehens durch ein Gerichtsverfahren, motiviert durch die fragmentarische Gerichtsdienerszene H 1,21 wäre nur eine Affirmation der von Büchner verurteilten Verhältnisse und ist daher kaum plausibel. Eine dritte Möglichkeit ist ein offenes Ende der Figur Woyzecks, sein Dahinleben. Die Szene H 3,2 gibt einen Anhaltspunkt für diese Version, indem sie das Ausgestoßensein und die Einsamkeit thematisiert. Dieses Ende bliebe der „Substanz des Textes treu“<sup>258</sup> und entspräche seinem offenen Bauprinzip. Ebenso wie Lenz, bleibt Woyzeck nur das Dahinleben.

---

<sup>256</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 101.

<sup>257</sup> Vgl.: Knapp 1984, S. 127.

<sup>258</sup> Ebd.

Die Entstehungsgeschichte des Materials macht deutlich, dass das, von dem immer die Rede ist, das Drama *Woyzeck*, schlichtweg nicht existiert. Büchner hatte seine verschiedenen Entwürfe nicht einmal betitelt. Der erste in Umlauf gebrachte Titel *Wozzeck* beruft sich auf einen Lesefehler des Erstherausgebers Franzos, und wurde erst 1920 von Georg Witkowski berichtigt. Im nächsten Kapitel zur Editions-geschichte wird darauf ausführlich eingegangen.

Untersucht man das Textkonvolut Büchners, gilt es, sich mit allen Entwurfsstufen auseinander zu setzen. Die Prozesshaftigkeit ist das spannende Moment an dem Material und sicherlich einer der Hauptgründe, warum das Material immer weiter rezipiert wird und interessant bleibt: die Bewegung ist ihm impliziert. Martin betitelt das Dramenfragment folglich konsequent als einen *work in progress*. Er weist außerdem darauf hin, dass nur das Büchnersche Material, H 1 – H 4, den *Woyzeck* darstellt und jede Edition den Ausgangstext bearbeitet und folglich etwas anderes ist.<sup>259</sup> Dabei handelt es sich zwar nicht um einen Medienwechsel, da der Stoff weiterhin in der Schriftsprache ausgedrückt wird, wohl aber um einen damit vergleichbaren Textsortenwechsel. Selbst bei kritischen Ausgaben, die sich um eine transparente Wiedergabe der Büchnerschen Handschrift in Druckform bemühen, werden dabei Eingriffe und Veränderungen in Bezug auf das Ausgangsmaterial vorgenommen. Das zeigt sich allein durch die veränderte Visualität und Lesbarkeit einer mit digitalen Buchstaben gedruckten Ausgabe. Die großformatige Marburger Ausgabe zeigt in Kopie jedes einzelne von Büchner beschriebene Blatt und stellt den gedruckten Text im direkten Vergleich daneben und bemüht sich damit um die größtmögliche Annäherung an den Ausgangstext. Auf unsere heutige Wahrnehmung des Materials bezogen, die fast ausschließlich über die Ausgaben, die je auf einem Textsortenwechsel basieren, stattfindet, spielt die Rezeption des Werkes demnach eine unüberschätzbare Rolle und muss in jeder Untersuchung mitreflektiert werden.

### 3.2.2. *Editionsgeschichte*

Besonders die frühe Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck*-Fragments leidet an der schwierigen Editions-geschichte und ist untrennbar mit ihr verknüpft. Für die heutige Wahrnehmung und vor allem die Rezeptionsgeschichte des Stoffs ist es jedoch unumgänglich auf genau diese einzugehen. Die verschiedenen *Woyzeck*-Editionen stellen die Grundlage vor allem der frühen Medienwechsel des Dramenfragments dar und sind hochspannende und intensiv diskutierte Beiträge in der

---

<sup>259</sup> Vgl.: Hoff und Martin 2008, S. 24f.

Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck*. Auch hier soll darum der Editionsgeschichte ein Abschnitt gewidmet werden sowie in einer kurzen Analyse der Erstausgabe aufgezeigt werden, wie weitreichend die Konsequenzen der Editionen sein konnten:

1850 entzifferten die beiden Brüder Büchners, Ludwig und Alexander, Teile des *Woyzecks*, publizierten aber nichts davon in den von ihnen herausgegebenen *Nachgelassenen Schriften*, da sie das Material nicht ordnen konnten und der Inhalt der Szenen sie abschreckte.<sup>260</sup>

Das Fragment wurde schließlich in der Berliner Zeitschrift *Mehr Licht* im Januar 1877, 40 Jahre nach Büchners Tod zum ersten Mal unter dem Titel *Wozzeck. Ein Trauerspiel-Fragment* trotz großer Skepsis von Seiten der Familie veröffentlicht. Karl Emil Franzos, dem der Nachlass 1875 anvertraut wurde, hatte vor allem bei der Entzifferung dieses letzten Textes mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. „Ich hatte [...] anfangs auch nicht die leiseste Hoffnung, es entziffern zu können“<sup>261</sup>, schreibt er im Vorwort seiner Ausgabe. Die Manuskripte befanden sich in einem sehr schlechtem Zustand, vieles war unleserlich und die Reihenfolge der einzelnen Blätter aufgrund einer fehlenden Nummerierung unklar. Franzos meinte gar, die Reihenfolge sei völlig willkürlich<sup>262</sup>. Aus diesen Hindernissen resultiert zum Beispiel der falsche Name *Wozzeck* des Protagonisten, nachdem Franzos das ganze Fragment betitelt hat. Als der historische Fall *Woyzeck* 1914 entdeckt wurde, wurde der Titel und Name *Wozzeck* zum ersten Mal angezweifelt. Allerdings, so bestätigte auch der spätere Herausgeber Witkowski, hat Büchner selbst auch die Formen *Wozeck* und *Wozek* verwendet.

Im weiteren Verlauf der Rezeptionsgeschichte wurden diesen Varianten noch vier weitere hinzugefügt: "Wozzek", "Worzek", "Woyzek", und "Woyzveck". Allein das orthographische Chaos des Namens spiegelt das editions- und rezeptionshistorische Dilemma des Fragments hinreichend wider.<sup>263</sup>

Trotzdem rechtfertigen die Probleme nicht Franzos unverhältnismäßiges Eingreifen in den Text, zumal er in seinem Vorwort behauptet, dass das „ebenso geniale als bizarre Fragment [...] hier zum ersten Male vollinhaltlich [...] genau so, wie ich es nach bestem Wissen und Gewissen aus dem Manuskripte entziffert“<sup>264</sup>, erscheint. Stattdessen kombinierte er Texte aus den

---

<sup>260</sup> Vgl.: Büchner 2008a, S. 191.

<sup>261</sup> Franzos 2008, S. 131.

<sup>262</sup> „Die Reihenfolge war ganz willkürlich: auf die Katastrophe folgte ein Stück der Exposition, darauf fand sich die Schlußscene angedeutet, dahinter jene Scene, mit der sich wohl die Dichtung eröffnen sollte. Es entspricht dies ganz und gar der Art, wie Georg Büchner zu arbeiten pflegte. Er klügelte niemals lange, er machte nie eine schriftliche Skizze. Kaum hatte er den Stoff erfaßt, als auch der Stoff ihn erfaßte. Dann schrieb er jäh und hastig, was ihm zunächst Herz und Hirn erfüllte, eine lange Reihenfolge der wichtigsten Szenen, bunt durcheinander und in märchenhaft kurzer Zeit.“ Siehe Franzos 2008, S. 132.

<sup>263</sup> Goltschnigg 2001, S. 18.

<sup>264</sup> Franzos 2008, S. 131.

verschiedenen Entwurfsstufen, die er nicht erkannte, entzifferte vieles falsch, strich Passagen und fügte sogar eigenen Text ein. Vor allem nahm Franzos eine strukturelle Anordnung vor, die das Fragment in seiner inhaltlichen Ausrichtung wesentlich verändert. An den Anfang setzt er alle Szenen, die nichts mit der Eifersuchtshandlung zu tun haben, so dass die eigentliche Handlung hinausgezögert und die Situation einer klassischen Exposition geschaffen wird. Nur die Szene, in der Wozzeck Maries Ohrringe entdeckt, wahrscheinlich ein Geschenk des Tambourmajors, unterteilt diese: Wozzeck ist in den ersten vier Szenen noch relativ gefasst, bevor er dann seinen Ängsten verfällt. Franzos suggeriert also eine Entwicklung innerhalb von Wozzecks Wahn, die bei Büchner nicht angedacht ist. Darauf folgt eine Gruppe von Szenen, die Handlungselemente zusammenfassen: Wie im klassischen Dramenaufbau folgt auf die Exposition die Peripetie. Damit ist der Mord einseitig und klar motiviert, es entspinnt sich eine stringente Eifersuchtshandlung. Als retardierendes Moment werden das Märchen der Großmutter und die Testamentsszene vor der Katastrophe eingeschoben. Guido Hiß erklärt deutlich die Konsequenzen einer solchen Szenenanordnung:

Franzos macht den in seiner Exposition spürbaren Ansatz, Wozzecks Zustand (auch) aus seiner sozialen Misere heraus kenntlich zu machen, durch die starre Anwendung klassizistischer Dramaturgie zunichte.<sup>265</sup>

Wozzeck wird in dieser Fassung erst durch die demütigende Erfahrung des verlorenen Zweikampfs zum Mörder, denn Franzos baut ein zusätzliches Zusammentreffen zwischen ihm und dem Tambourmajor ein. Er fügt Texte hinzu, die der Figur Raum geben einerseits zur Selbstreflexion wie „Darum tu ichs ja“, und mittels Stoßgebeten andererseits zu religiösen Gefühlen. Durch Franzos hinzugedichteten Tod im Teich wird schließlich

das Bild eines sich selbst richtenden Schuldigen [...] unterstellt, die Gesellschaftsanklage zugunsten des nebulöstragischen Selbstopfers eines subjektiv Schuldeinsichtigen hintergangen<sup>266</sup>.

Ein weiteres Problem, das von Franzos ausgeht, ist seine Methode zur Entzifferung der Handschriften. Er hatte dabei wie gesagt große Schwierigkeiten und versuchte mit chemischen Mitteln zu arbeiten, um einige schon verblichene Stellen lesbar zu machen. Das hat allerdings nicht oder nur für kurze Zeit funktioniert und den Zustand der Blätter insgesamt wesentlich verschlechtert.

---

<sup>265</sup> Hiß 1988, S. 101.

<sup>266</sup> Ebd., S.102.



Dem zum Trotz sind sich die jüngsten *Woyzeck*-Editoren einig, dass die Entzifferung und Herausgabe als „Pioniertat eines philologischen Dilettanten [...] in höchstem Maße zu respektieren sei.“<sup>267</sup> Ohne Franzos Einsatz wäre einer der wichtigsten deutschsprachigen Dramentexte vielleicht untergegangen.

30 Jahre lang existierte ausschließlich die Ausgabe von Franzos, darauf folgte 1909 eine von Paul Landau, der jedoch lediglich die Reihenfolge der Szenen änderte, nicht den Text. Die Landau-Fassung, auf deren Szenenanordnung sich sowohl Berg als auch Gurlitt in ihren Libretti stützen, zeigt im Wesentlichen die gleiche Grundstruktur wie Franzos auf: Auf einen Expositionsblock folgt ein Handlungsteil. Dadurch dass die Verführung aber zwei Szenen früher stattfindet, ist die Struktur insgesamt leicht aufgelockert. Die Ohrringszene wird dagegen in die Handlung eingebaut, sodass das Schmuckstück eindeutig als Liebespfand erkennbar ist. Dadurch entwickelt sich Wozzecks Wahn weniger, er zieht sich konstant durch das Stück. Guido Hiß bezeichnet Landaus Version im Gegensatz zu Franzos bürgerlichen Trauerspiel als ein „Oh-Mensch“-Drama, dessen „Version der Dialektik der Büchnerfassung völlig [kündigt] und die soziale zur allgemeinmenschlichen Misere [kehrt]“<sup>268</sup>.

Diese beiden ersten Editoren Franzos und Landau sahen sich als Ko-Autoren Büchners an und hatten die Intention das äußerliche Fragment abzuschließen und abzurunden ohne dabei die implizite Fragmenthaftigkeit zu bemerken, auf die in der folgenden Analyse eingegangen wird.

Büchners Fragment wurde auf Grundlage der Ausgaben von Franzos und Landau in den 10er und 20er Jahren des 20. Jahrhunderts Jahren sehr oft mittels verschiedener Medienwechsel rezipiert. Viele Abweichungen in Bezug auf Büchners Ausgangsmaterial beruhen also nicht auf bewussten Entscheidungen der Künstler, sondern auf den Fehlern oder Spekulationen der ersten Herausgeber.

Georg Witkowski gab schließlich 1920 die erste kritische Ausgabe heraus und berichtigte Namen und Titel in das heute gängige *Woyzeck*. Fritz Bergemann gelang es 1922 die Doppelblätter richtig anzuordnen und die Entwurfsstufen voneinander zu trennen. In der Folge erschienen immer wieder neue und bessere, jeweils mehr oder weniger schnell überholte Ausgaben, jede ein neuer Versuch sich einem vermeintlichen Original anzunähern. Immer noch bestehen Unklarheiten sowohl in der Abfolge und Zuordnung wie auch der Entzifferung einiger Textstellen. Lange gab man sich mit Bergemanns kritischer Ausgabe von 1922 zufrieden, obwohl auch er versucht hatte

---

<sup>267</sup> Goltschnigg 2004, S. 134.

<sup>268</sup> Hiß, G.: Korrespondenzen, 1988. S. 109.

auf einen Kausalnexus und eine zeitliche Bindung in der Handlung hinzuarbeiten, wie sie Büchners Entwürfe nicht hergeben.<sup>269</sup> In den 1960er und 1970er Jahren kamen auch Zweifel an dieser Fassung auf, ebenso wie eine Kritik an der Einrichtung von Lesefassungen generell. Heutige Ausgaben gehen dazu über, dem Leser die fragwürdigen Stellen transparent aufzuzeigen.

Zum 150. Jubiläum 1963 entwickelte Werner R. Lehmann eine Gesamt-Ausgabe, die fünf Jahre später als „Hamburger Ausgabe“ publiziert wurde, nach den „historisch-kritischen Prinzipien moderner Editionstechnik“<sup>270</sup>. Sein *Woyzeck* gab die verschiedenen Entwürfe Büchner dreifach wieder: aneinandergereiht, synoptisch und als Lese- und Bühnenfassung. Endlich hatte man „einen authentischen Einblick in den textgeschichtlichen Entstehungsprozeß“<sup>271</sup>. Diese Ausgabe stellte im Folgenden die Grundlage für die weitere Rezeption aller literarischen Texte Büchners dar, wobei sich die des *Woyzeck*-Dramas am intensivsten entwickeln sollte. Alle späteren *Woyzeck*-Editionen berufen sich auf die Hamburger Ausgabe.

1981 folgte die Edition von Gerhard Schmid, dessen Editionsbericht heute noch Gültigkeit besitzt. 1990 veröffentlichte Thomas Michael Mayer eine neue Lese- und Bühnenfassung, bei der er acht neue Wortlesungen vorschlägt.

Trotzdem gibt es immer noch eine Reihe von Stellen, die nicht entzifferbar sind, die Editoren stehen immer wieder von ähnlichen Herausforderungen. Ein weiteres Problem ist, dass Büchner viel mit Synkopierungen und Apokopierungen gearbeitet hat, was oftmals mehrere Schreibweisen möglich macht und Entscheidungsschwierigkeiten für Singular oder Plural mit sich bringt. Verschärft wird diese Problematik dadurch, dass diese Verkürzungen vor allem im Hessischen stattfinden, das Büchner als Heimatdialekt bekannt ist, und die er teilweise in seinen Text mit eingebaut hat.<sup>272</sup>

1992 brachte Henri Poschmann beim Deutschen Klassiker Verlag eine Neuausgabe heraus, die 2008 überarbeitet wurde. Von großer Relevanz ist außerdem die Marburger Gesamt-Ausgabe von Burghard Dedner, die 2013 zum 200. Jubiläum vervollständigt wurde. 2005 kam bereits der *Woyzeck*-Text mit Quellendokumentation und Kommentar nach der Edition von Mayer heraus. 2007 hat Dedner diese Ausgabe nochmals bei Reclam editiert. Die Quellen und Materialien

---

<sup>269</sup> Vgl.: Knapp 1984, S. 128.

<sup>270</sup> Goltschnigg 2002, S. 64.

<sup>271</sup> Ebd., S. 64f.

<sup>272</sup> Vgl: Büchner 2008a, S. 197.

wurden in einem zusätzlichen Band herausgegeben<sup>273</sup>. Das ist auch die Edition, auf die sich diese Arbeit hauptsächlich stützt.

Unterschiede in den Lesefassungen der aktuellen Ausgaben gibt es immer noch bei der Abfolge des Szenenverlaufs von H 1 wie H 4, dem Dramenende und der Einordnung der Professorenszene aus dem Quartblatt H 3. H 4 gilt bei allen als Hauptfassung, jedoch nicht als letzte Reinfassung. Lehmann und die Marburger Ausgabe verändern in ihrer Lesefassung die Szenenfolge der Quarthandschrift nicht. Sie ergänzen die Straßenszene lediglich mit Material aus H 2,7. Poschmann dagegen platziert die Begegnung von Marie und Woyzeck nach der Straßenszene womit der Hinweis auf Maries Untreue nicht redundant wird. Poschmanns Ziel ist es außerdem maximal viel Text einzubauen, weshalb er zusätzlich H 1,8, die Szene in der Kaserne, einbaut. Poschmann und Lehmann stellen außerdem die Szene H 1,18 hinter die Szene H 1,20. Die beiden Ausgaben von Dedner belassen den Text in der ursprünglichen Reihenfolge. In der Marburger Ausgabe taucht H 3 nicht in der Lesefassung auf, das Drama endet also mit H 1,21. In seiner späteren Fassung von 2007 baut er es dagegen ein und endet damit wie Lehmann mit H 3,2. Poschmann dagegen setzt diese Szene vor H 1,21, sodass sich zwei Schlüsse ergeben.<sup>274</sup>

H 3,2, *Der Idiot. Das Kind. Woyzeck* ist am schwierigsten einzuordnen. Lehmann macht den Vorschlag, sie im Übergang von H 4 zu H 1 zu platzieren um die geschlossenen Szenenfolgen der beiden Entwurfsstufen zu bewahren. Poschmann fügt die Szene nach dem Jahrmarktskomplex ein und Dedner 2007 dagegen zwischen H 4,9 und H 4,10<sup>275</sup>.

Die anhaltenden Diskussionen zeigen, wie schwierig es ist, mit dem Büchnerschen Fragment umzugehen und es einzuordnen. In den ersten 100 Jahren der Büchner-Rezeption ging es hauptsächlich um die Erarbeitung verlässlicher Werktexte. Doch auch die heutigen Ausgaben sind noch zu keinem Endpunkt gelangt, was das Beispiel der großen historisch-kritischen Ausgabe mit 10 Bänden in 18 Teilbänden mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe), die 2013 abgeschlossen wurde, belegt:

Der Weg dorthin führte durch ein Terrain, das die wissenschaftliche Büchner-Rezeption zu einem bisweilen hart umkämpften, aber stets lebendigen Schauplatz germanistischer Forschung gemacht hat. Dass hier noch kein Endpunkt erreicht ist und es ein festes Büchner-Bild nicht gibt, belegen die jüngsten Auseinandersetzungen um eine neu

---

<sup>273</sup> Dedner: *Erläuterungen und Dokumente, Georg Büchner – Woyzeck*. Stuttgart, 2007.

<sup>274</sup> Vgl.: Borgards und Neumeyer 2009, S. 102f.

<sup>275</sup> Vgl.: ebd., S. 103.

gefundene Bleistiftzeichnung des Büchner-Porträtisten August Hoffmann, die einen jungen Mann mit einem Notenblatt zeigt.<sup>276</sup>

### 3.2.3. *Woyzeck intermedial und intertextuell*

„In allen seinen Werken bewährte sich der junge Büchner als genialer Quellenplünderer. Abschreibend nahm er mit, ließ er weg und schrieb dazwischen - das war sein Verfahren.“<sup>277</sup>

Diese Aussage Kurzkes, aus seiner 2013 erschienenen Biografie Büchners, trifft den Kern von Büchners Wesen als Dichter. Die Quellen, aus denen er sich dabei bediente, sind vielgestaltig und rühren aus unterschiedlichen Medien und Textsorten her. Dieses Verfahrens bediente er sich bei allen seinen literarischen Texten. Büchner ist offensichtlich ein Dramatiker, „der produktionsästhetisch in einem assoziativen Verfahren mediale Grenzen überschritt, um sich dem schließlich im Dramentext zu gestaltenden Gegenstand produktiv zu nähern“<sup>278</sup>.

Speziell im *Woyzeck* kommt es dabei zu Medienmischung, Medienwechsel und intermedialen Bezügen, womit alle drei im Theoriekapitel beschriebenen Kategorien der Intermedialität von Rajewsky abgedeckt sind. Damit ist das Dramenfragment auf allen Ebenen intermedial, was sich in einer durchgängigen intermedialen Textur niederschlägt. Hoff und Martin sprechen gar davon, dass die Bedeutung des *Woyzeck* „nicht zuletzt in seiner intermedialen Anlage begründet ist“<sup>279</sup> Woraus diese sich genau zusammensetzt, soll im Folgenden geklärt werden.

Büchner arbeitet nicht nur mit der Integration anderer Medien sondern auch verstärkt mit fremden Textsorten, also intramedial, oder noch präziser, intertextuell. In der Behandlung dieser Fremdmaterialien macht er keinen Unterschied, ob sie aus anderen Medien als dem schriftsprachlich fixierten oder nicht herrühren. Die intertextuellen Bezüge sind aufgrund ihres quantitativen und qualitativen Vorkommens ein wesentliches Strukturmerkmal des Büchnerschen Textes, weshalb sie hier auf jeden Fall mit behandelt werden müssen. Ein weiteres entscheidendes Strukturmerkmal des Textes ist seine dramatische Form. Auch sie trägt zum intermedialen Charakter des Materials bei, nicht indem sie andere Medien integriert, sondern indem sie sich für sie offenhält: Ein Drama ist für einen zukünftigen Medienwechsel in die Theateraufführung geschrieben und weist damit in seiner Form eine futurische Intermedialität auf. Darauf wird im

---

<sup>276</sup> Beil und Dedner 2013, S. 541.

<sup>277</sup> Kurzke 2013, S. 290.

<sup>278</sup> Hoff und Martin 2008, S. 73.

<sup>279</sup> Ebd., S. 13.

Unterkapitel 3.2.3.5. zu den *intermedialen Bezügen im Bereich des Theatralen* nochmals einzugehen sein.

Die Medien und Textsorten, die Einfluss im *Woyzeck* finden, sind: Märchen, Prozessschriften, medizinische Gutachten, Dramen und Prosa, Volkslieder und Bibeltexte. Außerdem bezieht Büchner sich auf Personen, Experimente und Vorträge. Untersucht werden in diesem Kapitel die jeweils intermedialen Beziehungen zu den historischen Fällen, zu den Bereichen des Auditiven, Visuellen, Theatralen sowie die intertextuellen Beziehungen zur Bibel und zu verschiedenen literarischen Werken. Allein diese Aufzählung zeigt, dass Büchners Assoziationsreichtum keine Grenzen kennt, im Gegenteil, er überschreitet sie mit großer Leichtigkeit.

Aus diesem intermedialen und –textuellen Geflecht folgt auch, dass Büchners Figuren, laut Borgards und Neumeyer, „in fremden Zungen“ sprechen, indem sie zu denjenigen werden, die die Worte aus den genannten Quellen zitieren. Dabei sind „die zahlreichen intertextuellen Bezüge aus der hochkulturellen Sphäre (*Faust*, *Macbeth* etc.) nicht auf der Ebene des Figurenbewusstseins, sondern jenseits dessen angesiedelt“<sup>280</sup>. Die intermedialen Korrespondenzen sind bei diesem Prozess nicht eindeutig markiert. Nur selten finden genaue wörtliche Übereinstimmungen statt. Daraus resultiert die Schwierigkeit, die Zitate nicht alle und nicht endgültig belegen zu können. Das folgende Unterkapitel soll dieses besondere Zitierverfahren Büchners eingehend erläutern.

#### 3.2.3.1. *Büchners Zitierverfahren*

Das Interesse an Büchners Zitierverfahren fällt historisch zusammen mit dem Interesse an modernen Verfahren der Kunstproduktion wie der Zitat- und Montagetechnik. Es ist also kein Zufall, dass der Beginn der philologischen Quellenforschung an seinen Texten zwischen die beiden Weltkriege zu datieren ist, als dies beispielsweise im Film relevant wurde. Der Literaturwissenschaftler Volker Klotz zog auf Basis dessen 1976 einen Vergleich zwischen Büchner und einer filmischen Ästhetik, ein Zeitpunkt zu dem sich bereits ein kritisches Bewusstsein in Bezug auf den Umgang mit Quellen entwickelt hatte.<sup>281</sup>

Das Aufgreifen von historischen und auch kriminalistischen Fällen in der Literatur hat schon weit vor Büchner stattgefunden, seine ganz eigene Methode des Bezugnehmens auf die Quellen hat er jedoch neu entwickelt. Es handelt sich um

---

<sup>280</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 121.

<sup>281</sup> Vgl.: ebd., S. 275.

eine dokumentarische Zitathaftigkeit, [...] nicht auf andere literarische Texte bezogen, sondern auf dialektale Sprechweisen und eine soziale Wirklichkeit, die man sich in journalistischer oder wissenschaftlicher Darstellung erfasst vorstellte.<sup>282</sup>

Das fiel bereits auf, als man noch gar nicht wusste, dass *Woyzeck* sich tatsächlich auf einen historischen Fall bezieht.

Interessant sind die verschiedenen Arten von Zitaten, die Büchner in einer komplexen Montage in seinem Drama verarbeitet. Er zitiert aus unterschiedlichsten Materialien oftmals nur kleine Bruchstücke, wenige Worte, die er untereinander raffiniert mischt und sich in einer Collage zu eigen macht. Er übernimmt einzelne Worte wie „fixe Idee“ oder das leicht in „Immer zu“ abgeänderte „Immer drauf“ direkt aus den Quellen. Dabei nimmt er jedoch nicht deren Perspektive ein oder dreht sie geradezu um. Der innovative Gehalt bei Büchner zeigt sich in der Beziehung, die er zwischen seinen Texten und seinen Quellen entwickelt hat: statt einer auktorialen Verarbeitung der Materialien präsentiert Büchner ihren Wortlaut.<sup>283</sup> Der intermediale und –textuelle Bezug zu den verschiedenen Quellenmaterialien geht aber noch weiter. Er greift, wie wir an den oben beschriebenen Beispielen gesehen haben, nicht nur einzelne Worte auf, sondern ebenso bestimmte Motive und szenische Anordnungen. Die intermediale und –textuelle Verschränkung bezieht sich damit sowohl auf die Sprache als auch auf die Form und den Inhalt des Dramenfragments und durchzieht folglich die gesamte Struktur des Materials.

Borgards und Neumeyer widmen in ihrem *Büchner-Handbuch* den verschiedenen Formen des Zitats ein ganzes Kapitel. Zunächst grenzen sie das Zitieren ab von der Quellenkritik:

Während für die Philologie die Quelle den Begriff des Zitats definiert, definiert für Rhetorik und Ästhetik des Texts das Zitat den der Quelle. Dabei ändern die Begriffe ihre Bedeutung: Für die Quellenforschung ist die Quelle rein und transparent – erst indem sie im Werk aufgenommen wird, erhält sie Bedeutung und Tendenz. Die rhetorische und ästhetische Forschung lenkt dagegen den Blick darauf, dass etwas erst dadurch, dass es zitiert wird, zur Quelle wird. [...] Trotz der Unterschiedlichkeit der Gesichtspunkte von Quellenkritik und Rhetorik des Zitats gehören beide Seiten letztlich zusammen.<sup>284</sup>

In den heutigen *Woyzeck*-Ausgaben ist es deshalb Standard, dass die Quellen im Anhang genannt und teilweise abgedruckt sind<sup>285</sup>. „Woyzeck zitiert dann aber seine Quellen so, dass das Drama nicht nur auf sie zurückgeht, sondern auf ihr Vorhandensein als Quelle mit verweist.“<sup>286</sup> Hier hat

---

<sup>282</sup> Ebd.

<sup>283</sup> Vgl.: ebd., S. 283.

<sup>284</sup> Ebd., S. 275f.

<sup>285</sup> Sehr ausführlich ist hier die Reclam-Ausgabe Erläuterungen und Dokumente, die ergänzend zur Studienausgabe 2007 von Burghard Dedner herausgegeben wurde.

<sup>286</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 276.

also im Verhältnis zwischen Zitat und Quelle eine Umkehrung stattgefunden. Das verweist erneut auf die Verbindung zwischen den beiden Begriffen: „In diesem Sinne ist Quellenkunde eine Voraussetzung für die Möglichkeit zu zitieren; und sie wird darum im Sinne einer kulturellen Praxis bedeutend für ein erweitertes Verständnis von Zitat und Montage.“<sup>287</sup>

Das *Büchner-Handbuch* bezieht sich in seiner Definition des Begriffes der Zitathaftigkeit auf Tolic, und beschreibt, dass in der Beziehung zwischen zwei Texten, die hergestellt wird, „entweder der zitierte Text in seiner Identität unberührt im neuen wieder auftritt [...] oder die Andersheit des zitierten Textes vom zitierenden Text auffällig gemacht wird“.<sup>288</sup> Bei Büchner finden sich von beiden Richtungen Elemente.

Im Folgenden unterscheiden Borgards und Neumeyer bei Büchner drei darauf aufbauende Zitierweisen: eine literarische, eine historische, und eine kasuistische. Die letzten beiden sind nach Tolic „pragmatische Zitierweisen, weil sie sich auf *pragmata* [sic], Handlungen und Sachverhalte in der Welt beziehen“<sup>289</sup>. Dabei geht es beim historischen Zitat in erster Linie darum „den historischen Text als solchen zur Geltung zu bringen“<sup>290</sup>. Die Fallgeschichte, also das kasuistische Zitat, dagegen hat an sich keine Bedeutung: „Sie wird erst von dem jeweiligen Text, in dem sie neu erzählt oder eben zitiert wird, gewertet und zugeschnitten“<sup>291</sup>. In beiden Fällen geht es nicht um ästhetische Ziele.

Beim literarischen Zitat spielt die Ästhetik dazu im Gegensatz eine wichtige Rolle. Aufbauend auf der im Theoriekapitel kurz angerissenen Theorie der Intertextualität ist „ein literarischer Text wesentlich von seiner Zitathaftigkeit geprägt“<sup>292</sup>, er bezieht sich immer auf die eine oder andere Weise auf Prätexte. Daraus folgt, dass literarische Zitate stets quellenbezogen sind, da dies für literarische Texte an sich zutrifft und damit auch auf Büchners Schreiben.

Beim kasuistischen Zitat wird dessen Status zum „Gegenstand eines Wissens über die Texte, die ein ihnen inkorporiertes Wissen zum Gegenstand haben“<sup>293</sup>. Der Leser weiß jedoch bei den kasuistischen Zitaten im *Woyzeck* nicht, dass es sich um solche handelt, die zitierten Worte erscheinen als spontane Äußerungen Woyzecks. Borgards und Neumeyer präzisieren weiter, wenn sie auf das Beispiel des Menschenversuchs eingehen, dass die Figur Woyzeck „nicht als

---

<sup>287</sup> Ebd.

<sup>288</sup> Ebd.

<sup>289</sup> Ebd.

<sup>290</sup> Ebd., S. 277.

<sup>291</sup> Ebd.

<sup>292</sup> Ebd.

<sup>293</sup> Ebd., S. 280.

Gegenstand einer gerichtlichen und psychiatrischen Untersuchung<sup>294</sup> im Drama auftaucht, der historische Fall also nicht eins zu eins zitiert, sondern im Lebensmittelexperiment des Doctors zu einem Fall gemacht wird. Das Drama ist also nicht nur ein Beitrag zur Debatte um die Zurechnungsfähigkeit des historischen Woyzeck, sondern an dieser Stelle auch ein bitterer Kommentar zu der damaligen wissenschaftlichen Praxis.

Büchner hat den Rahmen der Fallgeschichte in die Fiktion gedreht, um damit wiederum eine reale Praxis der damaligen Zeit zu zitieren. Die Worte aus den Gutachten über den Fall hat er beibehalten: „Die Zitate beziehen sich so auf eine eigene Rede des Subjekts des Falls, die sie zugleich auslöschen.“<sup>295</sup>

Das kasuistische Zitat ist außerdem die Umkehrung des historischen Zitats:

Die Zitathaftigkeit der Geschichte geht vom Text der Historien und der ihnen als Niederschrift der Geschichte verliehenen Bedeutung aus. Die Zitathaftigkeit der Fallgeschichten entfaltet Bedeutung erst durch Zitieren eines vorausgesetzten ersten Texts. [...] Schon in der ersten Darstellung als Fall ist das Material ein erstes Mal zitiert: als Beleg einer These oder Beispiel eines Typus.<sup>296</sup>

Wichtig ist hier festzuhalten, dass Fallgeschichten erst im Zitieren zu Fällen werden: Ohne Wiederholung würden sie nicht existieren, Büchner wiederholt und ändert die Wiederholung gleichzeitig so stark ab, dass sie nicht mehr zu erkennen ist. Dadurch bedient er ein Prinzip, das er gleichzeitig unterläuft. Borgards und Neumeyer sprechen davon, „dass die eigenen Worte der zu Grunde gelegten Subjekte sowohl freigelegt werden, wie verschüttet sind“<sup>297</sup>.

Man könnte jedoch davon sprechen, dass Büchner durch das Zitieren eines Falls einen neuen Fall geschaffen hat, der wiederum darauf wartet, ausgewertet und zitiert zu werden. Dass das gelungen ist, zeigt sich an der nicht enden wollenden und sich immer wieder erneuernden Rezeptionsgeschichte mit ihren vielen Medienwechseln. *Woyzeck* ist und bleibt Inspirationsquelle für neue Auswertungen und Zitate.

Büchner hat sich in seinem Werk sowohl mit historischen Zitaten, in *Dantons Tod*, wie auch mit kasuistischen, in *Woyzeck* oder *Lenz*, auseinandergesetzt. Diese gegensätzlichen Zitattypen liefert er einer weiteren Überkreuzung aus, indem „beide in den intertextuellen Zitatraum der Literatur gestellt sind“<sup>298</sup>. Für *Woyzeck* sind demnach die kasuistischen und literarischen Zitate relevant, die

---

<sup>294</sup> Ebd., S. 281.

<sup>295</sup> Ebd.

<sup>296</sup> Ebd.

<sup>297</sup> Ebd.

<sup>298</sup> Ebd.



im Folgenden in Bezug auf ihre jeweiligen intermedialen und –textuellen Quellen herausgearbeitet werden.

### 3.2.3.2. Die historischen Fälle als Strukturquellen

An erster Stelle sollen dabei die Fallgeschichten des historischen Woyzecks und weiterer ähnlicher Fälle sowie deren Verbindungen zum Dramenfragment untersucht werden. Die verschiedenen Gutachten zu den Fällen gelten als Strukturquelle *Woyzecks* und sind deshalb für dessen intermediale Textur nicht zu unterschätzen.

1914 machte Hugo Bieber auf den historischen Kriminalfall *Woyzeck* und das in diesem Zusammenhang geschriebene Clarus-Gutachten aufmerksam und stellte fest, dass Büchner auch bei diesem Drama, wie schon in *Dantons Tod* und in seinem Romanfragment *Lenz* sich von einem realen Geschehen hat inspirieren lassen und bei der Ausarbeitung auf historische Quellen zurückgegriffen hat.<sup>299</sup>

Am 21. Juni 1821 ersticht Johann Christian Woyzeck in Leipzig aus Eifersucht seine Geliebte Johanna Christiane Woost. Er litt an Wahnvorstellungen. Der Hof- und Medizinalrat Johann Christian August Clarus beschreibt diese in seinem Gutachten<sup>300</sup> vom 20. September 1821 jedoch als bloße *Sinnestäuschungen*<sup>301</sup> und hält den Mörder folglich für zurechnungsfähig. Nach einem ersten Todesurteil am 11.10.1821 und zwei Begnadigungen kommt es zu einer erneuten medizinischen Untersuchung von Seiten Clarus, in der er sein erstes Urteil bestätigt. Woyzeck wird daraufhin am 27. August 1824 auf dem Leipziger Marktplatz enthauptet. Im selben Jahr veröffentlicht Clarus sein Gutachten, indem er auch auf den sozialen Hintergrund Woyzecks eingeht, als Buch und 1825 nochmals in der *Zeitschrift für die Staatsarzneikunde*<sup>302</sup>.

Darauf folgt eine umfassende Debatte in juristischen und medizinischen Fachzeitschriften über die Vereinbarkeit von Justiz und Medizin, die noch weitere Fälle, die Büchner neben dem *historischen Woyzeck* ebenfalls inspiriert haben könnten, diskutiert:

Dazu gehört zunächst der Fall Daniel Schmolling. Der Tabakspinnergeselle ersticht am 25.9.1817 bei Berlin Henriette Lehne. Ein Amtsarzt begutachtet ihn und hält ihn für unzurechnungsfähig, er

---

<sup>299</sup> Vgl.: Dedner 2007, S. 7.

<sup>300</sup> Das Clarusgutachten ist zum Beispiel vollständig abgedruckt in Dedner, B. (Hg.): *Georg Büchner, Woyzeck. Erläuterungen und Dokumente*, 2007. S.121-157.

<sup>301</sup> Dedner 2007, S. 153.

<sup>302</sup> Ebd., S. 114.

wird trotzdem zum Tode verurteilt. Nach einer Verteidigungsschrift und einer Neubegutachtung wird seine Strafe in lebenslange Haft abgeändert.<sup>303</sup>

In einem dritten, als Inspirationsquelle in Frage kommenden Fall, ermordet der Leinenwebergeselle Johann Dieß am 15. August 1830 seine Geliebte Elisabetha Reuter bei Darmstadt. Gemeinsam hatten sie ein Kind, was eine Vorlage für Büchner gewesen sein könnte. Das Großherzogliche Medizinalkolleg entscheidet auf Zurechnungsfähigkeit, woraufhin Dieß zu 18 Jahren Haft verurteilt wird, allerdings nach vier Jahren verstirbt.<sup>304</sup> Dieß' Leiche wurde zu Büchners Studienzeiten in Gießen obduziert, eventuell hat er dort von dem Fall gehört.

Auch in diesen beiden Fällen war die Grenze zwischen Wahn und Bewusstsein bei den Mördern zur Tatzeit nur schwer zu unterscheiden. Als historische Quellen für Büchner kommen Verteidigungsschriften, Beiträge und Gutachten, vor allem das zweite Gutachten von Clarus im Fall *Woyzeck*, in Betracht. Dieses hat er vermutlich bei seinem Vater bereits 1825 in der *Zeitschrift für die Staatsarzneikunde* gelesen, der selbst Mitarbeiter des Journals war.<sup>305</sup> Büchners Kenntnis dieses Falles gilt demnach als gesichert. In den Fachzeitschriften wurden die Fälle immer wieder miteinander verglichen, sodass er höchstwahrscheinlich auch auf die anderen aufmerksam wurde. Bei allen dreien handelt es sich jeweils um einen Konflikt zwischen Justiz und Medizin, und alle drei Mörder stammen aus einem unterprivilegierten sozialen Milieu.

Dedner weist darauf hin,

daß Clarus sein Gutachten nutzte, um den Vertretern der liberalen Psychiatrie und deren erweitertem Begriff von psychischen Erkrankungen und vor allem von psychischen Partialstörungen zu widersprechen.<sup>306</sup>

Die tatsächliche Vollstreckung des Todesurteils, nachdem in Leipzig eigentlich seit 1790 keine Hinrichtungen mehr stattgefunden hatten, war damit der Beginn einer restaurativen Wende der damaligen Psychiatrie und Strafjustiz. Büchners Dramenfragment stellt einen kritischen Beitrag im Kontext der ganzen Debatte dar und nicht nur eine Einzelkritik an Clarus. Zur Zeit seiner Arbeit an dem Thema verschafften sich die ersten Kritiker Gehör, die „in Woyzecks Hinrichtung einen "schauderhaften Justizmord" sahen“<sup>307</sup>. In ihre Stimmen reiht sich auf kreative und raffinierte Art auch Georg Büchner mit seinem *Woyzeck*.

---

<sup>303</sup> Vgl.: Knapp 1984, S. 123.

<sup>304</sup> Vgl.: ebd., S. 124.

<sup>305</sup> Ebd., S. 125.

<sup>306</sup> Dedner 2007, S. 176.

<sup>307</sup> Ebd., S. 177.

Das Folgende soll aufzeigen, auf welche Weise und an welchen Stellen Büchner sich auf die historischen Fälle stützte:

Für den Mordkomplex in H 1 orientierte sich Büchner wahrscheinlich an dem Fall Schmolling auf Grundlage des Gutachters Horn. Dafür spricht, dass Woyzeck Marie vor der Stadt ermordet, sowie seine Aufforderung an das spätere Opfer in H 1,15 sich hinzusetzen. Schmolling sagte seinem Gutachter, im Sitzen könne er besser morden. Letztlich spricht auch seine Suche nach dem verlorenen Messer in H 1,19 für eine Inspiration von dem Fall.<sup>308</sup>

H 4 dagegen basiert stark auf dem *historischen Woyzeck* auf Grundlage des zweiten Clarus-Gutachtens. Das zeigt sich auch an der Veränderung des Namens des Protagonisten, der in der letzten Entwurfsstufe H 4 (und bereits in H 2) den gleichen Nachnamen wie sein Vorbild trägt.<sup>309</sup> Übereinstimmend mit dem Fall sind außerdem das äußere Tatmotiv der Eifersucht, das einen viel komplexeren psychischen Sachverhalt überlagert, das Gefühl der persönlichen und sozialen Unwertigkeit, halluzinatorische Störungen, die Angst vor den Freimaurern und ein innerer Zwang zum Mord. Büchner hat sich aber nicht nur motivisch sondern auch bei szenischen Anordnungen kontinuierlich auf das Gutachten bezogen. An den verschiedenen Entwurfsstufen kann man gut nachvollziehen, auf welche Aspekte er sich jeweils konzentrierte und in welche Richtung sich das Drama entwickeln sollte. Beim ersten Entwurf H 1 konzentrierte er sich auf die Ereignisse aus Woyzecks Leben aus den Jahren 1820/21, für H 2 an den Lebensumständen um 1810. In H 4 verband er die beiden Abschnitte miteinander.<sup>310</sup> Burghard Dedner hat die einzelnen Stellen in seiner Ausgabe *Dokumente und Erläuterungen. Georg Büchner – Woyzeck 2007* detailliert herausgearbeitet. Die wichtigsten Punkte sind hier noch einmal zusammengefasst:

Der *historische Woyzeck* war eifersüchtig auf seine Geliebte, die Woostin, als er während des Jahrmarkts abends im Bett lag. Das taucht bei Büchner als Motiv in den Szenen H 1,7 und H 1,13 ebenfalls auf. Woyzeck dachte, seine Geliebte amüsiere sich, er habe "Violinen und Bässe durcheinander" gehört (vgl. H 1,6 Geigen und Pfeifen) und "dazu im Takte die Worte: Immer drauf, immer drauf!". Das ändert Büchner um in den berühmten Ausruf seines Protagonisten in H 1,6 „Immer zu! Immer zu!“. Die Worte kehren auch in H 1,5, H 1,7 und H 1,13 wieder. Büchner orientiert sich an den im Gutachten beschriebenen Geschehnissen vom Januar 1821. Damals hatte Woyzeck sich einen Degen gekauft und Stimmen gehört, die im einbläuten: „Stich die Frau Woostin todt“, was sich im Drama in den Szenen H 1,6 und H 1,13 mit "Stich die Woyzecke todt"

---

<sup>308</sup> Ebd., S. 117f.

<sup>309</sup> Vgl.: ebd., S. 115.

<sup>310</sup> Ebd., S. 115.

niederschlägt. Außerdem hat Woyzeck die Woostin "mit einem Nebenbuhler auf dem Tanzboden getroffen", auch der literarische Woyzeck sieht Marie mit dem Tambourmajor in H 1,5 tanzen. Er wiederholt außerdem des Öfteren „Ich hab keine Ruh“(H 1,4; H 1,7; H 1,13), auch das eine Aussage aus dem Gutachten. Johann Christian Woyzeck musste sich sein Bett mit einem anderen Soldaten teilen, ebenso schlafen Franz Woyzeck und Andres in einem Bett (H 1,7). Beide Woyzecke führen Selbstgespräche (H 1,6 und H 1,12).

In H 2 konzentriert sich Büchner auf Woyzecks Militärzeit um 1810:

Woyzecks Verhalten in den Szenen H 2,1 und H 2,2 entspricht den Informationen des Gutachtens, jedoch konzentriert Büchner biographisch um mehr als zehn Jahre auseinanderliegende Ereignisse im Drama auf wenige Tage. Ebenfalls aus der Zeit um 1810 stammen die somatischen Symptome, die im Drama vor allem in H 3,1 genannt werden, wie Zittern, erhöhter Puls und Herzschlag, Dunkelheit vor den Augen.<sup>311</sup>

Aus dieser Zeit stammt wahrscheinlich die Anlage der Marie, die auf dieser Stufe noch Louise heißt. Woyzeck hatte, während er beim Militär diente, mit der „Wienbergerin“, einer ledigen Frau, ein Kind gezeugt. Als er hörte, dass sie auch mit anderen Männern verkehrte, habe sich zum ersten Mal etwas in ihm verändert. Johanna Woost war wesentlich älter, Marie, mit ihrem Kind und ihrer gleichzeitigen sexuellen Attraktivität und Lust, ist vermutlich eher nach dem Vorbild der Wienbergerin ausgestaltet.

Woyzecks Krankheit sowie die psychiatrische Debatte verlegte Büchner hauptsächlich in die Figur des Doctors:

So läßt Büchner den Doktor aufgrund der Feststellung, Woyzeck verrichte seine Arbeiten *[i]mmer ordentlich* (H 4,8), mit *aberratio mentalis partialis* genau die Diagnose stellen, die Clarus negiert hatte.<sup>312</sup>

In H 4 schließlich nimmt Büchner einige seiner Anlagen ein wenig zurück, so ist sein Woyzeck nun weniger jähzornig, die Anregungen aus Büchners Leben jedoch bleiben bestehen, ebenso wie die Übernahmen zu den Symptomen seines Wahns. Der Streit mit dem Tambourmajor in H 4,14 zeigt bis ins wörtliche Zitat Elemente aus der Auseinandersetzung des *historischen Woyzecks* mit dem Gelbsieder Warnecke. Der historische Woyzeck ließ seinen Degen erst am Tag des Mordes zu einer Waffe umarbeiten, ebenso kauft auch Büchners Woyzeck erst kurz vor der Tat in H 4,15 das Tatmesser.

---

<sup>311</sup> Ebd., S. 118.

<sup>312</sup> Ebd., S. 120.

Kurzke zeigt an einem Beispiel, wie Büchners Assoziationsketten verliefen. Im Clarus-Gutachten hatte er den Ausspruch «Stich die Woostin todt!» gefunden:

Büchner machte daraus erst «stich die Woyzecke todt!» (H 1,6) und dann in Zürich «stich die Zickwolfin todt!» (H 4,12). Sein Assoziationsgenie knüpfte Ketten. Aus der historischen Woostin wird erst die Woyzeckin (Woyzecks Frau), von dort aus, die Blutsauger-Assoziation (Zecke) nutzend, die «Woyzecke», dann mit einer Raubtierassoziation gekreuzt, die Zickwolfin. Der Name entfernt sich immer weiter vom historischen Vorbild, um poetisch immer reicher zu werden.<sup>313</sup>

Der Name wurde bei diesem Beispiel jedoch nicht nur poetisch, sondern auch klanglich reicher: Zickwolfin dreht die Silben von Woyzeck geradezu um, womit die beiden Figuren und ihr Schicksal als gegenseitige und gleichzeitige Täter aneinander und Opfer voneinander auch im Gegenklang ihrer Namen aneinander geschweißt sind. Die Zerstörung des einen bedeutet auch die des anderen.

Auf Rajewskys Kategorien bezogen, handelt es sich beim Übergang von den schriftsprachlich fixierten Gutachten zum dramatischen Text um einen Textsortenwechsel in Anlehnung an einen Medienwechsel. Büchner greift wesentliche Elemente des Ausgangstextes auf und bearbeitet sie in seinem dramatischen Text frei weiter.

### 3.2.3.3. *Intermedialität im Bereich des Auditiven*

Das Beispiel zu den gegenläufigen Klängen der Namen Woyzeck und Zickwolfin zeigt, wie sensibel Georg Büchner für Töne und Klänge war. Der Kunsthistoriker Ralf Beil bestätigt, dass Georg Büchner „ein Ohrenmensch mit einem ausgeprägten Sensorium für Umgebungsgeräusche, insbesondere aber musikalische Klänge und Klangräume“<sup>314</sup> war. Im *Woyzeck* wird das deutlich sicht- oder besser hörbar. Dazu gehören nicht nur die offensichtlich eingestreuten Volkslieder, sondern auch die vielen in den Dramentext eingebauten Geräusche, die die Atmosphäre des Stücks ausmachen. Beispielhaft sind die Geräuschhalluzinationen, die Woyzeck hat. Er hört Stimmen aus dem Boden, aus den Wänden und in seinem Kopf.

Volksliedeinlagen gibt es im *Woyzeck* in allen Entwurfsstufen, vor allem aber in H 4. Das heißt, Büchner hat den Anteil daran im Laufe der Arbeit gesteigert. In allen seinen literarischen Texten finden sich solche Lieder, in den *Woyzeck* streute er jedoch die meisten.

---

<sup>313</sup> Kurzke 2013, S. 437.

<sup>314</sup> Beil 2013, S. 36.

Es handelt sich dabei um Volkslieder aus mündlicher Überlieferung, von denen viele damals noch nicht gedruckt waren: Büchner sammelte sie, ebenso wie zuvor Herder oder Brentano.<sup>315</sup> Die Liedsammlungen der Romantiker waren ihm früh bekannt, so wie beispielsweise *Des Knaben Wunderhorn* von Brentano.<sup>316</sup>

Dabei war die Romantik zur Entstehungszeit des *Woyzeck* nicht unbedingt gern gesehen, „die jungdeutschen Autoren waren inzwischen programmatisch antiromantisch eingestellt und verlangten kategorisch Gegenwarts- und Wirklichkeitsbezug“<sup>317</sup>. Auch Büchner tat den Begriff eher als Schwärmerei ab, trotzdem gab es Elemente der literarischen Bewegung, denen er sich verpflichtet fühlte. Dazu gehört zum einen seine Naturverbundenheit, die exemplarisch vor allem im *Lenz* zum Vorschein kommt, und zum anderen die genannten Volkslieder:

Erstaunlich unkritisch teilte er die Annahme Herders oder Arnims, dass die angeblich aus dem Mittelalter tradierte Volkspoese authentischer Ausdruck eines von der – »modernen Gesellschaft« unverdorbenen »geistigen Lebens im Volk« sei.<sup>318</sup>

Ganz so unreflektiert wie Beise ihn hier beschreibt, war Büchner wahrscheinlich nicht. Man muss präzisieren, dass das Einbauen von Liedern in dramatische Texte auch schon vor der Romantik eine gängige Praxis war. Eines von Büchners großen Vorbildern war Shakespeare, der ihm wohl „am nachhaltigsten etwas vom Sinn und von der Sinnlichkeit der Lieder auf der Theater vermittelt“<sup>319</sup> hat.

Er wusste auch um die Methode, mit denen Romantiker wie Arnim und Brentano mit den Volks- und Kirchenliedern umsprangen. Sie bearbeiteten diese ohne Scheu. Das war ein Verfahren, das ihn stark inspirierte und folglich tat er es ihnen nach: „Er nimmt ein pietistisches Lied, läßt weg, gruppiert um, schreibt dazwischen und dazu.“<sup>320</sup> Diese Umdichtungen und Integrationen stellen oftmals eine sexuelle oder soziale Verdeutlichung auf der Textebene dar. Auf diese Weise entfernt er sich von dem sentimental und idealisierenden Beigeschmack der Romantik und deckt stattdessen „die Grundformeln von Liebe und Tod als Sehnsucht und Abschied, als Lust und Leid und als Sorge verdichtet“<sup>321</sup>, auf. Die Neuerung im Vergleich zu den Romantikern war dabei, dass die Verse bei Büchner stets aus dem szenischen Kontext resultieren.<sup>322</sup> Das Volkslied ist zudem ein

---

<sup>315</sup> Vgl.: Eckert 2013, S. 307.

<sup>316</sup> Vgl.: Büchner 1969, S. 102f.

<sup>317</sup> Beise 2013, S. 367.

<sup>318</sup> Ebd.

<sup>319</sup> Eckert 2013, S. 311.

<sup>320</sup> Kurzke 2013, S. 320.

<sup>321</sup> Eckert 2013, S. 311.

<sup>322</sup> Vgl.: Beise 2013, S. 373.

sehr gegenwärtiges Genre, der stete Verweis auf das Hier und Jetzt war sicherlich ein weiterer Punkt für ihn, um sich so intensiv mit den Volksliedern auseinanderzusetzen.<sup>323</sup>

Eckert meint, dass die Volkslieder nach dieser Transformation, dem Prozess des Sich-Aneignens Büchners

in den Stücken eher wie ein Echo wirken oder wie Ausrufungszeichen im theatralen Stimmungsbefund. Sie klingen wie die Vergewisserung einer paradoxen Welt, und sie potenzieren montageartig Büchners literarischen Realismus, verleihen ihm Authentizität.<sup>324</sup>

Inhaltlich gesehen ist das Echo ein gutes Bild für die Lieder, in denen sich die Thematik der Szene verkürzt und mit einem leicht veränderten Klang widerspiegelt. Strukturell gesehen steht dieses Echo jedoch meist nicht als Nachhall am Ende einer Szene, sondern eher als Vorbote am Anfang. Es handelt sich dabei ganz klar um eine bewusste Setzung, bei der die intermediale Textur gefestigt wird. Die Lieder sind demnach werkkonstitutiv und nicht lediglich schmückendes Beiwerk.

Als Beispiel soll das Volkslied *Das Wirtshaus an der Lahn*<sup>325</sup> herhalten. Es taucht gleich dreimal im *Woyzeck* auf, in H 1 zweimal und ein weiteres Mal in H 4:

In H 1,4 singt Andres wie Valerio genau diese Strophe in einem Stück, was in H 4,10 dann so verarbeitet ist, dass Andres zunächst die ersten drei Verse jener Strophe singt, von Woyzeck unterbrochen wird, dann wieder ansetzt und die weiteren Verse singt. Dass das Lied leitmotivisch angelegt ist, verrät der erste Entwurf. Nachdem Andres in H 1,4 die Strophe gesungen hat, ist es in H 1,17 dann Louis, der nach dem Mord an seiner Geliebten im Wirtshaus sitzt und nun diese Strophe singt, wie er sie zuvor von Andres gehört hat.<sup>326</sup>

Charakteristisch ist auch der Titel des Liedes, den Andres in der Szene H 4,1 *Freies Feld. Die Stadt in der Ferne* zwischen Woyzecks Wahnvorstellungen singt: In Brentanos Liedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* ist das Lied bezeichnenderweise mit *Weltende*<sup>327</sup> betitelt<sup>328</sup>. Ursprünglich stand das Lied noch am Anfang der Szene H 2,1 und eröffnete damit die gesamte H 2. In H 4,1 hat er es dann innerhalb der Szene nach hinten geschoben und in mehrere Teile auseinandergenommen: Das Lied steht nicht länger als Vorbote vor der Szene sondern als

---

<sup>323</sup> Vgl.: Eckert 2013, S. 311.

<sup>324</sup> Ebd.

<sup>325</sup> Version in H 4,10: Frau Wirthin hat n'è brave Magd / Sie sitzt im Garten Tag und Nacht / Sie sitzt in ihrem Garten... [Dialog zwischen Woyzeck und Andres] Sie sitzt in ihrem Garten/ bis daß das Glöcklein zwölfte schlägt / Und paßt auf die Soldaten.

<sup>326</sup> Hoff und Martin 2008, S. 49.

<sup>327</sup> Version in H 4,1: Saßen dort zwei Hasen / Fraßen ab das grüne grüne Gras [Dialog zwischen Woyzeck und Andres] Fraßen ab das grüne, grüne Gras / Bis auf den Rasen.

<sup>328</sup> Brentano 2006, S. 272f.

Kommentar dazwischen.<sup>329</sup> Das zeigt, dass die Lieder verschiedene Funktionen des Textes übernehmen können.

Auch die Barbierszene ist in Hinblick auf die auditiven Bezüge im *Woyzeck* aufschlussreich. Laut Martin muss man sich den Barbier als singend vorstellen<sup>330</sup>. Das führt weg von einem intermedialen Bezug, bei dem die bisher genannten Lieder so eingebaut werden, dass sie zwischen Sprechtexten gesungen gedacht werden können. An dieser Stelle kommt es zu einer regelrechten Medienkombination und das Dramenfragment zielt auf einen Medienwechsel zum Schauspiel mit opernhafte Elementen ab.

Zu Beginn dieses Unterkapitels wurde bereits angesprochen, dass die auditiven Bezüge jedoch über die Volkslieder hinausreichen. Zu nennen sind hier in erster Linie die schon angesprochenen Geräuschkollusionen Woyzecks. Schon in seiner ersten Replik in H 4,1 sagt die Figur „Andres, das waren die Freimaurer, ich hab’s, die Freimaurer, still!“

Im folgenden Dialog dreht sich alles um den Wechsel zwischen Stille und Geräusch, die sich gegenseitig kontrastieren und Woyzeck beide in Angst versetzen: „Still! Es geht was!“; „Es geht hinter mir, unter mir (stampft auf den Boden) hohl, hörst du?“ Und dann dazu im Gegensatz direkt in seiner nächsten Replik: „S’ist so kurios still. Man möchte den Athem halten.“; „Red was!“; „Still. Alles still, als wär die Welt todt.“

Woyzeck vertraut hier seinen Ohren mehr als seinem Verstand, was sich im Laufe der Szenen fortsetzt. Als Marie ihm fremdgeht, gibt der Hauptmann ihm einen Hinweis darauf. Der ausgesprochene Hinweis ist also ein auditiver, dem Woyzeck glaubt. Und schließlich hört er in H 4,12 die Stimmen, die den Auslöser für die Mordtat darstellen:

Immer zu! Immer zu! Still Musik. – (reckt sich gegen den Boden) He was, was sagt ihr? Lauter, lauter, stich, stich die Zickwolfin todt? Stich, stich die Zickwolfin todt. Soll ich? Muß ich? Hör ich’s da noch, sagt’s der Wind auch? Hör ich’s immer, immer zu, stich todt, todt.

Dass Woyzeck Stimmen hört, äußert er den anderen gegenüber, Andres, Marie und dem Doctor, ein Zeichen dafür, wie real die Stimmen für die Figur sind und dass sie ihnen wahrhaftig Gehör schenkt. Woyzecks Gehör und sein Hören spielt also eine wichtige Rolle innerhalb des Dramas. Während die Lieder dem Stück Atmosphäre verleihen und es auf verschiedene Weise kommentieren und strukturieren, kommen den Geräuschen, Stimmen und der leitmotivisch immer wieder angerufenen Stille die Aufgabe der Charakterisierung der Figur Woyzecks zu. Sie

---

<sup>329</sup> Beil 2013, S. 36.

<sup>330</sup> Vgl.: Hoff und Martin 2008, S. 36.



bestimmen sein Handeln und über sie erzählt Büchner Woyzecks Krankheit und seinen aussichtslosen Zustand.

Die integrierten Volkslieder sind unter der Kategorie der intermedialen Bezüge zu führen, sie sind in Ausschnitten und nicht vollständig in den dramatischen Text eingebaut. Demnach evozieren sie die Medialität eines Volkslieds, das hierarchisch gesehen jedoch dem schriftsprachlichen Text zur Anreicherung dient und ihm untergeordnet ist. Wichtig ist bei der Kategorisierung der Volkslieder zu vermerken, dass eine klare Trennung zwischen Intermedialität und Intertextualität nicht zu machen ist, da nicht genau nachvollziehbar ist, ob sich Büchner auf die geschriebenen Liedtexte bezieht, also intertextuell arbeitet, oder auf die tatsächlich gesungene Variante, die er schriftlich in seinem Text fixiert, also intermedial arbeitet. Vermutlich hatte er sowohl die schriftliche Variante vor Augen als auch die klangliche im Ohr.

#### 3.2.3.4. *Intermedialität im Bereich des Visuellen*

Büchner war nicht nur ein Ohrenmensch, auch das Sehen war für ihn ein wichtiger und inspirierender Sinn: „Ohne Zweifel war er ein Augenmensch. Visuelle Eindrücke von Naturerlebnissen werden in seinen Texten zu dramatisch aufgeladenen Wort-Gemälden.“<sup>331</sup> Das gilt vor allem für das Romanfragment *Lenz* und die darin geschilderten Naturerlebnisse.

Aber auch im *Woyzeck* gibt es visuelle Bezüge, die noch nicht oft untersucht worden sind: Büchner hat in seine Manuskripte nicht nur geschrieben, sondern auch gezeichnet. Zeichnungen finden sich nur in den ersten beiden Entwurfsstufen und haben, so macht Martin, die diese ausführlich untersucht hat, klar,

bereits durch ihre bloße Existenz als überlieferter Materialbestand von der Hand des Autors Bedeutung [...] Da es sich bei dem erhaltenden Dramenfragment um ein ‚work in progress‘ handelt, ist unter entstehungsgeschichtlicher Perspektive nicht nur der zuletzt entstandene Zürcher Entwurf relevant, sondern es sind auch die Straßburger Vorfassungen von Bedeutung, H 1 und H 2 also, und mit ihnen die dort befindlichen Zeichnungen.<sup>332</sup>

Es handelt sich dabei um kleine Zeichnungen am Rand der Blätter von verschiedenen eher unfreundlichen männlichen Figuren im Profil. Die auffälligsten und größten befinden sich neben

---

<sup>331</sup> Beil 2013, S. 33.

<sup>332</sup> Hoff und Martin 2008, S. 24f.

der Szene H 2,7, dem Dialog zwischen Doctor und Hauptmann, zu denen später Woyzeck dazu stößt. Laut Martin korrespondieren sie

als illustrative Einfälle im Vorfeld des späteren Damentextes mit dem französischsprachigen Teilsatz, denn ihre Physiognomien zeigen tatsächlich so etwas wie moralische Verdorbenheit. Sie erscheinen somit als Repräsentanten des korrupten, des verdorbenen Zeitalters der abgelebten Gesellschaft.<sup>333</sup>

Aus ihrem Vorkommen lässt sich schließen, dass die Zeichnung Büchner während des Prozesses des Entwerfens der Figuren visuell unterstützte. Sobald er jedoch in H 4 in der Entwicklung weiter vorangekommen war, benötigte er sie nicht mehr.<sup>334</sup>

Auch hier haben wir es also, nach den Kategorien Rajewskys, wie in der Barbierszene mit Text und Gesang, mit einer Medienkombination zu tun. Nach Erachten von Martin stellen die Zeichnungen in den frühen Entwurfsstufen einen Versuch dar, „sich demjenigen, was er dramatisch gestalten wollte, nochmals auf andere Weise zu nähern, ohne konzeptionell mit Blick auf den noch nicht formulierungsreifen weiteren Damentext wesentlich weiter gekommen zu sein.“<sup>335</sup> Interessant ist, dass H 2, abgesehen auf wenige Repliken, direkt nach dieser Szene abbricht. Eventuell halfen ihm die Zeichnungen und er konnte nun mit H 4 direkt eine neue Überarbeitungsstufe beginnen. Dieser These nach zu urteilen, bieten die Zeichnungen also wichtige Erkenntnisse für die Entstehungsgeschichte des Textes.

Bisher gibt es nur wenige Ausgaben, die die Zeichnungen mit abgedruckt haben. In der Marburger Ausgabe kann man sie auf den großformatigen Abdrucken der Originalmanuskriptseiten ansehen. Die Zeichnungen sind ein prägnantes Beispiel dafür, wie intermedial Büchner selbst nicht nur innerhalb seiner Arbeiten dachte, sondern sie für ihn selbst auch eine Arbeitsmethode darstellte. Durch das Einbeziehen verschiedener konventionell als distinkt wahrgenommener Medien nährte er vermutlich seinen Assoziationsreichtum.

Wie bei den Beziehungen zum Auditiven gibt es auch im Bereich des Visuellen implizierte Strukturen und Themen, die Büchner in seinen *Woyzeck* einwebt. Das Wort Schauen oder Sehen taucht sehr oft im Text auf.

In Bezug auf die Figur Woyzeck wird es eher in einer negativen Ausrichtung verwendet, er sieht entweder nichts oder schlecht: In H 4,7, nachdem der Tambourmajor bei Marie war, sagt er: „Hm! Ich seh nichts, ich seh nichts. O, man müßt's sehen, man müßt's greifen können mit Fäusten.“ Zu

---

<sup>333</sup> Ebd., S. 59.

<sup>334</sup> Vgl.: ebd., S. 26.

<sup>335</sup> Ebd., S. 59.

Andres sagt er dagegen in H 4,10: „Ich muß hinaus. Es dreht sich mir vor den Augen.“, ein Unwohlsein, das sich in H 4, 13 noch steigert: „Wenn ich die Augen zumach, dreh't sich's immer [...] Es zieht mir zwischen den Augen wie ein Messer.“ Es scheint, als schenke Woyzeck dem Hören auch von unrealistischen Geräuschen mehr Vertrauen, während das Nicht-Sehen anzeigt, wie schlecht es ihm geht. Und natürlich andersrum das schlechte oder besser verdrehte Sehen, seinen Zustand verschlechtert.

In einem weiteren Zusammenhang ist das Sehen im *Woyzeck* wichtig, vor allem in der Kombination „Schaut her“ oder „Seht her“ und taucht vor allem in den Metaebenen des Dramas auf. Hier wird eine Verbindung zum Visuellen gezogen, die auf intermedialer Ebene über das bloße Sehen hinausreicht und anknüpft an die impliziten theatralen Elemente des Dramenfragments, die im folgenden Abschnitt behandelt werden.

#### 3.2.3.5. *Intermedialität im Bereich des Theatralen*

Es gibt weitere intermediale Bezüge, die wesentlich sind für die Struktur des dramatischen Textes: diejenigen zum Medium Theater. Büchners literarischen Texte sind mit Ausnahme vom Romanfragment *Lenz* ausschließlich Dramentexte, woraus sich schließen lässt, dass er ein großes Interesse an dieser Text- und vermutlich auch Kunstform des Theaters hatte. Alle Dramen sind in ihrer Bestimmung auf der Theaterbühne aufgeführt zu werden, a priori intermedial: Sie sind für einen zukünftigen Medienwechsel geschrieben. Das prädestiniert diese Textgattung dafür von anderen Medien aufgegriffen und bearbeitet zu werden. Ihrer dialogischen Struktur nach bieten sie sich für andere mediale Formen als das Schriftsprachliche an. Büchner, der nur sehr sparsam mit Regieanweisungen arbeitet, lässt dabei große Möglichkeitsräume in seinem Text. Welches Verhältnis Büchner jedoch zum Theater, zum Schauspiel im Speziellen, pflegte, darüber gibt es wenige Zeugnisse und kaum Untersuchungen. Dabei ist interessant, dass es in seinem *Woyzeck*-Text diverse Szenen und Anzeichen dafür gibt, dass er sehr genau die Form des Theatralen reflektiert.

Schon die erste Szene von H 1, also seinem ersten Entwurf, spiegelt eine theatrale Aufführungssituation wider. Dabei ruft ein Marktschreier auf einem Jahrmarkt die „räpräsentation“ und dessen „Anfang von Anfang“ aus. Interessant ist die doppelte selbstreferentielle Rahmung, die hierbei stattfindet. Zum einen wird das Drama in einen

Aufführungskontext gesetzt und zum anderen wird dieser zu seinem Beginn gerahmt durch den mehrfachen und damit forcierten Verweis auf den Anfang des Ganzen.<sup>336</sup>

Martin spricht deshalb davon, dass der Jahrmarktskomplex „für den gesamten *Woyzeck* von ebenso großer Relevanz wie der Eifersuchtskomplex und der Mordkomplex“<sup>337</sup> ist. Dabei übersieht sie allerdings, dass es bei den letzten beiden genannten Komplexen um Inhalte (mit intermedialen Bezügen, da jeweils aus den historischen Quellen herausentwickelt) geht und bei dem Jahrmarktskomplex dagegen eine andere Ebene wesentlich mitbedient wird: Auf inhaltlicher Ebene ist die Jahrmarktssituation weniger relevant für das Gesamtwerk, dafür gewinnt sie ein großes Gewicht im Kontext der intermedialen Textur des Dramas.

Nicht nur diese Szene, die auch immer wieder unter dem Begriff *Schaubude* geführt wird, sondern auch das Experiment des Doctors wird in der Forschung als eine poetologische Selbstreflexion verstanden:

Im Experiment gibt es ein Geschehen und eine Instanz, die dieses Geschehen beobachtet. Das Drama selbst ist nun kein Experiment, weil es keinen Ausnahmezustand herstellt, schließt aber an das Moment der fortlaufenden Beobachtung an. Das gilt auch für die *Schaubude*.<sup>338</sup>

Der Moment der Beobachtung des Experiments, vor allem als der Professor (also vermutlich der Doctor) *Woyzeck* seinen Studenten vorführt (H 3,1), ist genuin theatral und performativ. Es handelt sich um eine Aufführungssituation, in der die Studenten die Zuschauer sind und der Professor und *Woyzeck* – unfreiwilligerweise – die Performer. Eine performative Situation ist nach der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte an ihre Ereignishaftigkeit gekoppelt und besteht in der „leibliche[n] Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert“<sup>339</sup>. Diese Annahme beruht auf dem Gedanken, dass die beiden Parteien nicht nicht aufeinander reagieren können und sich zwei in einem Raum befindliche Subjekte zwangsläufig gegenseitig in ihrem Verhalten beeinflussen. Dieses gegenseitige Reagieren aufeinander bezeichnet Erika Fischer-Lichte als feedback-Schleife. Bühner imitiert eine solche performative Anordnung und theatrale Aufführungssituation in dieser schriftlich fixierten Szene. Wenn es zu einem tatsächlichen Medienwechsel und einer Aufführung im Theater dieses Textes kommt, verdoppelt sich demnach die Situation, die, wie bereits bei der Jahrmarktsszene zu einem Theater auf dem Theater wird. Bühner denkt bei der

---

<sup>336</sup> Vgl auch: ebd., S. 60.

<sup>337</sup> Ebd., S. 61.

<sup>338</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 116.

<sup>339</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 47.

Konzeption dieser Szenen die Aufführungssituation und damit das zukünftige Theaterpublikum bewusst mit.

Die Experimentalanordnung ist nicht nur intermedial aufgrund ihrer theatralen Ausführung. Auch ihre Quellen sind es. Büchner lehnt sich sowohl in der Gestaltung der Figur des Doctors als auch in der Versuchsanordnung vermutlich an seine Medizinprofessoren aus Gießen an. Er bezieht sich dabei auf Vorträge, Vorlesungsschriften und persönliche Erfahrungen. Bekanntheit erlangt hat vor allem der Bericht, dass sein Professor Johann Bernhard Willbrandt seinen ohrenwackelnden Sohn in einer öffentlichen Vorlesung vorführte, eine Situation, die sich in ihrer Struktur auch im *Woyzeck* in H 3,1 bei der eben genannten Szene der Vorführung vor den Studenten von Woyzecks physischen Störungen in Folge des Lebensmittelexperiments wiederfindet.

Neumeyer hat untersucht, dass die Rahmenbedingung und Grundregeln tatsächlich den Ernährungsmittelexperimenten der 1820 – 30er Jahre entlehnt ist. Damals verschaltete man physiologische mit psychischen Experimenten über längere Zeiträume und nahm jegliche Negativkonsequenzen in Kauf. Der Doctor ist im zeitgeschichtlichen Kontext demnach als ein moderner Wissenschaftler repräsentiert, der zwar besessen, aber nicht dilettantisch ist. Diese Grundstruktur überzeichnet Büchner jedoch, beispielsweise in der Begegnung zwischen dem Doctor und dem Hauptmann (H 4,9), wodurch die Figur Anleihen einer Karikatur bekommt. Neumeyer bringt das Prinzip, nach dem damals gearbeitet wurde auf den Punkt: „Die experimentelle Wissenschaft stellt den Wahnsinn her, den sie sich dann zu erforschen anschickt.“<sup>340</sup>

Eine weitere theatrale Situation findet sich in der Erzählung des Großmuttermärchens in H 1,14. Auch die Großmutter hat Zuschauer für ihre Performance der Märchenerzählung: Marie und ein paar Kinder. Interpretiert wird die Szene dabei meistens nur auf inhaltlicher Ebene und nicht auf struktureller, dabei ist die Szenenanordnung in ihrer Wichtigkeit gerade in Bezug auf die theatralen Metaebenen nicht zu unterschätzen.

Aber auch der nihilistische Text, den sie spricht, stellt neben der theatralen Anordnung einen intertextuellen Bezug dar. Es finden sich daraus Motive, die aus verschiedenen Märchen von den Brüdern Grimm entnommen sind: *Die drei Raben (Die sieben Raben)*, *Das arme Mädchen (Die Sterntaler)* und *Das singende, springende Löweneckerchen*. Die Figur der Großmutter ist für die Handlung des *Woyzeck* im Grunde irrelevant, sie taucht nur in dem Moment auf, in dem sie das Märchen zwei Kindern und Marie (Margreth) erzählt. Woyzeck (Louis) kommt vermutlich im Laufe

---

<sup>340</sup> Ebd., S. 112.

des Märchens hinzu, da er gleich danach Marie anspricht. Das Märchen ist in diesem Sinne ein Kommentar zur Handlung und nicht direkt in sie integriert, auch wenn Büchner es durch die Kinderbetreuung von Seiten Maries in diese einbettet und nicht unmotiviert dazwischenschiebt. Es handelt von einer radikalen und allumfassenden Ausweglosigkeit und Einsamkeit. Dedner weist darauf hin, dass „Kosmische Untergangsstimmungen und Einsamkeitserfahrungen“<sup>341</sup> zu Büchners Zeit topisch sind. In seiner Radikalität „demontiert Büchner gleichermaßen das Ganzheitsdenken der Romantiker und den Pantheismus der Klassiker - dem Kind im Märchen bleibt nur noch die schiere Existenz, ein tristes Monadendasein“<sup>342</sup>. Damit verweist das Märchen auch auf die Existenz Woyzecks, auch er hat keinen Ausweg. Das Märchen steht direkt vor der Mordszene und die Tatsache, dass Woyzeck diesen trotz dieser bitteren Vorhersehung ausführt, zeigt, dass er nicht mehr aus der Situation herauskann. Der Mord stellt an sich keinen weiteren Verfall seines Zustands dar und ist deshalb auch nicht der Hauptpunkt, auf den die Geschichte zuläuft. Es geht sowohl im Märchen als auch im Dramenfragment um eine sehr negative Zustandsbeschreibung der Gesellschaft.

In Bezug auf die immanente Theatralität dieser Szene ist interessant, dass Büchner sprachlich den märchentypischen Duktus verstärkt,

indem er auf Relativsätze, die in den schriftlich fixierten Märchen in der Sammlung der Grimms üblich sind, fast ganz verzichtet. Der schon literarisierte Sprachduktus wird auf diese Weise zurückgenommen und wieder der Situation des realen Erzählens angeglichen.<sup>343</sup>

Damit wagt Büchner einen Sprung weg vom intertextuellen Bezug hin zum intermedialen, der sich jedoch, denkt man an das Zielmedium Theater des Dramas, in Aufführung wieder sehr gut in die dortige Situation als Metaebene einpasst.

Als letzten Moment der Theatralität könnte man die Situation nennen, in der Woyzeck Marie und den Tambourmajor auf der Tanzfläche beobachtet. Allerdings sind sich hier die Performer ihrer Performance, also ihrer Sichtbarkeit nicht bewusst. Für Woyzeck, den Zuschauer, jedoch stehen, beziehungsweise tanzen sie auf einer öffentlichen Bühne.

Da sich diese ganzen theatralen und performativen Situationen innerhalb eines dramatischen Textes befinden, muss weitergedacht werden an den zukünftigen impliziten Medienwechsel zur Schauspielaufführung. Das Publikum der Aufführung betrachtet also diese theatralen Szenen,

---

<sup>341</sup> Dedner 2007, S. 70.

<sup>342</sup> Beil und Dedner 2013, S. 25.

<sup>343</sup> Dedner 2007, S. 70.

wodurch es in einer Verschachtelung zu einer Beobachtung der Beobachtung kommt: „Der Zuschauer bildet in diesen Szenen die Ebene der Beobachtung, die zwei andere Beobachtungsebenen einschließt – eine ‘second order observation’“<sup>344</sup>. Der Theaterzuschauer kann damit die gesamte Publikumsanordnung bewerten, dahinein fließt auch die Bewertung der Beobachtung und theatralen Situation und damit seiner eigenen.

Bei den Bezügen zur Theatralität handelt es sich, wie zu Beginn dieses Abschnitts angedeutet, um einen eindeutigen intermedialen Bezug. Büchner imitiert theatrale und damit performative Situationen innerhalb des dramatischen Textes, der darauf angelegt ist, zur Aufführung zur werden. Sobald der Medienwechsel vollzogen sein wird, werden diese intermedialen Bezüge folglich zu intramedialen.

#### 3.2.3.6. *Die intertextuellen Bezüge zur Bibel und zur Literatur*

Der nach dem Clarus-Gutachten größte Komplex an Bezügen zu Fremdmaterialien befindet sich im Bereich des Literarischen, ist also intramedial und intertextuell. Intertextuell ist auch die Beziehung des Dramenfragments zum Clarus-Gutachten oder zum Großmuttermärchen, allerdings schiebt sich dort jeweils im Hintergrund noch eine inter- und nicht intramediale Ebene hinein: bei ersterem der Bezug zu einem historischen Fall und zum dazugehörigen Gerichtsverfahren und im zweiten Fall zur Theatralität der Szene.

Als erster Punkt dieses Bereichs soll auf die zahlreichen und facettenreichen Zitate im *Woyzeck* aus der Bibel eingegangen werden, die fast immer textlich leicht abgeändert wurden, womit Büchner seiner Zitiermethode treu bleibt.

Es gab in der Forschung immer wieder Diskussionen über die Christlichkeit und den Glauben Büchners. Zuletzt versuchte Kurzke 2013 sein Werk unter einer religiösen Lupe zu betrachten. Sein Hauptargument ist, dass Büchners Werk durchzogen ist von „christlichen Anspielungen, Zitaten, Debatten und Textfragmenten“<sup>345</sup> wogegen es „für einen Frühsozialismuskurs im Werk Büchners [...] nur wenige belastbare Belege [gibt], aber ganze Editionen, Biographien und Monographien davon [leben], alles zu diesem Phantasma in Beziehung zu setzen“<sup>346</sup>. In diesem Punkt hat er sicherlich Recht, inwieweit sich jedoch von der Quantität der Bezüge auf eine tatsächliche Verwurzelung des Autors im christlichen Glauben schließen lässt oder ob es ihm dabei

---

<sup>344</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 116.

<sup>345</sup> Kurzke 2013, S. 314.

<sup>346</sup> Ebd.

nicht auch um ein Abarbeiten an damaligen moralischen Zwängen und Traditionen gehen könnte, bleibt dahingestellt.

Im *Woyzeck* tauchen die Bezüge zum Christentum auffällig häufig in Verbindung mit den Halluzinationen des Protagonisten auf. In Woyzecks Anfangsrede in der Szene H 4,1 überlagern sich Beschreibungen von Sodom und Gomorrha in der Genesis mit der Schilderung der Apokalypse. Allerdings ist hier nicht endgültig zu klären, ob diese Übernahme direkt aus der Bibel oder unter einem Rückgriff auf literarische Quellen wie Goethes *Götz* stattgefunden hat.<sup>347</sup> Laut Peter von Matt wird in diesen Zitaten „die prophetische Vision zum pathologischen Symptom“, womit Büchner den Blick auf die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse über die Psyche lenkt und „den romantischen Glauben an die hereinbrechende Transzendenz“<sup>348</sup> liquidiert.

Neben dem Krankheitskomplex, der zur Religion in Bezug gesetzt wird und durch die Bibelzitate seinen Ausdruck findet, folglich – entgegen Kurzkes These des christlich motivierten Büchners – gesellschaftlich problematisiert wird, gibt es einen weiteren sehr offensichtlichen Bezug zu einer Bibeltextstelle: In H 4,16 liest Marie aus der Bibel und betet um Vergebung für ihre Sünde. Schon ihr Name Marie, in Anlehnung an Maria Magdalena, ist ein Verweis auf ihr gleichzeitiges Dasein als Sünderin und Heilige, womit Büchner sie mit ihren beiden Seiten im Christentum verwurzelt.

Diese Szene ist allerdings auch ein Zitat der Gretchenszene aus Goethes *Faust*, in der diese für ihr Leben betet. Der Bibelbezug kann in diesem Fall als ein Teil des Zitats verstanden werden oder als ein indirektes Zitat. Aber auch über diesen Umweg bleibt die Bedeutung gleich: Eine göttliche Rettung kann es für sie nicht geben. In dieser Gesellschaft ist Gott nur für die Bessergestellten da, auch wenn Woyzeck versucht mit einem guten Gott zu argumentieren um sein uneheliches Kind vor dem Hauptmann zu legitimieren: „Der liebe Gott wird den armen Wurm nicht drum ansehen, ob das Amen drüber gesagt ist, eh´ er gemacht wurde. Der Herr sprach: lasset die Kindlein zu mir kommen“ (H 4,5). In einem anderen Moment spricht Woyzeck davon, dass die Armen auch im Himmel donnern helfen müssten (H 4,5). Sein Verhältnis zu Gott und dessen Gerechtigkeit ist also ein zwiespältiges.

Ein letztes Beispiel, bei dem der biblische Rahmen nochmals in einen anderen Kontext gesetzt wird, soll diesen Abschnitt beenden. Bei den Bezügen zum Theatralen war bereits die Rede von H 1, der Szene der Schaubude. Diese lässt sich auch in diesen Zusammenhängen lesen:

---

<sup>347</sup> Vgl.: Matt 2013, S. 419 und Dedner 2007, S. 16.

<sup>348</sup> Matt 2013, S. 421.



Mit der Rede vom Anfang wird im burlesk komischen Anklang an die biblische Genesis im ersten Buch Mose und dem dort formulierten alttestamentarischen Schöpfungsmythos von Gottes Erschaffung der Welt als Natur durch den Marktschreier in der allerersten Szene des *Woyzeck*-Projekts eine groteske Imitation des christlichen (und jüdischen) Schöpfergottes blasphemisch witzig verfremdet eine theatral vermittelte weltliche Genesis präsentiert, performativ ein säkularer Schöpfungsmythos von der Entstehung der Welt als Kultur und zugleich in der Repräsentation Kultur als eine zweite oder eigentliche Natur.<sup>349</sup>

Die intertextuellen Bezüge zur Bibel, die vergleichbar mit intermedialen Bezügen sind, indem sie Elemente aus dem Fremdmaterial in sich integrieren, sind, wie gezeigt wurde, sehr vielfältig im *Woyzeck*. Sie sind sowohl als Kommentare zur Religion und ihren Stand in der damaligen Gesellschaft zu verstehen (im Krankheitsbild und der Eingangsszene) als auch als Momente, die Figuren charakterisieren, wie Marie und Woyzeck.

Die literarischen Vorbilder dienen Büchner als Orientierungsmuster zum einen bei der Gestaltung der dramatischen Sprache und zum anderen zur Umsetzung der Szenentechnik und -struktur. Für den *Woyzeck* war dabei in erster Linie das bürgerliche Trauerspiel des Sturm und Drang ausschlaggebend. Hauptinspirationsquellen sind das Drama *Die Soldaten* von Jakob Michael Reinhold Lenz und Goethes *Faust I*, insbesondere Elemente aus der Gretchenepisode. Aber auch von Shakespeare, in diesem Fall insbesondere von dessen Dramen *Macbeth* und *Othello*, findet man Anleihen im *Woyzeck*, außerdem vereinzelt von den Werken Ludwig Tiecks.<sup>350</sup>

Das klassische bürgerliche Trauerspiel handelt von miteinander verschränkten sozialen und erotischen Konflikten, meist steht die Verführung einer Frau niederen Standes von einem bessergestellten Mann und ihre aus den Standesunterschieden resultierenden Heiratsproblematiken im Zentrum. Klassische Beispiele wären *Emilia Galotti*, *Kabale und Liebe*, *Die Soldaten*, aber auch die bereits genannte Gretchenhandlung aus *Faust I*. Auch wenn *Woyzecks* Liebeskonflikt im rein plebejischen Milieu angesiedelt ist, finden sich doch mehrere Motive, Szenenschemata und sprachliche Details aus der Gretchentragödie und Lenz' *Die Soldaten* in Büchners Drama umgearbeitet wieder. Dedner macht darauf aufmerksam, wie sich die Bezüge bereits in der Namensgebung widerspiegeln: „die *Margreth* der Stufe H 1 ist angelegt an Goethes

---

<sup>349</sup> Hoff und Martin 2008, S. 60.

<sup>350</sup> Vgl.: Dedner 2007, S. 9.

»Margarete«, die *Louise* der Stufe H 2 an Schillers »Kabale und Liebe«, *Marie* in H 4 schließlich an Lenz' »Soldaten«.<sup>351</sup>

Dedner hat die einzelnen literarischen Bezüge zu Büchner detailliert aufgezeigt, die wichtigsten Parallelen sollen hier vorgestellt werden.

Aus Lenz' wichtigstem Drama, den *Soldaten*, in dem eine Verführung den Ruin einer bürgerlichen Familie bedeutet, finden sich drei handlungsorientierte Motive wieder. Zunächst ist die Verführung einer bereits vergebenen Frau mit Geschenken zu nennen. Lenz' Marie bekommt von Leutnant Desportes eine Zitternadel und beginnt darauf zu träumen. Bei Büchner schenkt der Tambourmajor Marie ein Paar Ohrringe, auch sie verfällt in Träumereien (vgl. H 4,4). Beide Marie-Figuren werden in dieser Situation ertappt. Das Zitat geht hier bis in die Szenenanweisung, was zeigt, wie Büchner nicht nur sprachlich sondern auch strukturell und szenentechnisch Inspirationen aufnimmt. Bei Büchner heißt es: "Marie sitzt, ihr Kind auf dem Schooß, / ein Stückchen Spiegel in der Hand. / (bespiegelt sich)". In Lenz Szenenkopf steht dagegen noch Folgendes: „Mariens Zimmer. Sie sitzt auf ihrem Bette, hat die Zitternadel in der Hand, und spiegelt sich damit, in den tiefsten Träumereien.“ In dieser Szene kann man anhand der verschiedenen Entwurfsstufen auch verfolgen, wie Büchner das Zitat zunächst fast wörtlich übernahm um es sich dann immer stärker zu eigen zu machen:

Lenz setzt die bisher pantomimische Szene so fort: "Der Vater tritt herein, sie fährt auf und sucht die Zitternadel zu verbergen." Bei Büchner heißt es später: "Woyzeck tritt herein, hinter sie. Sie fährt auf u verste[ckt] den Schmuck." Dann ändert Büchner die Formulierung so: "Sie fährt auf ~~u verste den Schmuck~~ mit den Händen nach den Ohren". Büchner übernimmt von Lenz die Szenenanweisung zunächst nahezu wörtlich und passt sie dann den Umständen in *Woyzeck* an. Aus der „Zitternadel“ sind Ohrringe geworden;<sup>352</sup>

Auch bei *Faust* entdeckt Gretchen geschenkte Ohrringe im Schmuckkästchen und wie diese singt nun auch Marie.

Thematisch hängt mit Lenz' *Soldaten* auch der neidische Blick der Offiziere auf den Partner zusammen: „Beide Autoren betonen die Langeweile im Leben der Offiziere (vgl. H 4,5), deren zwanghaftes Nachdenken und Sprechen über Sexualität, ihren Neid auf die erotischen Erfolge anderer und die Freude, die Erfolgreicheren als Betrogene vorführen zu können.“<sup>353</sup> In beiden

---

<sup>351</sup> Ebd., S. 226.

<sup>352</sup> Dedner 2013c, S. 299.

<sup>353</sup> Dedner 2007, S. 229.

Dramen brechen die betrogenen Protagonisten auf deutliche Andeutungen zusammen und laufen als erste Reaktion davon.

Schließlich bereiten sowohl Stolzius als auch Woyzeck den jeweiligen Mord vor und führen ihn im Folgenden aus. Bei Lenz wird Marie zwar vergiftet, Büchner übernimmt aber dennoch einige Motive aus dem dortigen Komplex: In H 1,7 die Ermahnung von Andres an Woyzeck, er solle schlafen, die abschätzige Bezeichnung der Frau als „das Mensch“ (Vgl. H 4, 10 und H 1,4), die Charakterisierung des Protagonisten in der Regieanweisung als "ganz kalt" bei den Mordgedanken (H 1,8) und das Missverstehen der Mordabsicht als Fieberdelirium des Helden (H 4,13).<sup>354</sup>

Auch in der Figurengestaltung ließ sich Büchner von Lenz inspirieren. In *Die Soldaten* zeigte er über den Offizier Pirzel „zwanghaftes Philosophieren als zweite deformierende Wirkung des Offiziersdaseins“<sup>355</sup>. In der Figuren des Marktschreiers in H 1,2 und des Hauptmanns in H 4,5 und in der Szene zwischen dem Doctor und Woyzeck in H 4,8 übernahm Büchner Elemente davon.

Strukturell weist Dedner darauf hin, dass „die für Jakob Lenz charakteristische Form der Kurzszene und die von ihm entwickelte Technik, wichtige psychische Abläufe weniger durch sprachliche als durch gestische Mittel auszudrücken“<sup>356</sup> für Büchners Dramenaufbau im *Woyzeck* entscheidend waren.

Auch Goethe hatte, wie bereits angedeutet, Einfluss auf die literarischen Werke Büchners, dabei interessierte er sich besonders für dessen frühe Werke aus der Zeit des Sturm und Drang, die er bereits zu Schulzeiten kennengelernt hatte<sup>357</sup>. Zur Bereicherung des *Woyzeck* bediente sich Büchner vor allem bei Goethes *Faust I*, nicht jedoch bei der Gelehrten- sondern bei der Gretchentragödie. Er pickt sich insbesondere die Verführung der Frau sowie deren Gewissensqualen heraus. Faust trifft Margarete das erste Mal ebenso in der Öffentlichkeit wie der Tambourmajor Marie (H 2,5), beide Frauen denken nach dem Zusammentreffen darüber nach (H 1,3). Noch eindeutiger sind die Bezüge im Vergleich der beiden Schmuckszenen, nachdem sie beide Ohringe von ihren Verehrern geschenkt bekommen haben: Aus Margaretes "Wie sollte mir die Kette stehn" macht Büchner bei Marie „Wie wird mir´s beym Tanz stehn?“, beide schauen sich in einem Spiegel an und vergleichen sich als „Arme“ mit einer Adelsdame.<sup>358</sup> Der Satz wurde von Büchner im weiteren Fortgang seines Schreibens wieder gestrichen. Dedner vermutet, dass er ihm

---

<sup>354</sup> Vgl.: ebd., S. 232f.

<sup>355</sup> Ebd., S. 235.

<sup>356</sup> Ebd., S. 227.

<sup>357</sup> Vgl.: Dedner 2013c, S. 293.

<sup>358</sup> Vgl.: Dedner 2007, S. 237f.

noch zu nah an Goethe war, obwohl die Sprache sich insgesamt stark voneinander unterscheidet, da Gretchen in Versen und Marie in Prosa spricht.<sup>359</sup>

Wie im Abschnitt über die Bezüge zur Religion schon angedeutet, wenden sich Margarete und Marie in ihrem Schmerz Gott zu. Büchner vollzieht dabei den Wechsel vom katholischen Glauben Margaretes zum Protestantismus Mariens, die in der Bibel liest und Gott darum bittet, „sie in ihrer Sündhaftigkeit nicht anzusehen“<sup>360</sup>.

Die literarische Gattung der Schauertragödie, die vor allem im 19. Jahrhundert Gefallen fand, bietet weiteren Stoff für Büchner. In diesem Genre wird der Mensch gezeigt als „ein von schicksalshaften Handlungsabläufen oder von Trieben gesteuertes Wesen“<sup>361</sup>. Typisch sind Vorahnungen und Zwangsvorstellungen von Verbrechen. Der romantische Dichter Ludwig Tieck ist zu seinen Vertretern zu zählen, aber auch in Goethes *Faust I* und *Götz von Berlichingen* sowie Shakespeares *Macbeth* finden sich Elemente der Schauertragödie, die Büchner inspirieren.

*Macbeth* ist bekannt für die Visionen des gleichnamigen Protagonisten vor seinen Mordtaten, so scheint ihm ein Messer den Mord aufzutragen, ein Motiv, das sich auch im *Woyzeck* wiederfindet (H 4,13 und H 1,7). Des Weiteren könnten auch „die Unfähigkeit zu beten (vgl. H 4,16), das Waschen-Müssen (vgl. H 1,20) und das unmotivierte Blutriechen (vgl. H 1,5)“<sup>362</sup> Anregungen aus *Macbeth* darstellen.

Weitere elementare Anleihen bezieht Büchner aus einem anderen Shakespearetext: *Othello*. Einzelne Motive sind die Drohung von Othellos Leutnant Cassio "Warte, in eine Korbflasche prügeln ich ihn hinein, den Wicht!", die Büchner für den Ausspruch des Tambourmajors in "Ich will ihm die Nas ins Arschloch prügeln" (H 4,14) abwandelt sowie die heiße Hand einer Frau, die sexuelle Begierde anzeigt (H 4,10; 4,11; 1,15).<sup>363</sup>

Zudem übernimmt er zwei Strukturelemente aus dem Eifersuchts-Drama. Dazu zählen der Verrat der Frau und die darauffolgende Eifersucht des Mannes einerseits und die Mordtat an der Geliebten sowie das Betrachten ihres toten Körpers andererseits. Innerhalb dieser Elemente lässt sich auch sprachlich noch eine Nähe nachvollziehen: Othello sagt „Ich fand nicht Cassios Küss auf ihren Lippen“, bei *Woyzeck* bleiben die Worte in H 2,7 „auf Paar Lippen eins finden“. In beiden Dramen werden immer wieder sichtbare Beweise eingefordert, so beispielsweise bei *Woyzeck* in

---

<sup>359</sup> Dedner 2013c, S. 299.

<sup>360</sup> Dedner 2007, S. 240.

<sup>361</sup> Ebd., S. 226.

<sup>362</sup> Ebd., S. 242.

<sup>363</sup> Ebd., S. 245.

H 1,4 „Ich muss fort, muss sehen“ oder in H 2,8 „man sieht nichts, man müßt’s doch sehen“, was in H 4,7 ausgebaut wird zu „ich seh nichts, ich seh nichts. O man müßt’s sehen, man müßt’s greifen können mit Fäusten“. Außerdem drohen die Protagonisten jeweils ihren Denunzianten.<sup>364</sup>

Auch im sprachlichen Vergleich der beiden Morde fallen die Büchnerschen Übernahmen auf: Othello sagt während des Mordes "Was für ein Lärm? Nicht todt? Noch nicht ganz todt? [...] Jetzt ist die todt". In *Woyzeck* H 1,15 heißt es dagegen „noch nicht noch nicht? Immer noch? [...] Todt Todt (es kommen Leute)". Und auch die darauffolgenden Sätze ähneln sich stark. Othello: "Still, wie das Grab. Mir däucht sie rührt sich" werden bei *Woyzeck* in H 1,19 zu „Er rührt sich was. Still. [...] Still. Alles still!“<sup>365</sup> Hier sieht man wieder, wie Büchner zum Teil einzelne Worte wie „rührt“ übernimmt, dabei aber die Person ändert und damit sowohl die Perspektive als auch die Bedeutung dreht. Dedner vermutet außerdem, dass „Othellos Erwartung einer kosmischen Verfinsterung nach dem Mord („Nun, dächt’ich, müßt ein groß Verfinsterung sein“) [...] mglw. Woyzecks gleiche Erwartung (vgl. H 4,11 *Warum bläst Gott nicht die Sonn’aus*) nach der Entdeckung von Maries Untreue angeregt“<sup>366</sup> hat.

Auch wenn die genannten Bezüge explizit und einprägsam sind, hat sich Büchner in seinen anderen Dramen wesentlich stärker auf Shakespeare<sup>367</sup> bezogen. Im *Woyzeck* ist der Einfluss des Sturm und Drang und der romantischen Schauertragödie dagegen fundamental. Da er sich stets von verschiedenen Quellen gleichzeitig inspirieren ließ, entstand keine Abhängigkeit,<sup>368</sup> Büchner blieb in seinen Bezugnahmen selbst kreativ. Zudem kopierte er nicht einfach. Das vorgefundene und von ihm für interessant befundene Material wurde variiert, bereichert, mit anderen Materialien gekreuzt und so mit neuen Bedeutungen belegt.

Außer den genannten gibt es noch eine Reihe weiterer Anleihen und Inspirationsquellen, von denen viele jedoch nicht als endgültig gesichert gelten können, da sie durch Büchners Bearbeitungen nicht mehr klar erkennbar sind. Dedner hat sie in der Reclam-Ausgabe *Erläuterungen und Dokumente* von 2007 ausführlich und Szene für Szene zusammengestellt.

---

<sup>364</sup> Ebd., S. 245f.

<sup>365</sup> Vgl.: ebd., S. 249.

<sup>366</sup> Ebd., S. 249.

<sup>367</sup> Dedner 2013a, S. 117ff: „Niemand, der das volle Repertoire bühnensprachlicher Möglichkeiten kennenlernen wollte, [kam] an Shakespeare vorbei. [...] [Büchner] hatte außerdem den Vorteil, dass er als erster deutscher Dramatiker von Rang auf den deutschen Shakespeare-Thesaurus, also auf die von August Wilhelm Schlegel begonnene, von Dorothea Tieck und Wolf Graf Baudissin ergänzte Übersetzung sämtlicher Dramen Shakespeares zurückgreifen konnte. Als er sich nach *Danton’s Tod* anderen Mustern zuwandte, blieb er noch immer in derselben Tradition. Auch Lenz und der junge Goethe, Brentano und Musset waren Shakespeare-Adepten.“

<sup>368</sup> Vgl.: Dedner 2013a, S. 113.

Bei Büchners intertextuellen Bezügen zu anderen literarischen Werken im *Woyzeck* hat sich erneut Büchners besonderes Zitierverfahren gezeigt, bei dem er Elemente abändernd integriert. Die Quantität und Qualität der intertextuellen Bezüge machen klar, dass der gesamte *Woyzeck* bis in die Tiefe durchzogen ist von Strukturen anderer Texte und Medien, die das hochgradig intermediale und –textuelle Gewebe des Materials ausmachen. *Woyzeck* existiert nur durch seine Intermedialität. Beise spricht in diesem Kontext von einem Experiment:

Sprachlich und inhaltlich ist das Dramenfragment das besonders weit getriebene Experiment eines Schreibens, bei dem alle herrschenden Konventionen zur Disposition standen, aber auch alle Kunstmittel adaptiert werden konnten.<sup>369</sup>

### 3.2.3.7. Die intermedialen Bezüge zum Film

Selbstverständlich konnte Büchner zu seinen Lebzeiten nicht bewusst eine filmische Schreibweise anwenden geschweige denn sich auf das noch nicht existierende Medium Film beziehen. Trotzdem soll der Unterpunkt hier bereits angeführt werden, da in der Wirkungsgeschichte des *Woyzeck* immer wieder genau darauf verwiesen wird.<sup>370</sup> Büchners Schreibstil wird als filmisch bezeichnet, als Argument wurde hierbei vor allem die rasche und lose Szenenfolge angeführt, die charakteristisch für den temporeichen Schnitt des Films ist.

Bereits 1913 wird diese Auffassung das erste Mal im Zuge der Planung der Uraufführung des *Woyzeck* vertreten, was hervorhebt, wie modern das Stück damals verstanden wurde. Schließlich lagen zu dem Zeitpunkt die ersten Entwicklungsschritte der kinematographischen Technik kaum 15 Jahre zurück und etablierten sich erst langsam in der Kulturszene.

Hugo von Hofmannsthal, der sich wesentlich für die Uraufführung eingesetzt hatte, schreibt in Bezug auf die Einrichtung des *Woyzeck*:

12. Mai 1913:

[...] Aber im übrigen ist es das einzig mögliche, die 14 oder 16 Bilder abschnurren [zu] lassen wie einen Film, mit einfachsten Prospecten und einem Minimum an Mobilar.<sup>371</sup>

Gerd Albrecht konstatiert 1987: „Sprache und Dramaturgie der Büchnerschen Werke weisen zur filmischen Gestaltung erhebliche Affinitäten auf“<sup>372</sup>. Für *Dantons Tod* macht er das an den dort vorkommenden Rückblenden fest, für *Lenz* an dessen wechselnden Perspektiven und für den

---

<sup>369</sup> Beise 2013, S. 373.

<sup>370</sup> Vgl.: Borgards und Neumeyer 2009, S. 275.

<sup>371</sup> Hofmannsthal 2003, S. 1558.

<sup>372</sup> Albrecht 1987, S. 408.

*Woyzeck* schließlich an dessen fehlender Akteinteilung, den kurzen Bildern und der Konzentration auf das Gestische<sup>373</sup>. Alle diese drei Elemente sind für das Filmische charakteristisch.

Dagmar von Hoff, die sich speziell mit der Beziehung zwischen Büchner und der Intermedialität, und dabei insbesondere dem Film auseinandergesetzt hat, schreibt über den *Woyzeck*:

Gerade die fehlenden Akteinteilungen, die schnell aufeinander folgenden Szenen (wie in H 1), die evokativen Sprachbilder und die angelegte Vielstimmigkeit und Medienvielfalt, wie sie in den erzählten Märchen, Liedern, Zeichnungen und den Sprachgesten des Hörens und Schauens zum Ausdruck kommen, lassen ein Textgewebe entstehen, das als filmisch bezeichnet werden kann und insofern ästhetisch auf die Moderne vorverweist.<sup>374</sup>

Und weiter:

Dieser Tempo-Aspekt, die schnell aufeinander folgenden unterschiedlichen Ereignisse, verweisen auf eine Bewegungsstruktur, in der auch Gegensätze aufgehoben sind. Dies entspricht nun aber genau dem Kompositionsprinzip des Films, der durch seine schnelle Schnittfolge unaufhörlich die Bedeutungsstruktur vorantreibt.<sup>375</sup>

Hoff macht das Filmische also sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der strukturellen Ebene des Fragments aus, woraus sich schließen lässt, dass es sich doppelt gut für einen filmische Medienwechsel anbietet. Interessant ist, dass sie genau die intermediale Textur des Dramenfragments aufgreift, um darin eine filmische Struktur zu lesen. Tatsächlich finden sich im per se plurimedialen Tonfilm jedoch genau diese Elemente wieder. Im Kapitel 3.4.4. *Woyzeck-Rezeption im Film* wird darauf zurückzukommen sein.

### 3.2.4. *Woyzeck als fragmentarisches Fragment*

Dass Büchners *Woyzeck* ein Fragment ist, ist durch die Situation, in der der Text entstanden und überliefert wurde, Fakt. Es stellt sich jedoch die Frage, um welche Art von Fragment es sich handelt. Die Forschung hat sehr unterschiedliche Auffassungen dazu entwickelt.

Einer langen Tradition zufolge handelt es sich bei dem Text ausschließlich um ein äußerliches, ein produktionsbedingtes Fragment. Das folgt der Annahme, dass, hätte Büchner länger gelebt, er ein abgeschlossenes Drama daraus entwickelt hätte. Vor allen fasste Franzos Büchner in dieser Richtung auf. Er meinte *Woyzeck* sei Fragment geblieben, „weil der Tod dem Dichter die Feder aus

---

<sup>373</sup> Vgl.: ebd.

<sup>374</sup> Hoff und Martin 2008, S. 93.

<sup>375</sup> Ebd., S. 94.

der Hand genommen<sup>376</sup>. Impliziert ist hier der Gedanke der geplanten Vollendung, auch im Sinne einer in sich geschlossenen Struktur und stringenten finalen Handlung. Auf der Suche nach einer inneren Einheit in den überlieferten Bruchstücken schreibt im Folgenden auch Paul Landau, dass Büchner nichts habe „abrunden können zur Reife und Vollendung, nichts ist uns in der reinen, endgültigen Form überkommen, in der er es geplant“<sup>377</sup>.

Burghard Dedner sagt über das Drama, vor allem die Handlungskette H 4, dass es, abgesehen von seinem krankheitsbedingten Abbruch vor Fertigstellung auf „eine zwingende Art in sich geschlossen“<sup>378</sup> sei und schließlich schreibt Hans Mayer 1972, dass innerhalb von Büchners Schaffen „eine geheime Symmetrie auf Vollendung [deute]“<sup>379</sup>. Diese dem Werk unterstellte intendierte Vollkommenheit und also nur äußerliche Fragmentenhaftigkeit hängt allerdings, wie Braun bemerkt, von einer Vorstellung ab, „die dem herkömmlichen Verständnis des Fragments als eines Relikts aus der Vorzeit entspricht“<sup>380</sup>. Es wird also aufgegriffen als ein Teil eines Ganzen, das für sich allein genommen nicht so viel wert sein kann, wie es eine vollendete Einheit könne. Um das Material positiv bewerten zu können, muss es bei einem solchen Fragmentverständnis unter der Perspektive des lediglich äußerlichen und durch den Tod verursachten Fragments betrachtet werden.

Dieser Blick auf Büchners Schaffen wird oftmals zusammengedacht mit Büchners kurzem, aber facettenreichen Leben. Beide sollten vollkommen sein und brachen vorzeitig ab. Canetti nannte in seiner Rede zum Büchner-Preisträger Büchner „das reine Beispiel des unvollendbaren Menschen“ und setzte ihn damit mit seinem Werk gleich<sup>381</sup>, was selbstverständlich weder ihm noch seinem Werk gerecht wird und den Blick auf beide trübt.

Die These, das *Woyzeck* lediglich ein äußerliches Fragment ist, hat sich jedoch bis heute gehalten. So schreiben Borgards und Neumeyer im *Büchner-Handbuch* 2009: „der Text [ist] kein Fragment, weil Büchner ihn gezielt auf Fragmentcharakter hin geschrieben hat, sondern Fragment, weil er nicht in einer abgeschlossenen Form verfasst wurde“<sup>382</sup>. Das schließen sie aus dem Handschriftenbefund. Richtig ist sicherlich, dass sich daraus ableiten lässt, dass der Text nicht in

---

<sup>376</sup> Franzos 2008, S. 131.

<sup>377</sup> Zitiert nach Braun 2002, S. 48.

<sup>378</sup> Büchner 1999, S. 202.

<sup>379</sup> Zitiert nach: Braun 2002, S. 49. Braun fährt fort, dass Mayer später diese Aussage revidiert und sagt, es gebe „keine Einheitsschau auf Leben und Kunst, Politik und Philosophie, kein Erfassen der Kunstwerke aus einheitlichem Zentrum, keine Gesamtschau ihrer Problemwelt.“

<sup>380</sup> Braun 2002, S. 48.

<sup>381</sup> Vgl.: ebd.

<sup>382</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 99.



einer abgeschlossenen Form verfasst wurde. Dieser Punkt ist nicht anfechtbar. Das schließt aber nicht aus, dass Büchner „gezielt auf einen Fragmentcharakter hin geschrieben hat“.

Nach Ostermanns im ersten Kapitel zitierten Feststellung, dass das Fragment sowohl das Zerbrochene als auch das Unvollendete abdeckt und demnach entweder eine Schwäche oder eine Leistung zu indizieren vermag, handelt es sich nach diesen Thesen zum äußerlichen Fragment eindeutig um ein noch nicht realisiertes Ganzes, und wäre also als Leistung zu verstehen. Da dieses jedoch zusätzlich vorzeitig abgebrochen wurde, wird das Fragment trotzdem von den genannten Autoren als Schwäche eingestuft, wohlgerne nicht als Schwäche Büchners, sondern als situative Schwäche. Ostermanns Einteilung greift in diesem Fall nicht.

In der Büchner-Forschung sind in der Zwischenzeit weitere Stimmen laut geworden, die Ostermanns Definition weiter unterteilen in intendiert produzierte Fragmente, die der im Theoriekapitel entwickelten vierten Kategorie des rezeptionsbedingten Fragments entsprechen, und zufällig entstandene. Dabei hat sich eine Argumentationslinie entwickelt, die versucht zu zeigen, dass es sich bei der Fragmenthaftigkeit des *Woyzeck* nicht nur um einen Zufall handelt, sondern dass der Text auch ein vom Autor geplantes Fragment ist. So schreibt beispielsweise derselbe Franzos, der sich in diesem Punkt widerspricht, in seiner Einführung über Büchner: „Formregeln sind ihm überhaupt höchst gleichgültig.“<sup>383</sup> Unter diesen Regeln sind im damaligen Kontext sicherlich die zeitliche, räumliche und narrative Geschlossenheit eines Dramas zu verstehen.

Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass Büchner, 1813 geboren, zu einer Zeit schreibt, in der das Fragment gerade aktuell wird und sein Begriff die beschriebene Umdisposition als leistungsfähiger, positiv besetzter Begriff erfährt. Er befindet sich in der Nähe zum Kontext der deutschen Romantik, in der die Welt, wie gesagt, nicht mehr als Ganzes, sondern in ihrer Fragmenthaftigkeit, in ihrem Prozess und also in ihrer Unabgeschlossenheit erfasst wurde.

Um das Argument des Konzeptionscharakters des Fragments in der Struktur des Dramas zu unterstützen, wird von verschiedenen Autoren immer wieder auf die Autonomie der einzelnen Szenen hingewiesen, die *Woyzecks* Geschick „in einzelnen Stationen“<sup>384</sup>, in „Momentaufnahmen“<sup>385</sup> aufzeigen. Die Szenen ständen „im Kreis um das Thema herum, jede autonom und das ganze Drama in sich erhaltend“<sup>386</sup>.

---

<sup>383</sup> Franzos 2008, S.136.

<sup>384</sup> Viëtor 1949, S. 190.

<sup>385</sup> Büchner 2009, S. 599 und Wittkowski 1978, S.289.

<sup>386</sup> Wittkowski 1978, S. 289.

Baumann folgt Wittkowski in seinem Bild der Kreisstruktur der Texte und sieht darin eine paradoxe Vollendung des Fragments:

Was Büchner offenlässt, sind Fragmente, die keiner Ergänzung bedürfen, indem das Ganze immer nur bruchstückhaft erscheinen kann, so daß es endlos vollendete Fragmente vorstellt.<sup>387</sup>

Diese Auffassung ist vergleichbar mit der im Theoriekapitel erläuterten und von Lanfranco entwickelten Paradoxie, dass jedes Fragment „ein Ganzes [ist], insofern es *ein* [sic] Fragment ist, insofern es *eines* [sic] ist.“<sup>388</sup> Ulrich Dibelius steht ebenfalls in der Tradition, die bei Büchner eine konzeptionelle Fragmentarizität ausmacht, wenn dessen Ästhetik beschreibt:

Die Offenheit und das scheinbar Improvisatorische der einzelnen zum Mosaik gefügten Handlungsabschnitte sind vielmehr elementare Voraussetzungen seiner realistischen Ästhetik.<sup>389</sup>

Die Debatte zwischen den beiden Auffassungen verlagerte sich im Folgenden auf die beiden Protagonisten Volker Klotz und Burghard Dedner. Für ersten gilt *Woyzeck* als das Paradebeispiel der offenen Form im Drama.<sup>390</sup> Darunter versteht er, dass es verschiedene Einzelhandlungen gibt anstelle einer stringenten Narration, bei der die Handlung kausallogisch entwickelt wird. Weitere Anhaltspunkte sind für ihn die Vielzahl an Orten, die Dehnung und Sprunghaftigkeit der Zeit sowie die schon genannte Autonomie der Szenen.

Es gilt jedoch darauf hinzuweisen, dass Klotz von der Edition Bergemanns von 1958 ausging, deren Szenenfolge zweifellos offen war, aber nicht dem heutigen Forschungsstand gerecht wird, vor allem was H 4 betrifft.<sup>391</sup> Hier insistiert Dedner, dass die Szenenfolgen in dieser vorläufigen Reinschrift in sich geschlossen seien und eine psychische und zeitliche Entwicklung eindeutig nachvollziehbar ist. Nach Dedner hat Büchner nur deshalb so viele Orte entwickelt, um die Zeit besser raffen zu können, das Drama spielt sich in lediglich drei Tagen ab. Folglich kann man nach Dedner auch nicht von einer Autonomie der Szenen sprechen.<sup>392</sup>

Hier stehen zwei Aussagen gegeneinander, beide Seiten haben zu Teilen Recht. Es handelt sich auf jeden Fall um eine parataktische Struktur, bei der die Szenen zwar aufeinander, aber nicht

---

<sup>387</sup> Baumann, G.: *Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt*, Göttingen 1961, S. 221. Zitiert nach: Braun 2002, S. 50.

<sup>388</sup> Lanfranco 2004, S. 194.

<sup>389</sup> Berg 1981b, S. 23.

<sup>390</sup> In seinem Buch *Geschlossene und offene Form im Drama*, erstmals 1960 herausgegeben erläutert Volker Klotz das eingehend.

<sup>391</sup> Vgl.: Büchner 2008a, S. 202.

<sup>392</sup> Dedner hat die ganze Diskussion in seinem Beitrag *Die Handlung des Woyzeck: wechselnde Orte – „geschlossene Form“* im Georg Büchner Jahrbuch 7, 1988-89 zusammengetragen und seine Position zugunsten der geschlossenen Form geklärt.

auseinander folgen. Der Begriff des offenen Dramas ist dabei irreführend, denn *Woyzeck* ist nicht offen, indem es ein offenes, unklares Ende aufweist. Die Handlung, die angedeutet wird, ist final aufgebaut,

aber final nicht in einem logisch-deduktiven Sinn (wie die „aristotelische“ Tragödie, etwa der *König Ödipus*); die Finalität des *Woyzeck* hat vielmehr einen sprunghaften Charakter, wird durchquert von Rissen, durchkreuzt von irrationalen Brüchen und Abbrüchen. Deshalb strebt aber die "Handlung" - richtiger: der Ablauf - nicht weniger notwendig und unaufhaltsam einem ›vorbestimmten‹ Ende zu.<sup>393</sup>

In seiner fragmentarischen Form gelingt es Büchner also einen finalen Handlungszusammenhang darzustellen. In diese Definition passt auch Wittkowskis Folgerung aus den Wirren der Editions-geschichte: Die Debatten um die richtige Szenenanordnung zeigen, dass diese eine Bedeutung haben müssen. Wären die Szenen vollkommen autonom, wäre das Feld vermutlich nicht so heiß umkämpft.<sup>394</sup>

Weitere Anhaltspunkte für eine fragmentarische aber nicht unbedingt offene Lesart sind die Leit-motive und kleinen Rahmungen, die Büchner in seinem Werk sät um es zusammenhalten: Der Begriff und das Bild von *Blut* und der unter anderem damit verbundenen roten Farbe durchzieht beispielsweise das gesamte Material. Glück nennt einen wesentlichen inhaltlichen Bogen, wenn er schreibt: „Die ersten Worte, die wir aus *Woyzecks* Mund hören, sind die von einem "rollenden Kopf" - und es besteht kein Zweifel, *wessen* [sic] Kopf rollen wird.“<sup>395</sup> Ein weiterer solcher Bogen wäre die Tatsache, dass *Woyzeck* nach seiner Mordtat an den Ort zurückkehrt, an dem er den ersten Impuls verspürte ihn auszuführen: ins Wirtshaus.

Heiner Müller beschreibt 1985 den Text in seiner Rede *Die Wunde Woyzeck* zur Verleihung des Büchner-Preises als „vom Fieber zersprengt bis in die Orthografie, eine Struktur wie sie beim Bleigießen entstehen mag, wenn die Hand mit dem Löffel vor dem Blick in die Zukunft zittert“<sup>396</sup> und weist damit darauf hin, dass die Zerstückelung des *Woyzeck* für ihn textimmanent und nicht nur aufgrund Nichtvollendung Fakt ist. Aber auch in diesem Zitat klingt die fatale Finalität des Werkes am Ende mit an. Für die Struktur der Szenenanordnung gilt also, dass es sich nicht um einen offenen, wohl aber um einen fragmentierten Text handelt.

---

<sup>393</sup> Glück 2005, S. 212.

<sup>394</sup> Vgl.: Wittkowski 1978, S.289.

<sup>395</sup> Glück 2005, S. 213.

<sup>396</sup> Müller, H. 1985, S. 315.

Braun verweist darauf, dass das „Fragment als literarische Strukturfrage erstmals bei Büchner“<sup>397</sup> auftauchte. In der Romantik wurde es zunächst als theoretisches Phänomen diskutiert, als tatsächliche Strukturfrage mit einem konzeptionellen Hintergrund – zusätzlich zur Zersplitterung aus biografischen und publizistischen Gründen – tauchte es zuerst bei Büchner auf. Ein weiteres Indiz für eine konzeptionelle fragmenthafte Anlage seines Werkes sind seine anderen literarischen Texte. Sie weisen eine weniger komplizierte Editionsgeschichte auf und ihr Materialbestand ist gesicherter und vollständig übergeben: Die Struktur seines Revolutionsdramas *Dantons Tod* ist ebenfalls von Brüchen und Abbrüchen durchzogen und sein Prosatext *Lenz* von dessen Unabschließbarkeit geprägt.<sup>398</sup> Das zeigt, dass Büchner generell an fragmentarischen Strukturen interessiert war und weist darauf hin, dass auch sein *Woyzeck* als konzeptionelles Fragment geschrieben wurde.

#### 3.2.4.1. *Fragmentierte Identitäten*

Was Müller auf so poetische Weise „als vom Fieber zersprengt“ beschreibt, spiegelt sich auch auf anderen Ebenen des Dramas wider, in inhaltlichen und sprachlichen Elementen. Das unterstützt die These, dass es sich bei dem Text auch um ein konzipiertes und nicht nur ein äußerliches Fragment handelt.

So handelt das ganze Drama von der Zerstückelung der Identität Woyzecks, seiner Selbstentfremdung. Von verschiedenen Seiten, dem Doctor, dem Hauptmann und dem Tambourmajor, die die gesamte Gesellschaft repräsentieren, wird seine Identität Stück für Stück regelrecht in seine Einzelteile zerlegt. So trennt der Doctor beispielsweise die *Natur* ab von den menschlichen Bedingtheiten, sie ist nach ihm allein dem Willen unterworfen (vgl. H 4,8). Der Hauptmann dagegen wirft Woyzeck seine unter anderem von ihm aufgezwungene Hetze vor (H 4,5). Auch das kann man unter der Perspektive der Fragmentierung betrachten, Woyzeck teilt sich zwischen seinen verschiedenen Arbeiten auf. Das Bild des Rasiermessers, das ebenfalls der Hauptmann einbringt (vgl. H 2,7 „er läuft ja wie ein offnes Rasirmesser durch die Welt, man schneidet sich an ihm“) ist hier tatsächlich sehr passend: Woyzeck schneidet die Welt und vor allem sich selbst in Stücke. Der Tambourmajor schließlich als letzter Gegenspieler Woyzecks spricht in H 4,14 von einer konkreten physischen Fragmentierung seiner Körperteile: „Ich will ihm die Nas ins Arschloch prügeln“ und „Kerl, soll ich dir die Zunge aus dem Hals ziehn“.

---

<sup>397</sup> Braun 2002, S. 5.

<sup>398</sup> Vgl.: ebd.

Wenn es um die physische Zerstückelung geht, lohnt es sich auf einen weiteren thematischen Aspekt des Textes einzugehen. Büchner spricht immer wieder die Grenze zwischen Mensch und Tier an und verschiebt diese oder kehrt sie gar um: „Woyzeck wird in seinem Wert einem Proteus untergeordnet, während ein Pferd zum Mitglied aller gelehrten Societäten erklärt wird.“<sup>399</sup> Ganz deutlich kommt dieser Aspekt in der Szene H 3,1, im Hof des Professors zum Tragen, als der Doctor zu Woyzeck vor seinen Studenten sagt: „Bestie, soll ich dir die Ohren bewegen; willst du´s machen wie die Katze. So meine Herrn, das sind so Uebergänge zum Esel.“ Die Szene korrespondiert dabei mit H 1,1, in der das astronomische Pferd auf die gleiche Weise vorgeführt wird wie Woyzeck.<sup>400</sup> Das Bild des Tieres findet sich auch positiver besetzt, so nennt Marie den Tambourmajor einen Löw (H 4,2) und Woyzeck sie eine Zickwolfin (H 4,12). Auch diese Bilder tragen zur Fragmentierung der menschlichen Identität bei und stärken das Thema des Fragments innerhalb des *Woyzeck*.

Im Endeffekt folgt daraus eine weitere Zerstückelung: in der Mordtat fragmentiert Büchner den Körper Maries, deren Namen in Anlehnung an Maria Magdalena eine in die Sünderin und Heilige aufgespaltete Identität bedeutet. Mit ihr vergleicht sich Marie in der Betszene vergleicht.

#### 3.2.4.2. *Fragmentierte Sprechakte*

Die Zerstückelung seiner Identität wirken sich konsequenterweise auch auf Woyzecks Sprache aus, die durch Stammeln, Stottern, Wiederholungen, durch fragmentierte Sprechakte gekennzeichnet ist. Auf einer weiteren Ebene ist das Fragment in Büchners letztem dramatischen Text demnach sehr präsent: Woyzeck „spricht eine buchstäblich verrückte Sprache am Rande des Artikulierbaren. Seine Sprachnot ist Ausdruck eines enteigneten Denkens“<sup>401</sup>. Beispiel ist hierfür das bereits genannte und abgeänderte beschriebene Zitat „immer zu; immer zu“ aus dem Clarus-Gutachten, das an verschiedenen Stellen immer wieder in dieser Wiederholung aus Woyzeck herausbricht. Zur Formulierung ganzer Sätze ist er in seinem Zustand nicht mehr in der Lage. Glück bezeichnet ebenjenes Ausruf als die „Bruchlinie“, bei der Woyzeck völlig entzwei fällt<sup>402</sup>. Die Gespräche, die er danach beispielsweise mit Andres in H 4,13 und in der Testamentsszene H 4,17 führt, sind keine Gespräche mehr, es gelingt Woyzeck nicht mehr eine Kommunikation mit Rede und Gegenrede zu führen, sein Sprechen „reagiert nicht mehr, bleibt für sich und wird starr“<sup>403</sup>.

---

<sup>399</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 115.

<sup>400</sup> Ebd.

<sup>401</sup> Braun 2002, S.121.

<sup>402</sup> Vgl.: Glück 2005, S. 203.

<sup>403</sup> Ebd.

Immer öfter sagt er nur einzelne Worte oder Phrasen und wiederholt diese wie einen psychotischen Zwang immer wieder, seine Ausrufe „immer zu“ (vgl.: H 4,11; 4,12; 4,13) und „stich, stich“ (H 4,13) aber auch die Variationen des Satzes „Ich muß fort“, bzw. „Ich muß hinaus“ (vgl.: H 4,10) zeigen das exemplarisch:

Diese Sprache der »Zuckungen« ist der Spiegel der Entfremdung, Echo der Schläge und Einschläge. Man könnte eine lückenlose Reihe von Übergängen aufzeigen von kaum bemerkbaren Sprachhemmungen bis zur ver-rückten Sprache psychotischer Schübe.<sup>404</sup>

Karl Pörnbacher geht in seinem Kommentar zu seiner Werkausgabe Büchners auch auf die Sprache des Hauptmanns und des Doctors ein und meint, diese weisen

einen ähnlichen Zerstörungsgrad auf wie die Woyzecks und seinesgleichen, doch bietet sich aufgrund des umfangreicheren Wortschatzes ihren Trägern die Möglichkeit, ihre sprachlichen Mittel aggressiv gegen Woyzeck einzusetzen<sup>405</sup>.

Tatsächlich reden die Obrigen unablässig auf Woyzeck ein und überschwemmen ihn regelrecht mit ihren Wortfluten. Auch darin finden sich erstaunlich viele Wiederholungen von einzelnen Worten, etwa „ein guter Mensch“, „Moral“ und „langsam“ beim Hauptmann. Der Doctor fängt auffällig viele Sätze mit „ich“ an und häuft wissenschaftliche Termini aufeinander. Woyzeck antwortet beiden in den meisten Fällen mit einem roboterhaften „Ja wohl“, ihm hat es die Sprache verschlagen oder besser, sie wurde ihm zerschlagen:

Was er von sich aus, ungefragt, zu sagen hätte, hat er hinunterzuschlucken, wo ihm der Doktor das Wort "Natur" aus dem Mund reißt und dieses Wort, das der Bestie nicht zusteht, förmlich zerstampft.<sup>406</sup>

Um dieses Wort der *Natur* findet ein regelrechter Kampf in H 4,8 zwischen dem Doctor und Woyzeck statt, der sich bemüht seine *Natur* behalten zu können. Doch der Doctor fragmentiert ihm auch diese mit seinen Worten und mit seiner Reaktion:

Woyzeck: Aber Herr Doctor, wenn einem die Natur kommt.

Doctor: Die Natur kommt, die Natur kommt! Die Natur! Hab´ich nicht nachgewiesen, daß der musculus constrictor vesicae dem Willen unterworfen ist? Die Natur!

[...]

Woyzeck: Aber mit der Natur ist´s was andres, sehn sie mit der Natur (er kracht mit den Fingern) das ist so was, wie soll ich doch sagen, zum Beispiel

---

<sup>404</sup> Ebd., S. 211.

<sup>405</sup> Büchner 2009, S. 612.

<sup>406</sup> Ullman 1972, S. 115.

Doctor: Woyzeck, er philosophiert wieder.

An dieser Stelle zeigen sich in der Sprache die Machtverhältnisse eindeutig. Woyzeck bekommt keine Chance sich auszudrücken und hat auch keine Mittel um dies zu tun. Der Doctor entreißt ihm sein Wort *Natur* und verunglimpft es durch die ständige Wiederholung und macht Woyzeck dadurch lächerlich. Der klägliche und stammelnde Versuch Woyzecks sich genauer zu erklären, wird abgeschmettert.

Es gibt eine weitere Besonderheit in Hinblick auf die Sprache im *Woyzeck*, die ein in der Forschung anhaltendes Diskussionsthema ist: Büchner schreibt vermutlich in einer halbmundartlichen Form des Hessischen, was sich an seiner Wortwahl und den Wortformen zeigt.<sup>407</sup> Es ist jedoch schwierig, genau herauszuarbeiten, wie dialektlastig der Text ist, da Büchner bei seinem Schreiben häufig mit Synkopen, Apokopen und Apostrophen arbeitet. Dabei ist nicht immer letztendlich zu klären, ob es sich um eine Abkürzung eines Wortes aufgrund des Hessischen handelt oder ob sie der Geschwindigkeit seines Schreibens zu Lasten gefallen ist und er sie später in einer Reinschrift ausgeschrieben hätte. Interessant ist in dieser Hinsicht jedoch der Aspekt, dass Büchner in seiner praktischen Schreibe eine Methode anwandte, bei der er fragmentierte<sup>408</sup>.

In dieser Radikalität der Fragmentierung auf allen Ebenen eilt Büchners literarisches Fragment seiner Zeit, die mit ihren Ideen zum Fragmenthaften noch in Kinderschuhen steckte, weit voraus. Hierin zeigt sich seine kraftvolle Modernität: „Für Büchners Dichtung galt erstmals, was Pierre Garigues für die Ästhetik und Philosophie des modernen Fragments feststellt: 'la fragmentation est une fatalité, le fragment est un choix'.“<sup>409</sup> Büchner entschied sich bewusst für das Fragment, es stellt nicht einfach einen Schicksalsschlag in seinem Schaffen dar.

So kann man also schließen, dass es sich bei *Woyzeck* um ein doppeltes Fragment handelt: Ein vom Autor geplantes und konzipiertes, das zusätzlich durch dessen frühen Tod auf einer früheren Stufe stehenblieb. Ein fragmentiertes Fragment sozusagen.

---

<sup>407</sup> Vgl.: Knapp 1984, S. 125.

<sup>408</sup> Kurzke verweist in seiner Biografie außerdem auf den Zusammenhang mit Büchners naturwissenschaftlicher Arbeit, bei der er täglich mit dem Sezieren und damit dem Fragmentieren von Fischen beschäftigt war und das ihm zufolge ein Trauma bei dem jungen Autor hinterlassen hat. Vgl.: Kurzke 2013, S. 351f.

<sup>409</sup> Braun 2002, S.5. Deutsche Übersetzung: „Die Fragmentierung ist ein Schicksal, das Fragment ist eine Wahl.“

### 3.2.4.3. *Woyzeck fragmentarisch und intermedial*

Eine Konsequenz aus den kurzen fragmentierten Sätzen und Worten ist das Tempo und der Rhythmus, den der Text gewinnt. Die schnelle Sprache findet ihr Äquivalent in den ohne Übergänge schnell aufeinanderfolgenden Ereignissen an verschiedenen Orten. Wie zuvor beschrieben, ist das auch das Strukturelement, auf das sich im Wesentlichen die Vergleiche zwischen dem Büchnerschen Text und einer filmischen Charakteristik beziehen. Im Aspekt des Tempos treffen sich die beiden Theoriestränge: Die Fragmentenhaftigkeit treibt das Tempo im dramatischen Text an und verwendet damit eine Methode, die heutzutage als Erkennungsmerkmal für ein anderes Medium, die Filmsprache, gilt.

An dieser Stelle gilt es erneut auf die Zitate einzugehen, diesmal nicht in Hinblick auf ihre intermediale Herkunft und Quellenlage, sondern in Bezug auf ihre Fragmentenhaftigkeit. Zitate sind ihrem Wesen nach an sich Fragmente, sie existieren nur als solche. Sie sind immer Teile eines Ganzen, die aus einem Kontext in einen anderen übertragen werden. Dabei können sie dem neuen Werk zur Abrundung verhelfen. Bei Büchner kommt hinzu, dass es sich bei seinen Zitaten meist um wirklich sehr kurze Satzteile oder sogar nur einzelne Worte handelt. In diesem Sinne vergleichen Beil und Dedner sie ganz richtig mit Mosaiken, also lauter kleinsten einzelnen Bausteinen, die zusammen eine große Struktur bilden. Dabei „fehlt in der Regel die einheitliche Perspektive, und zwar zum Teil deshalb, weil die Mosaiksteine ihren eigenen Sinn in sich tragen, den sie auch nach der Einbettung in den Text bewahren“<sup>410</sup>. Das so entstehende Vexierbild ist sicherlich noch nicht endgültig entschlüsselt. Aber auch dies ist ein Aspekt, der den *Woyzeck* bis heute interessant hält, es gibt immer weiter verschiedene intermediale Fragmente in ihm zu entdecken.

Büchners exzessiver Einsatz solcher Zitate, wie im letzten Kapitel aufgezeigt, lädt seinen *Woyzeck* gleichzeitig mit einer Fragmentenhaftigkeit und Intermedialität auf, deren Spuren im Text klar auszumachen sind. In der Vielfalt und Komplexität der Themen und ihrer Überlagerungen blitzen sie, in diesem Sinne aus Fragmenten zusammengesetzten Text, auf. Beil und Dedner bezeichnen diese Bedeutungsüberlagerungen der Wort- und Kurzzitate als *überreich an Sinn*:

Bei Büchner enthalten die Satzteile und Wörter neben einem zunächst naheliegenden Sinn noch eine Anzahl weiterer, gelegentlich auch in sich widersprüchlicher Bedeutungen. Sie sind "vieldeutig", dabei aber nicht diffus und unklar, sondern vielmehr "überreich an Sinn". Mehrfach determiniert ist jede Anspielung und jedes Zitat. Sie nötigen den Zuhörer oder Leser, neben dem gesagten den angespielten Text mitzubedenken.<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> Beil und Dedner 2013, S. 507.

<sup>411</sup> Ebd., S. 505



In der Zitathaftigkeit, die ihrem Wesen nach intermedial und fragmentarisch zugleich ist, kreuzen und ergänzen sich die beiden Theoriestränge dieser Arbeit demnach geradezu auf symbiotische Weise.

### 3.2.5. *Intermedialität und Fragment: Warum wird Woyzeck so stetig rezipiert?*

Im nächsten Kapitel wird es um die Rezeptionsgeschichte gehen, insbesondere um die verschiedenen Medienwechsel. Es ist das abschließende Kapitel der Kontextualisierung und Einbettung des *Woyzeck* bevor es in einem dritten Teil der Arbeit um die konkrete Analyse zweier aktueller Medienwechsel des Dramenfragments aus den Bereichen des Hörspiels und des Films geht. Auch diese werden unter den Gesichtspunkten des Fragments und der Intermedialität untersucht und dazu in Verhältnis gesetzt.

An dieser Stelle soll vorab die Überlegung stattfinden, inwieweit sowohl das Fragmentarische als auch das Intermediale Einfluss hatten auf das Ausmaß der Rezeptionsgeschichte. Der Aspekt ist an verschiedenen Stellen immer wieder angesprochen worden und tatsächlich stand diese Frage ganz am Anfang der Reflektionen zu dieser Arbeit: Gibt es in der Struktur des *Woyzecks* Elemente, die es begünstigen, dass das Material bis heute so stark und in so vielen verschiedenen Medien rezipiert wird?

Beide hier gewählten Theoriestränge werden immer wieder als Erklärungsansatz herangezogen für die Beantwortung dieser Frage und die Offenheit des Materials neuen Lesarten gegenüber. So schreibt beispielsweise Hoff: „Das Fragmentarische kann also als ein Faszinosum für die Rezipienten, insbesondere auch für Theater- und Filmregisseure gelten.“<sup>412</sup> Bei einem fragmentarischen Text sind sie freier in der Interpretation, können die Leerstellen mit ihrem eigenen kreativen Potential auffüllen. Sie stellt diese beiden Medien besonders heraus, da ihnen das dialogische Prinzip des dramatischen Textes per se zugrunde liegt. Hoff schreibt weiter:

Auffallend ist, dass in Büchners *Woyzeck* die Szenen unverbunden nebeneinanderstehen und erst durch die theatralische Realisation, die filmische Umsetzung oder die produktive Rezeption durch den Leser zueinander in Beziehung gebracht werden.<sup>413</sup>

Ein solch fragmentarischer Text, wie es *Woyzeck* einer ist, muss also nach ihr künstlerisch bearbeitet werden um überhaupt Ausdrucksformen für sich entwickeln zu können. Ohne

---

<sup>412</sup> Hoff und Martin 2008, S. 93.

<sup>413</sup> Ebd.

Medienwechsel, sei es als Leseausgabe, Film, Tanz oder Bild würde das Drama *Woyzeck* für den Rezipienten demnach nicht existieren.

Borgards und Neumeyer schließen von der skizzenhaften und fragmentarischen Form auf einen „Mangel an Bühnenwirksamkeit – als Kern der Büchnerschen Ästhetik“<sup>414</sup>. Diesem *Mangel* steht auf der anderen Seite, schaut man sich allein die Menge der Theaterinszenierungen der letzten hundert Jahre an, über 400 gelten als gesichert<sup>415</sup>, einen Überfluss an Bühneninspiration gegenüber. Das Gegenteil scheint also der Fall zu sein: Die skizzenhafte fragmentarische Form verweist eher auf einen Überfluss an Bühnenwirksamkeit.

Das zwingt das Fragmentarische „zur Auseinandersetzung mit der Vorstellung von einer Unabschließbarkeit und Endlosigkeit des Sinnpotentials von Literatur.“ Das Fertige, Abgeschlossene dagegen, das sowieso als solches nicht existiert, muss dagegen, „um abzuschließen, immer auch ausschließen“<sup>416</sup>. Die ständigen Verweise darauf, dass der Text weiterreicht und über sich hinaus Assoziationen knüpft, regt dazu an diese zu verfolgen und umzusetzen.

Marci-Boehnke bezieht sich zur Beantwortung der Frage auf das bereits angesprochene Leerstellenkonzept, das Wolfgang Iser im Zuge seiner Entwicklung einer Rezeptionsästhetik in Konstanz in den 1970er Jahren entworfen hat<sup>417</sup>:

Grundaussage dieser Konzeption ist die aktive Beteiligung des Lesers an der Konstitution der Textbedeutung. Texte bieten unausgeführte Inhalte an, d.h. Inhalte, die zwar notwendig, aber nicht entfaltet sind. Hier setzt der Leser ein. Sein Vorwissen, seine Imagination, sein Erfahrungshorizont füllen diese Leerstellen und gestalten das Werk damit individuell.<sup>418</sup>

Da jeder, der *Woyzeck* künstlerisch bearbeitet zunächst ein Leser desselben ist, trifft diese Aussage auf alle Medienwechsel zu und bestätigt die oben genannte These: Je fragmentarischer ein Text ist, je mehr Leerstellen er aufweist, desto mehr Kreativität löst er aus, aus deren Folge in einem zweiten Schritt Neuproduktionen entstehen. Warum es sich dabei in gehäufte Weise um intermediale Produktionen handelt, auch dafür bietet das Leerstellenkonzept einen Erklärungsansatz:

---

<sup>414</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 363.

<sup>415</sup> Vgl.: Goltschnigg 2004, S. 134.

<sup>416</sup> Hoff und Martin 2008, S. 93.

<sup>417</sup> Vgl.: Iser, *Der Akt des Lesens*, 1994.

<sup>418</sup> Marci-Boehnke 2008, S. 85.

Diese Leerstellen sind nicht nur Anknüpfungspunkte für individuelles Verständnis im Rezeptionsvorgang, sie sind zugleich Anschlussstellen für intermediale Bezugnahme. Gerade an unausgeführten Stellen kann das andere Medium ansetzen.<sup>419</sup>

Dass das *Woyzeck*-Fragment besonders viele Anschlussmöglichkeiten für andere Kunstrichtungen bietet, darauf deutet auch die Quantität der Medienwechsel hin. Bei jedem entstehen neue Leerstellen, die weitere Auseinandersetzungen anregen können. Denn, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird, stützen sich Medienwechsel immer wieder auf zuvor stattgefundene Medienwechsel und nicht auf das ursprüngliche *Woyzeck*-Material, das ebenfalls an sich schon einen Medienwechsel vom historischen Fall darstellt. Auf diese Weise spinnt sich ein dichtes Netz an vertikalen und horizontalen Schichtungen, die sich auf unterschiedliche Weise aufeinander beziehen, kommentieren oder auch voneinander abgrenzen. Auch aus diesem Grund ist es unabkömmlich vor der Analyse der zwei ausgewählten Medienwechsel auf die intermediale Rezeptionsgeschichte einzugehen, diese bildet sozusagen die Folie, auf Basis derer die beiden aktuellen Medienwechsel erst in ihrer jeweils individuellen Form entstehen konnten.

Ein weiterer Grund dafür, dass so viele Medienwechsel beim *Woyzeck* vollzogen werden, ist sicherlich, dass das Basismaterial Büchners bereits so intermedial angelegt ist. Auch Martin unterschreibt diese These:

Die grundsätzlich intermedial angelegte Struktur des *Woyzeck* jedenfalls, so ist zu vermuten, lässt diesen teilweise aus visualisierten Notizen erwachsenen Dramentext so modern erscheinen und macht vielleicht erst seine besondere Attraktivität für die mediale Adaption aus.<sup>420</sup>

In seiner intermedialen Struktur birgt das Material für verschiedenste Medien Anknüpfungspunkte. Diese in verschiedenen Medienwechseln weiter auszubauen, ihnen noch mehr Raum zu geben oder zu untersuchen, wie viel Raum sie tatsächlich vertragen und ob ein anderes Medium als das literarische sie zu tragen in der Lage ist, wird das folgende Kapitel klären.

---

<sup>419</sup> Ebd.

<sup>420</sup> Hoff und Martin 2008, S. 73.

### 3.3. Die intermediale Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck*

Damit schließe ich die Mittheilungen aus und über „Wozzeck“. Das Urtheil überlasse ich dem Leser. Ich blicke demselben getrost entgegen und voll freudiger Hoffnung für des Dichters Nachruhm.<sup>421</sup>

Das schrieb Karl Emil Franzos bei der Erstveröffentlichung seines *Wozzeck* 1879, seine damals geäußerte Hoffnung sollte sich in vollem Maße erfüllen. 2013 war mal wieder Büchnerjahr. Der jung verstorbene Literat, Revolutionär und Wissenschaftler wäre am 17. Oktober 200 Jahre alt geworden und allerorten wurde seiner in den verschiedensten Formen gedacht. Zu den Höhepunkten des Gedenkjahres gehört sicherlich das internationale Büchnerfestival in Gießen, einer seiner Studienstädte, bei dem Theaterproduktionen aus aller Welt eingeladen wurden, die sich mit Büchner aktuell auseinandergesetzt haben. Drei Viertel der gezeigten Produktionen waren dabei Medienwechsel des *Woyzeck* zu theatralen Aufführungen. Dieses Verhältnis spiegelt ungefähr die Häufigkeit des Aufgreifens des letzten Dramenfragments Büchners im Verhältnis zu seinen anderen Texten in der Welt wider.<sup>422</sup> Außerdem gab es die erschöpfende Ausstellung in Darmstadt *Revolutionär mit Feder und Skalpell*, der Stadt, in der er aufgewachsen ist. Beide Projekte wurden großzügig von der Bundeskulturstiftung gefördert, was zeigt, dass das kulturelle Erbe und die Rezeption Büchners in Deutschland einen hohen Stellenwert haben. Ein weiteres Großereignis des Jahres 2013, vor allem für die Wissenschaft, stellt die Fertigstellung der Marburger historisch-kritischen Gesamtausgabe mit zehn Bänden in achtzehn Teilbänden mit Quellendokumentation und Kommentar dar, bei dem in zwölfjähriger Arbeit alle Texte Büchners nach dem aktuellsten Forschungsstand editiert wurden. Passend zum Büchnerjahr ist zudem auf einem Darmstädter Dachboden eine neue Zeichnung des Friends und Porträtisten von Büchner, August Hoffmann, aufgetaucht, die vermutlich den Dichter mit einem Notenblatt zeigt und die die Diskussionen in den Feuilletons rund um Büchner neu entfachte.

Zudem spielen die kleinen und großen Theater landauf und landab seine Stücke, an erster Stelle steht sein unverwüstlicher *Woyzeck*. Dabei braucht Georg Büchner keinen runden Geburtstag um erneut aus der Taufe gehoben zu werden, er ist auch ohne Jubiläen im deutschsprachigen Kulturgeschehen als ein Klassiker der Moderne auf mehreren Ebenen äußerst präsent.

Auf den folgenden Seiten soll nun eine Übersicht über die oft angesprochene vielfältige Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* gegeben werden. Nach einem historischen Überblick, der

---

<sup>421</sup> Franzos 2001, S. 108.

<sup>422</sup> Vgl.: Miville 2013, S. 34.

zusammenfassend sein gesamtes Schaffen berücksichtigt, liegt der Schwerpunkt dieses Teils der Arbeit auf den verschiedenen Medienwechseln. Nach den einzelnen Zielmedien aufgefächert, werden die Auseinandersetzungen als intermediales Panorama aufgezeigt. Im Folgenden bildet der Überblick die Grundlage für die Analysen der beiden aktuellen Medienwechsel: *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* von Boris Nikitin und der Film *Woyzeck* von Nuran David Calis.

Die Rezeption Georg Büchners<sup>423</sup>, insbesondere seines literarischen Werks ist eine Ausnahmeerscheinung in der deutschen Kulturgeschichte: „Kein anderer politischer Schriftsteller des 19. Jahrhunderts - mit Ausnahme Heinrich Heines - hat auf die Nachwelt eine so unvergleichliche Wirkung ausgeübt.“<sup>424</sup> Diese Wirkung hat allerdings solche Ausmaße angenommen, dass sie kaum noch überschaubar ist, vor allem in Hinblick auf ihre intermediale Auswertung. Trotzdem soll hier ein chronologischer Überblick über die wichtigsten Rezeptionswellen des Autors stattfinden, um dann gesondert auf die Rezeption des *Woyzeck* in den einzelnen Medien einzugehen.

Die erste breite Rezeptionswelle setzte nach der Entdeckung des Autors im Naturalismus zum Ende des 19. Jahrhunderts ein und weitete sich Anfang des 20. Jahrhunderts, um den 100. Geburtstag Büchners, weiter aus. Seitdem hält die Faszination, mit einigen Hochphasen, an. Dabei wird Büchner von so unterschiedlichen wie bedeutenden Menschen wie Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Alfred Döblin, Bertold Brecht, Elias Canetti, Werner Herzog und Heiner Müller als Inspirationsquelle bewundert, die alle mit verschiedensten Beiträgen die lebendige Rezeptionsgeschichte anreichern.

Hoff und Martin differenzieren zwischen „literarischen und publizistischen, musikalischen und bildkünstlerischen Rezeptionszeugnissen und der inzwischen längst internationalen Theaterwirkung des Dramatikers [und] seit dem frühen 20. Jahrhundert filmische[n] Adaptionen“<sup>425</sup>. Vielleicht sollte an dieser Stelle präzisiert werden, dass seine Dramen längst Teil des klassisch-modernen Repertoires sind, ebenso wie die Vertonungen derselben. Büchner gehört außerdem zu den meistbehandelten Autoren der Literaturwissenschaft, zuallererst in Hinblick auf seine „Nachlassmisere“, für die *Woyzeck* mit seiner beschriebenen Problematik als paradigmatischer Fall gelten kann<sup>426</sup>. Die Liste der Medien, durch die Büchner wirkte, ist allerdings

---

<sup>423</sup> Beil und Dedner haben im Anhang des Ausstellungskatalog *Georg Büchner – Revolutionär mit Feder und Skalpell* die wichtigsten Daten und Stationen der Rezeptionsgeschichte Büchners von 1834-2013 aufgelistet. Beil und Dedner 2013, S. 585–590.

<sup>424</sup> Goltschnigg 2001, S. 12.

<sup>425</sup> Hoff und Martin 2008, S. 9.

<sup>426</sup> Vgl.: Goltschnigg 2001, S. 13.

noch länger, Hoff und Martin lassen beispielsweise die auditiven Zeugnisse, wie die zahlreichen Hörspiele, die nicht in die Kategorie des Musikalischen einzuordnen sind, außen vor. Hinzu kommen inzwischen auch mehrere große Ausstellungen, die sich dem Phänomen Büchner gewidmet haben. Die Mathildenhöhe in Darmstadt ist in diesem Bereich richtungsweisend. 1987 hat sie die Ausstellung *Georg Büchner - Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler; 1813 - 1837* zu seinem 150. Todesjahr ins Leben gerufen und sich ihm zu seinem 200. Geburtstag 2013 erneut mit einer Ausstellung unter dem Titel *Revolutionär mit Feder und Skalpell* ausführlich gewidmet<sup>427</sup>. Zu beiden Ausstellungen sind umfassende Kataloge mit zahlreichen wissenschaftlichen Aufsätzen erschienen<sup>428</sup>.

Ein weiterer nicht in Gänze überschaubarer Punkt der intermedialen Rezeption sind Veranstaltungen unterschiedlicher Form, von einer einfachen Lesung bis zu Stadtpaziergängen auf seinen Spuren, die vor allem zu Büchners Gedenkjahren initiiert werden. Da sie jedoch meist einen sachlichen und weniger einen künstlerischen Ansatz verfolgen, werden sie in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

Die Frage, was an Büchner und seinen Werken immer wieder und immer noch fasziniert, beantwortet Goltschnigg folgendermaßen:

Zunächst sein kurzes, wie ein „Meteor“ aufblitzendes und wieder verlöschendes Leben, das ihn ewig jung lässt und stets die unbeantwortbare Frage aufwirft, was aus ihm noch alles hätte werden können. Die dramatischen, auf drei Jahre zusammengedrängten Ereignisse dieses Lebens: die Verstrickung in die revolutionären Bewegungen des Vormärz, die steckbriefliche Verfolgung des „Hochverräters“, die Flucht aus Deutschland, das Exil in Frankreich und in der Schweiz. Die in Büchner so einzigartig zur Geltung gebrachte Verschränkung von Politik, Wissenschaft und Dichtung.<sup>429</sup>

Die Faszination entzündet sich also nicht nur an der Qualität und Besonderheit der einzelnen Werke, sondern sie ist maßgeblich verknüpft mit Büchners spektakulärem Leben. Oft ist im Zusammenhang mit ihm von einem „schmalen Werk“ die Rede, bezieht man die Menge seiner Arbeiten jedoch auf die Kürze seines Lebens, hat man es mit einem Werk von beträchtlichem Ausmaß zu tun. Auch sein Arbeitseifer, dem er das verdankt, fasziniert immer wieder.

---

<sup>427</sup> Die aktuelle Ausstellung bemüht sich um eine Kontextualisierung und nicht um eine Aktualisierung Büchners, das heißt, sie interessiert sich für seine Umwelt: „Was hat Büchner wie und warum wahrgenommen, getan oder geschrieben?“. 1987 lag der Fokus dagegen noch auf den Texten und Menschen, denen er begegnet ist. Vgl.: Beil und Dedner 2013, S. 20.

<sup>428</sup> Siehe: Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft 1987 sowie Beil und Dedner 2013.

<sup>429</sup> Goltschnigg 2001, S. 12.

Zudem ist Büchners Name auch mit der politischen Entwicklung Deutschlands verbunden: Er und seine Werke wurden immer wieder für politische Bewegungen zu Rate gezogen, diskutiert und instrumentalisiert, vor allem die Revolutionsbewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts, sowie die Anfänge der Sozialdemokratie beriefen sich auf ihn. Aber auch mit der beginnenden Weimarer Republik und mit der Widerstandsbewegung während des Zweiten Weltkriegs sowie der Teilung und Wiedervereinigung Deutschlands ist sein Name eng verknüpft.<sup>430</sup>

Mit am ausführlichsten hat sich Dietmar Goltschnigg dem Thema gewidmet und inzwischen drei umfangreiche Bände herausgegeben, in denen in erster Linie die literarische Rezeption seiner Texte mit zahlreichen Dokumenten und Textausschnitten belegt sind<sup>431</sup>. Eine umfassende Aufarbeitung der intermedialen Rezeption bleibt ein Forschungsdesiderat auch von ihm.

In den ersten hundert Jahren der Büchner-Rezeption, ausgehend von seinem Tod, ging es hauptsächlich um die Erarbeitung verlässlicher Werktexte. Der *Landbote* und *Woyzeck*, sowie viele Briefe kamen erst nach und nach zum Bestand hinzu und gleichzeitig bemühte man sich, die schon editierten Texte Büchner immer weiter anzunähern, das heißt, sie von Lesefehlern oder –lücken und Zusätzen anderer Personen zu befreien. Erst seit 1922 kann man von einer einigermaßen verlässlichen Ausgabe seiner Werke und Briefe sprechen.<sup>432</sup>

Den tatsächlichen Beginn der wechselvollen Wirkungsgeschichte seiner literarischen Werke macht Goltschnigg bei Karl Gutzkow aus, dem ersten Bewunderer des Dichters<sup>433</sup>. Er editierte auch die ersten Ausgaben von *Dantons Tod*, Büchners einzigem Werk, das zu seinen Lebzeiten gedruckt wurde, des Lustspiels *Leonce und Lena* und der *Lenz*-Novelle, die in den Jahren 1838 und 1839 publiziert wurden, während das *Woyzeck*-Fragment erst vier Jahrzehnte nach dem Tod seines Autors den Weg in die Publikation fand. Zwischen diesen Editionen war Büchner hauptsächlich über sein Revolutionsdrama nur einem kleinen Kreis bekannt. Dieses fand aber seinen Weg zu Karl Emil Franzos, der es mit 19 Jahren las und daraufhin beschloss, sich eingehender mit ihm zu beschäftigen.

Am 4.7.1875 wurde Büchners Grabstätte auf den Züricher Berg Rigiblick versetzt. Angestoßen wurde diese Aktion von Büchners Burschenschaftskollegen, die ihn an diesem patriotischen Platz

---

<sup>430</sup> Ebd., S. 13.

<sup>431</sup> Vgl.: Dietmar Goltschnigg: *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*. Band 1-3. 2001-2004. Versammelt sind hier Essays, Feuilletons, Theaterrezensionen, Einleitungen und Erläuterungen zu Werkausgaben, politische und literarhistorische Schriften, Gedenkartikel, Notizen, Memoiren, Briefe und Tagebücher, ferner Gedichte, Dramen, Szenarien, Erzählungen, Nachdichtungen und Werkbearbeitungen.

<sup>432</sup> Vgl.: Beil und Dedner 2013, S. 541.

<sup>433</sup> Goltschnigg 2001, S. 11f.

als einen Freiheitskämpfer ehren wollten<sup>434</sup>. Zu diesem Anlass verfasste Franzos eine vierseitige Hommage, die in der *Neuen Freien Presse* erschien. Er versuchte den früh Verstorbenen als Dichter und Revolutionär zu würdigen, was den Ausschlag für den Bruder Ludwig Büchner gab, dem Verfasser des Artikels den Nachlass Georgs zu überlassen. Auch wenn Franzos bei seiner ersten *Woyzeck*-Ausgabe viele Fehler unterlaufen sind, war seine Person doch für die Rezeptionsgeschichte Büchners von bahnbrechender Wichtigkeit. Zusätzlich zu seiner Gesamtausgabe von 1879, veröffentlichte er *Woyzeck* zweimal vorab: in einer gekürzten Version am 5. und 23. November 1875 in der *Neuen Freien Presse* und schließlich in voller Länge am 5., 12. und 19. Oktober 1878 in der Berliner Wochenschrift *Mehr Licht!*.<sup>435</sup> Zu seiner Gesamtausgabe von 1879 hat er eine ausführliche Einleitung und Biographie geschrieben, die Ludwig Büchner zwar nicht gedruckt wissen wollte, die Franzos jedoch nach und nach in verschiedenen Zeitschriften publizierte. Insgesamt schrieb er um die 40 Beiträge über Büchner und machte dessen Namen damit einer größeren Öffentlichkeit publik. Büchners Familie reagierte mit Unverständnis auf den Wirbel, hatte moralische Bedenken in Bezug auf die Texte ihres Sohnes und Bruders Georg und zog sich mehr und mehr zurück.<sup>436</sup>

### ***Büchner als Naturalist***

Franzos schuf damit die Basis für die erste große Rezeptionswelle Büchners, die von den Naturalisten ausging, von denen er als „Inbegriff der Moderne in politischer, wissenschaftlicher und literarischer Hinsicht verehrt werden sollte“<sup>437</sup>. Die interessantesten Figuren des Dichters stellten für sie *Woyzeck* und *Lenz* dar, in denen sie die „Präfigurationen des leidenden Menschen, dem die Last seiner armseligen Existenz buchstäblich ins Gesicht geschrieben steht“<sup>438</sup>, sahen. Gerhart Hauptmann beispielsweise ließ sich im Zuge dieser Bewegung stark von Büchner beeinflussen.

---

<sup>434</sup> Kurzke 2013, S. 454.

<sup>435</sup> Vgl.: Goltschnigg 2001, S. 17.

<sup>436</sup> Vgl.: ebd., S. 20.

<sup>437</sup> Ebd., S. 21.

<sup>438</sup> Ebd., S. 22.



### ***Büchner als Sozialist***

Die sozialdemokratische Büchner-Rezeption konzentrierte sich dagegen stärker auf den *Hessischen Landboten* und *Dantons Tod*. Schon 1876 wird er in einer Artikelserie in *Die Neue Welt* in Leipzig für diese beiden Texte gelobt und soll daraufhin als ein Vorkämpfer der sozialistischen Anschauungen gewonnen werden<sup>439</sup>. Allerdings entfacht sich ein Streit über die Sittlichkeit von *Dantons Tod*, bei dem man sich schließlich auf den Kompromiss einigt, dass Büchner lediglich als „Vorläufer“ und nicht als „Vorkämpfer“ zu bezeichnen sei, da „er das eigentlich bewegende Moment aller sozialistischen Reformbewegungen, die Ungleichheit des Besitzes, richtig erkannt hatte“<sup>440</sup>. Gegen ihn sprach, dass er nur voller revolutionärer Leidenschaft ohne „sozialistische Anklänge“<sup>441</sup> sei.

Zu dieser Zeit wurde seinem Flugblatt ebenso viel Aufmerksamkeit wie seinen literarischen Texten gewidmet und die Vorsichtsmaßnahmen in Bezug auf seine Person verflüchtigten sich langsam. Im Kaiserreich wurde er als „radikalster Politiker“ bezeichnet, „den das vormärzliche Deutschland gehabt“<sup>442</sup> habe. Der *Hessische Landbote* wurde im Folgenden weiter aufgewertet und galt nach dem Ersten Weltkrieg „geradezu als politisches Manifest der neuen Republik“<sup>443</sup>.

### ***Büchner als Expressionist***

Vor dem Ersten Weltkrieg noch gab es eine andere Bewegung, die Büchner als einen der ihren beanspruchte: „Büchner wurde als ein zu früh geborener und zu früh verstorbener Expressionist aufgefasst und vereinnahmt.“<sup>444</sup> Das zeigt sich allein an der Menge an Ausgaben, die zu dieser Zeit herausgebracht wurden, zwischen 1909 und 1920 kam Büchner auf insgesamt fünf Gesamt- und vierzehn Einzelausgaben. Das Stück, das am meisten Interesse bei den Expressionisten auslöste, ist *Woyzeck*. Sowohl in der bildenden Kunst wie auch der Literatur war der Expressionismus „die Kunst der ekstatischen Gebärde, der Vision mit oft irrationalen Zügen, voller Aufruhr und Revolution, doch auch mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft“<sup>445</sup>. Bei Büchner und

---

<sup>439</sup> Vgl.: ebd., S. 29.

<sup>440</sup> Ebd., S. 31.

<sup>441</sup> Ebd.

<sup>442</sup> Ebd.

<sup>443</sup> Ebd., S. 32.

<sup>444</sup> Petersen und Winter 1997b, S. 8.

<sup>445</sup> Zimmermann 1987, S. 395.

insbesondere im *Woyzeck* entdeckten ihre Vertreter Verwandtes in der „leidenschaftlichen Empörung des Dichters gegen diese Welt“<sup>446</sup> und erhoben ihn zum Vorbild ihrer Generation.

Kurzke betitelt Büchner aufgrund seiner Verwertungen in so vielen verschiedenen Geistesausrichtungen als „Mehrzweckwaffe“<sup>447</sup>. Mehr als auf eine Waffe verweist diese Tatsache jedoch erneut auf die Offenheit von Büchners Werken. Damit ist nicht gemeint, dass er sich selbst wie ein Fähnchen im Winde verhielt oder, hätte er noch gelebt, mit allen späteren Zuschreibungen einverstanden gewesen wäre. Man kann das Aufgreifen seiner Person und seiner Kunst in den verschiedenen genannten Kontexten als Zeichen für seine Vielfältigkeit deuten, die sicherlich auch in Verbindung mit der intermedialen Konzeption seiner Texte steht.

### ***Büchner während und nach dem Zweiten Weltkrieg***

Büchner war als Autor unter Hitler nicht verboten, es gelang die Nationalsozialisten allerdings auch nicht, ihn in ihrem Sinne zu manipulieren. Das gilt in besonderer Weise für den *Woyzeck* und zeigt sich bereits an der Zahl der Inszenierungen<sup>448</sup>. Während es in der Weimarer Republik zu rund 60 Inszenierungen von Büchners Stücken kam, sind zwischen 1933 und 1945 nur zwei, eine in Hannover und eine in Frankfurt zu verzeichnen.<sup>449</sup> Für die Exilanten dagegen wurde Büchner zu einer wichtigen Figur. Vor allem der *Hessische Landbote* diente ihnen während des Zweiten Weltkriegs „als sozialistischer Katechismus im gemeinsamen Kampf aller Antifaschisten gegen Hitlerdeutschland“<sup>450</sup>.

Allein in den ersten zwei Jahren nach dem Krieg entstanden gleich zehn Neuinszenierungen, allen voran sein *Woyzeck*.<sup>451</sup> Vor allem die Inszenierung von Wolfgang Langhoff in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin am 14. November 1947 war aufsehenerregend. Der Versuch, in der direkten Nachkriegszeit wieder an ästhetische Formen des Expressionismus, Surrealismus und Existenzialismus anzuknüpfen, bedeutete auch für Büchner, der als Frühexpressionist gehandelt wurde, einen Aufschwung. Doch vor allem dank der zurückkehrenden Exilanten wurde Büchner neben seines ästhetischen Vorbildcharakters erneut zu einer politischen Leitfigur erhoben. So

---

<sup>446</sup> Julius Bab: *Durch das Drama der Jüngsten und Georg Büchners*. (1922). Zitiert nach: Zimmermann 1987, S. 395.

<sup>447</sup> Kurzke 2013, S. 23.

<sup>448</sup> Ausführlicher zu den Versuchen der Nationalsozialisten Büchner als einen der ihren durchzusetzen und den Gründen für die wenigen Inszenierungen im Kapitel 3.4.2. *Woyzeck-Rezeption im Theater*.

<sup>449</sup> Kurzke 2013, S. 462f.

<sup>450</sup> Goltschnigg 2001, S. 32.

<sup>451</sup> Vgl.: Kurzke 2013, S. 463.

nannte sich beispielsweise das neugegründete „Mitteilungsblatt der KPD Bezirk Groß-Hessen“ *Der Hessische Landbote* und zitierte munter aus der gleichnamigen Flugschrift Büchners<sup>452</sup>.

### ***Büchner in der BRD***

Nach der Teilung Deutschlands im Jahre 1949 teilte sich auch die Rezeption Büchners in zwei Hauptströme auf, einen in der BRD und einen in der DDR, zwischen denen es immer wieder zu Kontroversen kam.

Anfang der 1950er Jahre in der Ära Adenauer wurden in der BRD die politischen Stimmen, die Büchners Namen verkündeten, leiser: Es überwog nun „eine Entpolitisierung Büchners im Zeichen des Pessimismus Schopenhauers, des Nihilismus Nietzsches und des Existenzialismus Kierkegaards. Ein puristisches Dichterbild wurde präsentiert.“<sup>453</sup> Dafür war unter anderem Karl Viëtor verantwortlich, der dieses Bild schon zuvor gepflegt hatte und es in seiner Monographie *Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft* 1949 ausbaute.

Die Büchner-Forschung insgesamt erhielt neuen Aufwind. Die bereits 1935 von Hans Mayer begonnene Monographie *Georg Büchner und seine Zeit* wurde 1946 schließlich von ihm veröffentlicht, versucht im Gegensatz zu Viëtor, zum ersten Mal die dualistische Perspektive auf Büchner zu überwinden und stattdessen eine sozialhistorisch-materialistische Betrachtungsweise durchzusetzen,

in der sich die Sphären der Politik, der Naturwissenschaft, der Philosophie und der Dichtung wechselseitig durchdringen und sich nur in synthetischer Zusammenschau angemessen beurteilen lassen<sup>454</sup>.

Doch es sollte noch ein paar Jahre dauern, bis sich diese Sichtweise durchsetzen konnte. Dabei halfen unter anderem die Reden der Büchner-Preisträger Ende der 1950er Jahre. Erich Kästner (1957), Max Frisch (1958) und Günter Eich (1959) rückten das Bild des politischen Büchner wieder in Richtung seiner sozialkritischen Züge und wiesen auf die Komplexität seines Gesamtwerks hin<sup>455</sup>. Büchner wird auf diese Weise zur oppositionellen Identifikationsfigur.

Wie auch schon zu seinem 100. kam es auch zu seinem 150. Geburtstag im Jahre 1963 zu einer wahren Welle an internationalen Wirkungszeugnissen: Zahlreiche Neueditionen wurden

---

<sup>452</sup> Goltschnigg 2002, S. 13.

<sup>453</sup> Ebd., S. 34.

<sup>454</sup> Goltschnigg 2002, S. 19.

<sup>455</sup> Ebd., S. 34.

veröffentlicht, seine Stücke vielerorts inszeniert und neben Gedenkartikeln in den wichtigsten deutschen Tageszeitungen gedachten ihm namhafte Autoren in Essays, Reden und Gedichten<sup>456</sup>.

Im Folgenden war es die Generation der 1968er, die sich Büchners annahm, die Meinungsführer der Bewegung beriefen sich immer wieder explizit auf ihn. Seit dem Eintritt der Sozialdemokratie in die Regierung 1966 galt er als „Anwalt der studentischen Protestbewegung, der „Neuen Linken“ und der außerparlamentarischen Widerstandsgruppen“<sup>457</sup>. Ebenfalls zu dieser Zeit wird sein Rang weltliterarisch. Angestoßen durch die Übersetzung des *Hessischen Landboten* durch Hans Magnus Enzensberger ins Persische, wird Büchners Name und Rhetorik bis nach China, Kuba, Vietnam, Südamerika und Afrika getragen. Die Internationalisierung seines Werks zeigt sich auch in der Forschung, Büchner wird zum Thema in der internationalen Literaturwissenschaft.

Im darauffolgenden Jahrzehnt sind, sozusagen noch im Nachklang dieses Wirkungshöhepunkts, die meisten literarischen Texte über Büchner entstanden, insgesamt 21 Stück, jeweils zehn in der BRD und der DDR, sowie eine in Österreich<sup>458</sup>. Thomas Michael Mayer gilt in den 1970er Jahren als Meinungsführer in der Büchner-Forschung, in der es große Erkenntnisfortschritte gibt, die ihren Weg in die kommentierten Editionen und Biografien finden. Kurzke bemängelt in seiner aktuellen Biografie, dass in diesem Jahrzehnt eine einseitige „linke Büchner-Orthodoxie“<sup>459</sup> entstanden sei, die ihm in seiner Gesamtheit nicht gerecht würde.

1987 feiert das kulturpolitische Deutschland den 150. Todestag Büchners und läutet damit den bisherigen Höhepunkt in Büchners Wirkungsgeschichte auf allen künstlerischen und wissenschaftlichen Ebenen ein<sup>460</sup>, der bis zur Wiedervereinigung andauert.

### ***Büchner in der DDR***

Denn Büchner, das weiß bei uns jedes Schulkind, ist der literarische Vorfahr von so ziemlich der Hälfte aller in der DDR lebenden und schreibenden Schriftsteller. Jeder nimmt ihn auf seine Weise in Anspruch.<sup>461</sup>

Die meisten Texte Büchners ließen sich problemlos in das Kulturprogramm der DDR eingliedern, allen voran der *Hessische Landbote* und *Woyzeck*, der am öftesten auf den Spielplänen der Theater auftauchte. Mit *Dantons Tod* hatte der real existierende Sozialismus größere Schwierigkeiten, der

---

<sup>456</sup> Ebd., S. 61.

<sup>457</sup> Ebd., S. 11.

<sup>458</sup> Ebd., S. 105.

<sup>459</sup> Kurzke 2013, S. 469.

<sup>460</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 341.

<sup>461</sup> Erik Neutsch: *Reise zu Büchner: Endpunkt Garage*, 1975. Zitiert nach: Goltschnigg 2002, S. 28.

genusssüchtige Revolutionsverrat passte schlecht ins Programm<sup>462</sup>. Allerdings konnte auch *Woyzeck* nicht in seiner Ganzheit, mit seinen widersprüchlichen Facetten akzeptiert werden. Wie Hermann Kurzke berichtet, wurde das Dramenfragment in einer weit verbreiteten Literaturgeschichte der DDR nur sehr verkürzt dargestellt: „Das Schicksal eines armen Mannes, den unmenschliche Lebensbedingungen zum Mord an seiner Geliebten treiben [und] im Mittelpunkt des Geschehens steht ein Soldat bäuerlicher Herkunft“<sup>463</sup>. Von einer bäuerlichen Herkunft der Figur ist bei Büchner in keiner der Entwurfsstufen die Rede.

Ein Aufsatz von Georg Lukács bildete die literaturtheoretische Grundlage des kulturpolitischen Programms des sozialistischen Realismus: *Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner*. Der Text wurde 1951 in der maßgeblichen Aufsatzsammlung *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* im gleichen Wortlaut wie schon 1937 in der Moskauer Monatsschrift *Das Wort*, „einer Kampfzeitschrift der deutschen politischen Emigration“ unter diesem plakativen Titel neu gedruckt und galt in der DDR fast 50 Jahre lang als ein Leittext zu Büchner. Als faschistisch verfälscht wurden dabei die Perspektiven verstanden, die Büchner von der Romantik, dem Pessimismus oder Existenzialismus her lasen, als wirklicher Büchner galt dagegen ausschließlich der Revolutionär. Diese Polemik war beispielsweise gegen Karl Viëtors Monographie gerichtet. Allerdings bedeutete

die Dogmatisierung von Lukács' antifaschistischer Exilpolemik einen fast ebensolchen Rückschritt, der symptomatisch ist für die stalinistische Erstarrung der offiziellen Politik, Kultur und Wissenschaft in der DDR der 50er Jahre.<sup>464</sup>

In dieser Debatte um Büchner, in der die DDR „das erklärte Ziel [hatte], die alleinberechtigte "Sachwalterschaft" zu übernehmen und [ihn] zu schützen vor den in der BRD grassierenden "bourgeoisien" und "konterrevolutionären" Tendenzen“<sup>465</sup> spiegeln sich die Spannungen zwischen den beiden Staaten, die Büchner beide auf ihre Art nutzen und ihn damit in seiner eigentlichen Stärke limitieren.

---

<sup>462</sup> Goltschnigg 2002, S. 31.

<sup>463</sup> Kurzke 2013, S. 468.

<sup>464</sup> Goltschnigg 2002, S. 28.

<sup>465</sup> Ebd., S. 30f.

### ***Büchner nach der Wiedervereinigung***

Nach dem Höhepunkt der Rezeptionsgeschichte im Jahr 1987 schwächte das Interesse an Büchner zunächst ab. Daran änderte auch die Wiedervereinigung Deutschlands nicht. Das ging soweit, dass Goltschnigg 2004 besorgt feststellte:

Die 1968er beriefen sich ständig auf Büchner. Die jüngere Generation huldigt anderen Idolen. Bleibt nur die fast schon nostalgische Hoffnung, dass der zum Inbegriff der Moderne gewordene Dichterrevolutionär nicht selber der von ihm so oft zeitkritisch diagnostizierten und metaphorisch umschriebenen Vermoderung anheimfallen möge.<sup>466</sup>

Diese Sorge ist jedoch, betrachtet man das 200-jährige Geburtsjubiläum im Jahre 2013 und deren kulturellen Großereignisse in Zusammenhang mit Büchner unberechtigt. Sowohl in Deutschland als auch im Rest der Welt wird das Erbe Büchners weiter gepflegt und bearbeitet. Auch abseits der Jubiläen haben wichtige wirkungsgeschichtliche Ereignisse ihren Lauf genommen. So wurde beispielsweise 1997 die Sanierung von Büchners Geburtshaus in Goddelau abgeschlossen und ein Jahr später die dortige Dauerausstellung eröffnet.

Beil und Dedner machen einen weiteren aktuellen Trend in der Beschäftigung mit Büchner aus: „in der aktuellen Occupy-Bewegung rückt der politische Büchner und sein *Hessischer Landbote* stärker in den Mittelpunkt des Interesses“<sup>467</sup>. Sie sprechen generell von Konjunkturen in seiner Rezeption und machen aus, dass in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts *Dantons Tod* im Zentrum des Interesses stand, was sich nach 1945 zu *Woyzeck* verschoben hat. *Leonce und Lena* verzeichnet dagegen nochmals andere Aufschwünge:

In Zeiten wachsenden politischen Bewusstseins wie in den 1960er-Jahren und in den politisch unbeweglicheren Zeiten wie den 1950er- und 1980er-Jahren ist eine deutliche Hinwendung zum Lustspiel *Leonce und Lena* zu beobachten.<sup>468</sup>

Das Büchner-Bild bleibt beweglich, ein Endpunkt ist nicht abzusehen. Darauf verweisen auch die beiden im Analyseteil behandelten Medienwechsel, die erst in den noch jungen 10er Jahren des 21. Jahrhunderts entstanden sind und die jede auf ihre Weise von der ungebrochenen Aktualität und dem fortwährenden Interesse an Büchner zeugen.

Dass Büchner in seiner „steten Allgegenwart“<sup>469</sup> lebendig bleibt, hängt auch damit zusammen, dass er jeweils mit für ihn neuen, zeitgeschichtlichen Kontexten konfrontiert wird und zu ihnen in

---

<sup>466</sup> Goltschnigg 2004, S. 13.

<sup>467</sup> Beil und Dedner 2013, S. 541.

<sup>468</sup> Ebd., S. 539.

<sup>469</sup> Goltschnigg 2002, S. 11.

Bezug gesetzt wird: „Seine Rezeption bildet gewissermaßen einen Brennspiegel, der nicht nur die literarische, sondern auch die politische Geschichte Deutschlands reflektiert.“<sup>470</sup>

### 3.3.1. *Büchner-Preis*

Ein wichtiges Element der Rezeptionsgeschichte Büchners, anhand dessen sich die Perspektive auf und die stets gegenwärtig bleibende Diskussion um die Person Georg Büchner chronologisch nachvollziehen lässt, ist die jährliche Vergabe des Büchner-Preises in Darmstadt. Er wird verliehen von der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* an Autoren, „die in deutscher Sprache schreiben, durch ihre Arbeiten und Werke in besonderem Maße hervortreten und die an der Gestaltung des gegenwärtigen deutschen Kulturlebens wesentlichen Anteil haben“<sup>471</sup> und ist derzeit dotiert mit 50.000 Euro. Damit ist er der bedeutendste Literaturpreis Deutschlands. In den Reden zur Vergabe des Preises hat sich die Tradition entwickelt, dass die Preisträger sich mit ihrem Kollegen und dem Namensgeber des Preises intellektuell auseinandersetzen und einerseits sich und ihr Schaffen und andererseits die kulturpolitische Gegenwart zu ihm in Bezug setzen. Interessant ist, dass viele der Preisreden sich aufeinander beziehen, „so daß die intertextuelle Vernetzung der zahlreichen für die literarische Büchner-Rezeptionen einschlägigen Zeugnisse eine weitere Verdichtung erfährt“<sup>472</sup>. Die Reden werden in den Jahrbüchern der Akademie veröffentlicht und sind seit 1993 auf der Seite der *Deutschen Akademie für Dichtung und Sprache* einsehbar<sup>473</sup>. Sie bilden ein wichtiges und stets wachsendes Archiv der Wirkungsgeschichte Büchners.

1923 auf sozialdemokratische Initiative erstmals verliehen, war der Preis zunächst lediglich hessischen Künstlern und Schriftstellern vorbehalten. Herausragende Preisträger der ersten Stunde in der damaligen Weimarer Republik waren Kasimir Edschmid (1927) und Carl Zuckmayer (1929). Im Dritten Reich wurde der Preis ausgesetzt, worüber man später froh war, „da so dem Andenken an Büchner eine politische Gleichschaltung erspart geblieben war“<sup>474</sup>. Mit Wiedereinsetzen der Vergabe wurden zunächst vorwiegend literarische Persönlichkeiten wie

---

<sup>470</sup> Ebd.

<sup>471</sup> Laut Satzung des Büchner-Preises vom 21. März 1958, vgl.: [www.deutscheakademie.de](http://www.deutscheakademie.de).

<sup>472</sup> Goltschnigg 2002, S. 36.

<sup>473</sup> [www.deutscheakademie.de](http://www.deutscheakademie.de); die Jahrgänge 1954-1985 der Jahrbücher erschienen im Verlag Lambert Schneider, Heidelberg; 1986-1992 im Luchterhand Literaturverlag, Hamburg / Zürich, seit 1993 im Wallstein Verlag, Göttingen. Viele der Reden oder Ausschnitte von ihnen finden sich außerdem in Goltschniggs *Georg Büchner und die Moderne*; Band 1-3, 2001-2004 abgedruckt.

<sup>474</sup> Goltschnigg 2002, S. 35.

Hans Schiebelhuth (1945), Fritz Usinger (1946) und Anna Seghers (1947) ausgezeichnet. 1951 kam es zu einer Neustrukturierung des Preises, er wurde auf den gesamten deutschsprachigen Raum ausgeweitet und als ausschließlicher Literaturpreis ausgeschrieben. Nur wenige Jahre danach war der Büchner-Preis zur angesehensten literarischen Auszeichnung der BRD avanciert, was er auch nach der Wiedervereinigung bis heute geblieben ist.

Es gab aber auch immer wieder Kritik an der Preisverleihung, vor allem wurde die Tatsache angeführt, dass ein von den Autoritäten verfolgter Revolutionär, wie Büchner es war, selber keine Chance auf einen solch institutionalisierten Preis gehabt hätte. Die Vermutung liegt nahe, dass Büchner ihn nicht angenommen hätte. In dieser Argumentation hat der systemkritische Gerhard Zwerenz 1975 den lyrischen Monolog verfasst *Die Rede des Georg Büchner vor der Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung anlässlich seiner Ablehnung als Büchner-Preisträger*. Heinz Jacobi und Eckart Menzler verglichen provozierend die revolutionären Aktionen rund um den *Hessischen Landboten* mit denen der *Roten Armee Fraktion* und stellten im Zuge dessen die satirische Forderung der Abschaffung des Preises: „Wie lange wird es dann noch dauern, daß gewisse Herren einen Baader-Meinhof-Preis stiften?“<sup>475</sup> Dazu kam es nicht, allerdings wurde 1989 von dem Darmstädter Walter Steinmetz ein *Alternativer Büchner-Preis* eingerichtet, für diejenigen,

die mit wachen Augen die politischen Institutionen der Demokratie sowie die Repräsentanten wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Gruppen beobachten und mit den Mitteln der Sprache Macht und Herrschaft enthüllen, wenn jene sich mit Worten maskieren.<sup>476</sup>

### **Die Büchner-Preisrede von Heiner Müller**

1985 wurde der Büchner-Preis an Heiner Müller verliehen. In der Jury-Begründung heißt es:

für sein dramatisches Werk, das in der schmerzenden Wut seiner bildkräftigen Sprache Rebellion und Tradition vereint, und für seine unbequeme Theaterarbeit, mit der er das zeitgenössische Theater und sein Publikum unnachgiebig provoziert.<sup>477</sup>

Für Müller gehörte Büchner, ebenso wie Shakespeare, Brecht und die alten Griechen zu seinen einflussreichsten literarischen Vorbildern<sup>478</sup> und seine Rede zur Verleihung des Büchner-Preises sticht neben den anderen heraus, weshalb hier kurz auf sie eingegangen werden soll.

---

<sup>475</sup> Goltschnigg 2001, S. 15.

<sup>476</sup> Ebd.

<sup>477</sup> [www.deutscheakademie.de/urkundentexte/buechner/1985.html](http://www.deutscheakademie.de/urkundentexte/buechner/1985.html); letzter Zugriff am 20.12.2014.

<sup>478</sup> Vgl.: Goltschnigg 2004, S. 138.



Unter dem Titel *Die Wunde Woyzeck* versucht er in einem hermetisch verschlossenen Text, der „sich paradoxerweise gleichzeitig allen Interpretationen öffnete“<sup>479</sup> das Wagnis, als DDR-Schriftsteller die DDR zu kritisieren und zugleich festzustellen, dass „die Verleihung dieses prominenten westdeutschen Literaturpreises für die DDR einen Affront darstellen musste“<sup>480</sup>.

Besonders interessant ist in rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht Müllers Ansatz, die Kommunikation zwischen den Büchner-Rezipienten offenzulegen und klarzustellen, dass sich diese immer stärker nicht nur mit Büchner auseinandersetzen, sondern auch mit den Texten und Medien, die als Schichten über ihm und zwischen ihnen entstanden sind und die in dieser Bewegung an Komplexität und Reichtum stetig zunehmen:

Er stellte den *Woyzeck* in einen weltgeschichtlichen und weltliterarischen Kontext, der von Preußen bis Afrika, von Shakespeare über Lenz, Kleist, Heine, Heym, Kafka, Celan, Brecht und Beckett bis Rolf Dieter Brinkmann und Konrad Bayer reichte und durch den sich – analog zu Christa Wolfs Büchner-Preisrede ebenfalls eine „weibliche Linie“ zog: von Marie, der Geliebten Woyzecks, über Rosa Luxemburg zu Ulrike Meinhof.<sup>481</sup>

Das einschlägige Bild, das Müller dafür entwirft ist die „offene Wunde“ *Woyzecks*. Damit meint Müller sowohl die Figur des Woyzeck als auch den „vielmals vom Theater geschundene[n] Text“<sup>482</sup> an sich: „Diese Wunden fordern wiederum zum Eingedenken auf, da sie mit Blick auf die Figur vom Scheitern des sozialistischen Projekts und mit Blick auf den Text von einer auf der Bühne nicht eingelösten Ästhetik zeugen.“<sup>483</sup> In Müllers Verständnis von Wunde ist also die nicht enden wollende Rezeptionsgeschichte miteingeschrieben und sie ist es außerdem, die jeden Dramatiker dazu anhält, „die sozialen wie politischen Konfliktstrukturen zu sezieren und auszustellen“<sup>484</sup>.

Die Form seiner Rede folgt einer Ästhetik, die Müller bei Büchner erkennt und selber in seinen Dramen anwendet: Mit einer komplexen Zitat- und Montagetechnik verdichtet er sprachliche Bilder und spitzt Konflikte in gezielter Knappheit aufs Äußerste zu.<sup>485</sup> Vor allem im Rahmen dieser Arbeit ist Müllers Rede aufschlussreich. Ausgehend von *Woyzeck* kann man sie als künstlerischen Textsortenwechsel aufgreifen, der sich in das folgende Panorama eingliedert und es durch seine rezeptionsästhetische Ebene anreichert und gleichzeitig reflektiert.

---

<sup>479</sup> Ebd., S. 139.

<sup>480</sup> Ebd.

<sup>481</sup> Goltschnigg 2004, S. 139.

<sup>482</sup> Müller, H. 1985, S. 315.

<sup>483</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 355.

<sup>484</sup> Ebd.

<sup>485</sup> Vgl. Eke 1999, S. 50f.

### 3.4. Medienwechsel

In diesem Kapitel wird in einzelnen Unterkapiteln ein Überblick über die künstlerische und intermediale Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* in den einzelnen Medien gegeben, in denen und durch die das Dramenfragment weiterlebt. Intermedial meint hier nach den Kategorien Rajewskys in erster Linie den Medienwechsel, den *Woyzeck* jeweils von seinem Ausgangsmedium Text bei Büchner in andere Medien vollzieht. Dabei wird auch auf die intramedialen Wechsel zu literarischen Werken eingegangen. Diese Textsortenwechsel sind weder aus künstlerischer Perspektive noch aus rezeptionsgeschichtlicher zu unterschlagen. Inwieweit innerhalb der jeweiligen Medienwechsel auch andere Formen von Intermedialität auftreten, kann in der Menge bei dieser ersten Überblicksdarstellung nicht untersucht werden, wird aber anhand der zwei detaillierten Analysen im folgenden Kapitel exemplarisch untersucht.

Einführend einige allgemeine Reflektionen, die für alle Medien, die *Woyzeck* aufgreifen, gültig sind: Die Palette der Möglichkeiten ist groß, sie reicht „vom Buch bis zum Ballett, vom Kunstwerk bis zum Comic, vom Theater bis zum Transparent“<sup>486</sup> um nur ein paar zu nennen. Hinzu kommen Medienwechsel, die mehrere Medien miteinander vereinen und damit noch auf weiteren Ebenen intermedial angelegt sind. Diese verfolgen nicht nur Büchners inhaltliche Ideen, sondern auch seine Struktur und Arbeitsmethode.

Interessant ist, dass Büchners unterschiedliche Werke zu jeweils spezifischen Medien eine besondere Beziehung zu pflegen scheinen:

*Woyzeck* ist heute nicht nur das international am häufigsten gespielte deutsche Drama, sondern auch das am häufigsten verfilmte Stück Büchners. Die *Lenz*-Erzählung reizt vor allem die bildenden Künstler zur Auseinandersetzung. *Leonce und Lena* inspiriert zu musikalischer Bearbeitung oder für die Präsentation als Hörspiel. *Dantons Tod* schließlich beeinflusste mehr als andere Werke Büchners etliche Dramatiker bei der Arbeit an ihren Stücken.<sup>487</sup>

Dabei gelten von Büchner so wenige Fakten als gesichert, dass es eigentlich unmöglich ist etwas „in seinem Sinne“ zu inszenieren, in welchem Medium auch immer. Büchners Texte und insbesondere sein *Woyzeck* geben dafür bereitwillig die Möglichkeit, sich das heraus zu nehmen, was sie interessiert und was sie für ihre Aussage brauchen. Büchner lässt Assoziationen frei und

---

<sup>486</sup> Beil und Dedner 2013, S. 539.

<sup>487</sup> Ebd.

ist offen für die verschiedensten auch einander konträren Ansätze und Interessen, die *Woyzeck* sich in seinen Medienwechseln wie selbstverständlich einverleiben lässt.

Wichtig ist an dieser Stelle anzumerken, dass sich viele der Medienwechsel nicht in erster Linie auf Büchner beziehen oder ihre Inspiration für ihren *Woyzeck* hauptsächlich aus seinen Texten ziehen, sondern dass es oftmals zu einer mehrlagigen Schichtung von Medienwechseln kommt. Bestes Beispiel dafür ist Alban Bergs Oper *Wozzeck*, die sich zu einem eigenen Nebenstrang der Rezeptionsgeschichte entwickelt hat, wie wir sehen werden. Es handelt sich demnach oft um Medienwechsel von Medienwechseln, wodurch sich die Assoziationsvielfalt und –möglichkeiten nochmals erweitern. Auch hierin zeigt sich ein weiteres Motiv für das häufige Aufgreifen des Stoffs. Reiche verweist darauf, dass auch der intermediale Grenzgang, der im Zusammenhang mit *Woyzeck* immer wieder herausgefordert wird, sehr viel mit dem Begriff der Erweiterung zu tun hat. Seine These ist es, dass es für einen Künstler unabdingbar ist, seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern<sup>488</sup>. Die Intermedialität, egal in welcher Form, stellt dafür ein willkommenes Mittel dar, denn sie zwingt über den eigenen Tellerrand hinauszuschauen und Formen und Inhalte auf neue Weisen weiterzudenken und zu gestalten.

Hess-Lüttich erläutert ein wichtiges Movens der Künstler, die sich des *Woyzecks* in ihren Arbeiten annehmen und sich an ihm abarbeiten:

Ein Künstler schöpft in der Regel aus einer Tradition. Er will vom Rezipienten tradierter zum Produzenten eigener Kunstwerke werden, er will in der Dialog treten mit seinen Vorgängern und lernen aus ihren Werken, um es anders zu machen. Der Dialog kann sich in seinem Werk niederschlagen, das damit zum Zeichen würde, das ein anderes Zeichen interpretiert.<sup>489</sup>

Diese Dialoge nachzuvollziehen ist ein Ziel der Analyse des Hörspiels von Nikitin und des Films von Calis. Doch zunächst folgt der Überblick über die wichtigsten Werke in den verschiedenen Künsten, die Büchners *Woyzeck* direkt oder indirekt inspiriert hat. Sie sind Teil des Dialogs, der in den beiden analysierten Werken schließlich zu Tage tritt. Die nun vorgestellten Medienwechsel bilden somit den Sockel ihrer *Woyzecke*.

---

<sup>488</sup> Vgl.: Reiche et al. 2011, S. 23.

<sup>489</sup> Hess-Lüttich 2006, S. 20.

### 3.4.1. *Woyzeck-Rezeption in der Literatur*

Die literarische Rezeption ist quantitativ eindeutig die größte Gruppe in der produktiven Rezeption Büchners in den Künsten. Bei den zahlreichen intertextuellen Verbindungen, die Büchners *Woyzeck* zu nach ihm geschriebenen literarischen Werken gesponnen hat, geht es nicht ausschließlich um die Textsortenwechsel, in denen der Einfluss *Woyzecks* direkt erkennbar ist, sondern auch um die große Anzahl von Autoren, die sich auf Büchner generell berufen und deren Schaffen an sich geprägt und inspiriert ist von Büchners Schreiben. Eine Vielzahl, vor allem der bekannten und einflussreichen von ihnen gehört zum Kreise der Büchner-Preisträger und hat sich in ihren jeweiligen Reden zur Auszeichnung zu Büchner und seinem Schaffen in Bezug gesetzt<sup>490</sup>. Der Überblick, der hier gegeben wird, kann dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben. Vor allem da es viele Nischenproduktionen gibt, die in der Gesamtheit herauszusuchen unmöglich ist. Dabei steht auch die Frage im Raum, wie groß der konkrete Bezug zum Büchnerschen *Woyzeck* jeweils ist. Handelt es sich lediglich um ein kleines Zitat oder dagegen um die Übernahme von beispielsweise Büchners Zitierverfahren, ohne ansonsten auf inhaltlich direkte Verknüpfungen zu verweisen oder tatsächlich um eine Verarbeitung der Handlung oder inhaltlichen Motiven? Die hier getroffene Auswahl soll jedoch an einigen prägnanten Beispielen zeigen, in welche Richtung die literarische Rezeptionsgeschichte sich bewegt und ausgeschlagen hat.

Interessant ist, dass nahezu alle Autoren, die sich eingehend mit Büchner in ihrem eigenen Werk auseinandergesetzt haben, dies zudem auf wissenschaftlicher Ebene getan haben oder ihn zumindest auch über diese Schiene kennen: Goltschnigg verweist darauf, dass fast alle Autoren, die er in seinen Bänden versammelt, ein literaturwissenschaftliches Studium absolviert haben und damit vermutlich Büchners Zitiertechnik und die damit verbundene komplexe Intermedialität seiner Texte reflektieren<sup>491</sup>. Walter Jens bezieht diese Anziehungskraft Büchners auf die studierten Literaten auf die Tatsache, dass Büchner vielen als „Inbegriff eines intelligenten Schriftstellers [gilt], der die Kunst des Zitierens, Collagierens, Montierens von Quellen, weitweit vor der literarischen Moderne, auf ein Thomas Mann Niveau hob“<sup>492</sup>.

Man kann die Literaten, die sich mit *Woyzeck* beschäftigen, klassisch unterteilen in Dramatiker, Lyriker und Prosaisten bzw. Essayisten. Die meisten Dramatiker, die sich auf Büchner beziehen,

---

<sup>490</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1 Büchner-Preis.

<sup>491</sup> Goltschnigg 2004, S. 12.

<sup>492</sup> Jens 1989, S. 445.

haben sich in Gegenentwürfen von *Dantons Tod*<sup>493</sup> versucht, während der *Lenz*<sup>494</sup> eher zu prosaischen Texten, wie er selber einer ist, inspiriert. Aber auch mit dem *Woyzeck* haben sich immer wieder sowohl Dramatiker, Lyriker als auch Prosaisten auseinandergesetzt. Dabei sind es die Dramatiker, die sich inhaltlich nicht allzu weit von Büchners Material entfernen, während die Dichter sich oftmals nur auf eine charakteristische Aussage aus dem Stück beziehen. Dieser Umstand ist sicherlich auch der strukturellen Tatsache geschuldet, dass man es in einem Drama mit der gleichen Ausgangsform zu tun hat, bei einem Gedicht sich davon jedoch sehr weit entfernt. Hinzu kommt, dass viele und vor allem die ersten Dramen, die sich mit *Woyzeck* beschäftigen, den Versuch unternehmen, dieses abzuschließen und somit Fortsetzungsversuche darstellen, während die Gedichte offen auf die Lücken hinweisen und sie teilweise zusätzlich ausstellen.

### **Rezeption in der Dramatik**

Streng genommen zählen also zur Kategorie der Dramatiker auch die hier bereits vorgestellten ersten Editoren wie Karl Emil Franzos<sup>495</sup>, der eigenen Text einfügte und das Drama durch den selbst erdachten Schluss des Ertrinkens Woyzecks im See abschloss.

1926 schrieb der Österreicher Franz Theodor Csokor eine dramatische *Woyzeck*-Vollendung, auch bei ihm endet das Drama mit dem Tod durch Ertrinken des Protagonisten<sup>496</sup>. Das Thema lässt ihn nicht los und nur ein Jahr später schreibt Csokor die *Gesellschaft der Menschenrechte*, in dem er die Ereignisse rund um die titelgebende und von Büchner gegründete Gesellschaft verarbeitet.

Zu den dramatischen Bearbeitungen gehört außerdem Friedrich Dürrenmatts *Büchners Woyzeck. Züricher Fassung* von 1972, die allerdings „sowohl im Szenenarrangement als auch in der weitgehenden hochsprachlichen Normierung von Büchners Text wegstrebt“<sup>497</sup>. Dürrenmatt verdankt Büchners *Woyzeck* eine „erlösende Erweckung“<sup>498</sup>.

Lange davor war auch Wedekind von Büchner tief beeindruckt und bekannte, dass sein erstes Drama *Frühlings Erwachen* (1891) ohne den damals noch unter dem Titel *Wozzeck* bekannten Drama nicht entstanden wäre<sup>499</sup>. Wie Büchner entwickelte er eine Leidenschaft für die Karikatur

---

<sup>493</sup> Zu nennen sind beispielsweise der Gegenentwurf von Aleksej Tolstoj und das Drama *Büchners Tod* von Gaston Salvatore.

<sup>494</sup> Vgl. beispielsweise Peter Schneider: *Lenz* (1973).

<sup>495</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2. *Editionsgeschichte*.

<sup>496</sup> Knapp 1984, S. 140.

<sup>497</sup> Knapp 2000, S. 209.

<sup>498</sup> Goltschnigg 2004, S. 135.

<sup>499</sup> Goltschnigg 2001, S. 23.

und satirische Elemente. Um die gleiche Zeit, als Büchner gerade erst richtig entdeckt wurde, kam es im Zuge des Naturalismus zum Durchbruch Gerhart Hauptmanns. Bereits in seinen Frühwerken können Spuren Büchners, auch aus dem *Woyzeck* nachvollzogen werden, die er auch in seinen späteren Texten beibehalten sollte.<sup>500</sup>

Ein weiterer Name soll in dieser Reihe genannt werden. Elias Canetti, dem 1972 der Büchner-Preis verliehen wird, spricht in seiner Rede, einer komplexen Auseinandersetzung mit den verschiedenen Facetten der Person Büchner, über den Eindruck, den *Woyzeck* bei ihm hinterließ: „Ich wüßte nicht, was mich in meinem Leben, das an Eindrücken nicht arm war, je so getroffen hätte.“<sup>501</sup> Büchner gab ihm die Kraft zum Weiterschreiben und insbesondere dem *Woyzeck* verdankt er die Entwicklung seines Dramas *Hochzeit*<sup>502</sup>.

Auch aktuellere Dramatiker beziehen sich auf *Woyzeck*. 1996 schreibt Franz Xaver Kroetz eine Kroetz'sche Fassung, die er selber am Hamburger Schauspielhaus inszeniert und mit der er einen Skandal beim Publikum und in der Büchnerforschung auslöst. Bei letzterer, weil er H 1 für spannender empfindet als das weiter entwickelte H 4 und als Grundlage seines Textes einsetzt und beim Theaterpublikum, weil er den *Woyzeck* auf ein „kollektives Unterleibsspektakel reduziert“<sup>503</sup>. Auch in seinem Stück *Der Drang* lässt sich Büchners Eindruck auf Kroetz nachvollziehen. Mit Dea Loher gibt es eine weitere zeitgenössische Dramatikerin, die beispielsweise in ihrem Stück *Adam Geist* zeigt, dass Büchner auch heute noch vorbildlich für Theatertexte sein kann<sup>504</sup>.

### **Rezeption in der Prosa**

Betrachtet man den Bereich den Romane und Erzählungen fällt auf, dass diese in erster Linie ihre Hauptinspirationsquelle in der Person Büchner und dessen Leben sehen und sich erst auf den zweiten Blick direkt oder indirekt auch auf seine Werke beziehen. So verfasste Kasimir Edschmid beispielsweise 1950 den Roman *Wenn es Rosen sind, werden sie blühen*<sup>505</sup>, in dem die hessische Revolutionsbewegung von 1819 bis 1837 aus verschiedenen Perspektiven, unter anderem Büchners, geschildert wird<sup>506</sup>. Auch der Literaturhistoriker Jürgen Geerds widmet sich in seinem

---

<sup>500</sup> Vgl.: ebd., S. 22.

<sup>501</sup> Canetti 1972, S. 411.

<sup>502</sup> Goltschnigg 2002, S. 86.

<sup>503</sup> Goltschnigg 2004, S. 18.

<sup>504</sup> Vgl.: Borgards und Neumeyer 2009, S. 122.

<sup>505</sup> In der Neuausgabe von 1966 wurde der Titel in *Eine deutsche Revolution* abgeändert.

<sup>506</sup> Vgl.: Goltschnigg 2002, S. 25.

Büchner-Roman *Hoffnung hinterm Horizont* aus dem Jahr 1956 dem Leben Büchners, wobei der Entstehung *Woyzecks* großen Raum gegeben wird<sup>507</sup>. Nur ein Jahr später schreibt Arnold Zweig *Die Zeit ist reif*. In diesem Roman kommt es zu einer Szene, in der der Protagonist die erste *Woyzeck*-Aufführung im Theater besucht, was ihn in seinem Wunsch Dichter werden zu wollen, bestärkt<sup>508</sup>. Der Autor Walter Steinberg hat sich über viele Jahre mit Büchner beschäftigt und gemäß dessen Methode 1969 den Roman *Protokoll der Unsterblichkeit* verfasst, in dem er zahlreiche Quellen und Dokumente miteinander verschränkt, bei dem viele, wie beispielsweise das Clarus-Gutachten von Büchner selbst stammen<sup>509</sup>.

Eine neuere Erzählung, die sich am *Woyzeck* inspiriert, hat dagegen Volker Braun<sup>510</sup> geschrieben. *Der berühmte Christian Sporn/Ein anderer Woyzeck* ist 2004 mit Illustrationen von Joachim John bei der Insel-Bücherei erschienen. Die Geschichte dreht sich um den jungen Handlanger Otto, der seine Geliebte umgebracht hat, wobei Braun den Schwerpunkt von der gesellschaftlichen Produktion des Täters auf dessen Rezeption verschiebt: Wie reagiert die Umwelt auf den Mord und wie der Verurteilte auf den nahenden Tod? Interessant ist, dass Braun schreibt, den *anderen Woyzeck* nach der Darstellung des Anwalts Döhnelns zu erzählen und damit wie Büchner auf historische Quellen zurückzugreifen und ihm nicht nur thematisch sondern auch methodisch bei dieser Erzählung zu folgen.

### **Rezeption in der Lyrik**

Betrachtet man die lyrische Rezeption des *Woyzeck* fällt auf, wie dort meist direkte Zitate aus dem Büchnerschen Text in die Gedichte eingebaut werden und gleichzeitig die in ihm enthaltene Fragmentarität als Thema und Form ausgestellt wird. Das hat sicherlich mit der Gattung an sich zu tun, die von der kurzen Form lebt. Exemplarisch sollen hier zwei Gedichte präsentiert werden.

Paul Celan schrieb 1961 das Gedicht *Tübingen, Jänner*, das eigentlich Hölderlin gewidmet ist, der in seinem Tübinger Turm wahnsinnig wurde. Zu diesem Zustand, der sich auch auf sprachlicher Ebene ausdrückt – Hölderlin lallte – setzt Celan den wahnsinnigen *Woyzeck* in Bezug, der ebenfalls einer Sprachverstümmelung anheim gefallen ist und endet das Gedicht mit den Zeilen:

immer-, immer-  
zuzu.

---

<sup>507</sup> Vgl.: ebd., S. 52.

<sup>508</sup> Vgl.: ebd., S. 53.

<sup>509</sup> Vgl.: ebd., S. 79.

<sup>510</sup> Zur Rezeption Büchners bei Volker Braun vergleiche auch: Geier, Andrea: *Umstrittene Eigentumsverhältnisse. Die Rezeption Büchners im Werk von Volker Braun*. In: Georg Büchner Jahrbuch 12, 2009-2012. S. 319-336.

Damit zitiert er einen Satzteil, der bereits von Büchner ein abgeändertes Zitat aus dem Clarus-Gutachten darstellt. In seiner leichten Verschiebung der Wortteile verweist er damit indirekt auch auf die Zitiertechnik Büchners und auf die Textur von Texten, die immer schon von anderen Texten gemacht sind. Das Gedicht zitiert in seinem Titel erneut Büchner und bringt auch hier wieder verschiedene Aspekte zusammen: Der 20. Jänner ist der Tag, an dem einst Büchners *Lenz* „durchs Gebirg“ wanderte, ebenso wie der Tag, an dem Hölderlin 1778 in den Wahnsinn verfiel und schlussendlich und fatalerweise das Datum, an dem 1942 in der Wannsee-Konferenz über die „Endlösung der Judenfrage“ entschieden wurde<sup>511</sup>.

Ein literarisches Lautexperiment von Ernst Jandl aus dem Jahr 1977 trägt den Titel *ein motiv aus georg büchners „woyzeck“*. Jandl und Büchner vereint ihr ausgeprägter Sprachwitz, mit dem es ihnen gelingt, wie es in der Jurybegründung zu Jandls Verleihung des Büchner-Preises 1984 heißt, „die unfreiwillig komischen wie auch die zutiefst verzweifelten Züge unserer gegenwärtigen Existenz zur Sprache zu bringen und zugleich daran zu erinnern, daß es in der Literatur vor allem auf den Wort-Laut“<sup>512</sup> ankommt.

Bereits im Titel des Gedichts zeigt sich das Thema des Fragments. Nur ein Motiv wurde ausgewählt, genau genommen ein Satz aus fünf Wörtern, den der Hauptmann an Woyzeck richtet, also ein Fragment aus dem Fragment, um dieses weiter zu bearbeiten:

»der satz«  
 man / schneidet sich an ihm  
 »das wort«            ihm!  
                           an!  
                           sich!  
 schneidet!  
 man!  
 »der laut«  
 M!  
 a-nnnnn  
 s-----c-----h  
 naaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
 de-                    Tsssssss  
 I! c-h A!  
 (drängend) nnnnnnn i-mmmmmmmmmmm  
 »die sprache«  
 (hoch)            man!  
 (geflüstert,        schneidet sich an ihr  
 durchdringend)

<sup>511</sup> Vgl.: Goltschnigg 2002, S. 46.

<sup>512</sup> [www.deutscheakademie.de/urkundentexte/buechner/1984.html](http://www.deutscheakademie.de/urkundentexte/buechner/1984.html), Zugriff am 02.09.2014.



Jandl präsentiert dieses Lautexperiment während seiner Büchner-Preisrede 1984, um seine „einzige authentische Beziehung“<sup>513</sup> zu Büchner aufzuzeigen, den er ansonsten nur „von ferne“ kenne. Das Drama *Woyzeck* hat ihn von dessen Texten am meisten berührt. Im Rahmen dieser Arbeit ist interessant, was ihn vor allem daran beeindruckt:

daß es aus einer Reihe von kurzen Szenen besteht, von denen jede ihre eigene scharfe Kontur hat, und daß die Reihenfolge dieser Szenen, so wie Büchner sie zurückgelassen hat, nicht ein für allemal nach dem Willen des Verfassers feststeht, so daß man, auch wenn man es nicht tut, das Gefühl hat, daß man die einzelnen Szenen herumschieben kann, um verschiedene Kombinationen auszuprobieren<sup>514</sup>;

Für Jandl bedeutet das Fragmentarische, das Nicht-Fertige des Ausgangsmaterials also eine künstlerische Möglichkeit, eine Freiheit zur Bearbeitung. In seinem Gedicht sieht man hervorragend, wie er diese Tatsache für sich nutzt. Man sieht es, weil es sich um ein „visuelles Typogramm“<sup>515</sup> handelt und man hört es, da es gleichzeitig ein Lautexperiment ist. In dieser Dopplung findet Jandl eine subtile Verbindung zur visuellen Sprache Büchners in der auch das Thema des Gehörs stets präsent ist, und die ihn, wie in seiner Rede herauskommt, stark beeindruckt. Sein Gedicht ist ein „totales Zitat“<sup>516</sup>, das heißt, Jandl entnimmt dem Drama einen Satz genauso wie er ist, um dann mit ihm zu spielen und ihn in seine syntaktischen, lexikalischen und letztendlich phonetischen Elementarteilchen aufzulösen. Auf diese Weise fragmentiert er das Fragment noch weiter ohne jedoch der Botschaft seine Kraft zu nehmen: Eine Reflexion über den Zustand *Woyzecks*, die Sprache an sich und im Speziellen, da der letzte Teil des Gedichts *Woyzecks* Sprachlosigkeit oder besser sprachliche Verstümmelung widerspiegelt, aufdeckt und zudem auf eine Metaebene hebt, wenn sich auch der Dichter an der Sprache schneidet. An diesen Punkt knüpft auch der Titel der Büchner-Preisrede an: *Dichtung, bisweilen ein blutiges Geschäft*. Hinzu kommt, dass das Gedicht sich auch thematisch der Idee des Fragmentierens annähert. Es dreht sich ums Schneiden, womit immer ein Zerschneiden impliziert ist, ein Bild das Büchner auch aus seiner Arbeit als Naturwissenschaftler sehr vertraut ist, bei der er es tagtäglich mit dem Zerlegen von Tieren zu tun hatte.

Doch das Gedicht lässt sich nicht nur Hinblick auf seine Fragmentarität analysieren, auch in Bezug auf seine impliziten intermedialen Anspielungen ist es nicht uninteressant. Zum einen ist es durch seine doppelte Form als Lautexperiment und visuelles Typogramm in gleich zwei medialen Wahrnehmungsmöglichkeiten verwurzelt: dem auditiven und dem visuellen. Hinzu kommt der Bezug

---

<sup>513</sup> Goltschnigg 2004, S. 136.

<sup>514</sup> Jandl 1984, S. 287f.

<sup>515</sup> Goltschnigg 2004, S. 137.

<sup>516</sup> Ebd.

zum Theater und zur Aufführung in dem Text, der ihn damit noch stärker an Büchners *Woyzeck* in dessen Form als Theatertext bindet. Diese stellen sich in den Regieanweisungen her, die angeben, wie das Gedicht gesprochen und also aufgeführt werden soll.

Außer diesen beiden genannten Beispielen gibt es viele weitere Gedichte, die sich mit *Woyzeck* auseinandersetzen, allein in den 80er Jahren hat Goltschnigg zwölf lyrische Produktionen ausgemacht<sup>517</sup>. Sie sind jedoch in diesem Zusammenhang weniger relevant.

### 3.4.2. *Woyzeck-Rezeption im Theater*

Genau genommen geht es in diesem Abschnitt nicht um die gesamte Rezeption im Theater, sondern um die Inszenierungen im Bereich Schauspiel. Das Musiktheater ist in ein gesondertes Kapitel ausgelagert, da es einen sehr wichtigen Stellenwert in der Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* einnimmt.

*Woyzeck* ist nicht nur der meistgespielte dramatische Text Büchners sondern auch eines der meistgespielten Dramen der deutschen Literaturgeschichte überhaupt, in der es allein dadurch eine Sonderstellung einnimmt. Goltschnigg hat im Zeitraum von seiner Uraufführung 1913 bis 2004 mehr als 400 Inszenierungen allein im deutschsprachigen Theater ausgemacht<sup>518</sup>. Aus dieser Tatsache folgt, dass *Woyzeck* als Theaterereignis rezeptionsgeschichtlich nicht zu überschätzen ist, die Mehrzahl der Personen, die mit *Woyzeck* in Berührung kommen, tun das wahrscheinlich über eine Theaterinszenierung als über den durch die verschiedenen Entwurfshandschriften doch sperrig zu lesenden Text.

„An die Bühne ist nie zu denken, auch Büchner hat nie daran gedacht.“<sup>519</sup> Das ist die Aussage Karl Emil Franzos´ in seinem Artikel zur Grabversetzung Büchners 1875. Er hätte wohl kaum geglaubt, welch durchschlagenden Erfolg dagegen seine Stücke bis heute auf den internationalen Bühnen haben. Dabei ist zwar kaum etwas bekannt über Büchners Vorstellungen vom Theater, aber in seinen Stücken ist das Thema sehr wohl präsent, allen voran in den vielen Metaszenen mit Aufführungscharakter, wie die Budenszenen im *Woyzeck*, was darauf schließen lässt, dass Büchner

---

<sup>517</sup> Hansjürgen Gehrth: *Ein Gedicht vom Darsteller des Unteroffiziers* (1980/81); Eva Schmidt: *für georg büchner* (1981); Hans Ulrich Treichel: *Woyzeck* (1982), *Woyzecks Bericht* (1986), *Woyzecks Nachtlied* (1988); Ralph Grüneberger: *Woyzecks Lied* (1984); Werner Makowski: *Der Arbeiter Woyzeck* (1988); Jürgen Roth: *Büchners Markt*; die folgenden beiden beziehen sich nur peripher auf *Woyzeck*: Hans-Eckardt Wenzel: *Amtliches Schuldenbekenntnis* (1984); Siegfried Nucke: *Büchner in Zürich* (1984); alle in voller Länge abgedruckt in Goltschnigg 2004, S. 148-153.

<sup>518</sup> Vgl.: Goltschnigg 2004, S. 134.

<sup>519</sup> Franzos 1875, S. 87.

durchaus eine klare und bewusste Haltung zum Theatralen hatte. Mit Sicherheit ist es kein Zufall, dass er vor allem Dramentexte geschrieben hat, die in erster Linie für die Bühne gedacht sind und, wie die Rezeptionsgeschichte zeigt, dort auch immer wieder und immer wieder neu funktionieren.

Der Beginn der Theaterrezeption ist verhältnismäßig gut untersucht, vor allem von Wolfram Viehweg<sup>520</sup>, aber auch Nora Eckert<sup>521</sup> forscht in diesem Bereich. Das hängt vermutlich damit zusammen, dass es zwar schon in der Zeit bis 1945 viele Inszenierungen gab, diese aber noch übersichtlich zu erfassen waren. Ab der großen Rezeptionswelle im Theater nach dem Zweiten Weltkrieg wird die Menge an Aufführungen und Interpretationslinien schlichtweg so groß, dass eine Gesamtübersicht sowie klar verfolgbare Deutungsrichtungen nur schwer auszumachen sind. Die in diesem Fall sehr aufwendige Beschaffung der Quellenmaterialien hat bis jetzt anscheinend die meisten Theaterhistoriker abgeschreckt. Es werden stattdessen immer wieder einzelne herausragende Inszenierungen untersucht.

Vor allem im Kontext der Theaterrezeption ist es wichtig auch auf die Anfänge dieser bei Büchners anderen beiden Theaterstücken *Dantons Tod* und *Leonce und Lena* hinzuweisen. Da die Uraufführungen der beiden Stücke bei der *Wozzecks* jedoch jeweils schon ein paar Jahre zurückliegen, soll nicht der Anschein entstehen, *Wozzeck/Woyzeck* wäre völlig aus dem Nichts auf den meisten deutschsprachigen Spielplänen gelandet. Büchner war auf der Bühne schon zuvor ausgetestet worden.

Am 31. Mai 1895 fand die Uraufführung von *Leonce und Lena* im vom naturalistischen Dramatiker Max Halbe, der selbst als Leonce auftrat, initiierten *Intimen Theater* in München statt. Eingerichtet hatte die Aufführung Ernst von Wolzogen, der eigentlich aus dem Kabarett kam<sup>522</sup>. Auch aufgrund dieser ersten Inszenierung, die das Atmosphärische des Stücks hervorhob, wurde das Lustspiel „für lange Zeit als eine poetisch-stimmungsvolle Veranstaltung wahrgenommen. Man sah es als luftiges Gebilde, ein wenig skurril, ein wenig überirdisch, ein wenig schwermütig“<sup>523</sup>. Hier wurde auch ein Grundstein gelegt in der Intimisierung des Theaters, die schließlich in der vor allem von Max Reinhardt propagierten Theaterform des Kammerspiels gipfelte. Dabei wurde der Dialog „als

---

<sup>520</sup> Vgl. beispielsweise Viehweg: *Georg Büchners „Woyzeck“ auf dem deutschsprachigen Theater. Teil 1 1913-1918*, 2001; Viehweg: *Zu einer Inszenierungsgeschichte des Woyzeck. Begründung, Ergebnisse, Planung*. In: Georg Büchner Jahrbuch 10, 2000-2004. S. 241-258; Viehweg: *Der Woyzeck am völkischen Herzen. Dokumente zu einer Interpretationslinie des Woyzeck in der Theaterpublizistik*. In: Georg Büchner Jahrbuch 11, 2005-2008. S. 123-162.

<sup>521</sup> Vgl. beispielsweise Eckert: *Büchners Ankunft im Theater. Eine Rekonstruktion*. In: Georg Büchner Jahrbuch 12, 2009-2012. S. 205-217; Eckert: *Wilson inszeniert Büchner oder Was ist unter der Oberfläche?* In: Georg Büchner Jahrbuch 11, 2005-2008. S. 207-220.

<sup>522</sup> Vgl.: Eckert 2012, S. 210.

<sup>523</sup> Vgl.: ebd.

eigentliche Seele der theatralen Situation“ angesehen, dessen Lyrisierung einen hohen Stellenwert hatte. Büchners Sprachkunst passte in diese Vorstellungen wohl bestens hinein.<sup>524</sup>

*Dantons Tod* wurde dagegen von einer ganz anderen Richtung aufgegriffen, das sozialdemokratische Theater und nicht die Verfechter des lyrischen Dramas interessierten sich für das Stück. Es sollte jedoch erst sieben Jahre später, bereits kurz nach der Jahrhundertwende nach einigen gescheiterten Anläufen am 5. Januar 1902 im Rahmen des Vereins der „Freien Volksbühne“ in Berlin zur Aufführung kommen. Hier hatte Gerhart Hauptmann seine Kollegen von Büchner begeistern können, die das Revolutionsstück daraufhin schon für die Spielzeit 1890 geplant hatten. Doch der Verein spaltete sich und zeitgleich stand das Drama in dem Ruf „unzüchtig“<sup>525</sup> zu sein. Nachdem sich die beiden Vereine wieder zusammengerauft hatten, fassten sie ihren Plan 1902 konkret ins Auge. Die erste Aufführung fand im Belle-Alliance-Theater statt, am 12. Januar folgte eine Aufführung im Carl-Weiss-Theater. Es handelte sich um einen großen Publikumserfolg, auch wenn die Kritiker nicht an ein Fortleben des Stückes auf den deutschen Bühnen glauben mochten. Doch spätestens 1916, als Max Reinhardt es fulminant neu inszenierte, war der Durchbruch gelungen. Das Faszinierende an dem Text ist, dass je nachdem ob man Danton oder Robespierre in den Vordergrund stellt, man sich mit seiner Inszenierung für oder gegen die Republik aussprechen konnte.<sup>526</sup>

Der Dramatiker Büchner war also kein völlig neues Gesicht in Theaterkreisen, als Hugo von Hofmannsthal sich vehement dafür einsetzte, seinen *Wozzeck* zur Uraufführung am Münchner Residenztheater durch das Schauspielensemble des Königlichen Bayerischen Hoftheaters am 8. November 1913, im Jahr des 100. Geburtstages Büchners zur Aufführung zu bringen. Hofmannsthal fungierte als geheimer Berater des Intendanten Franckenstein im Bereich Schauspiel und übernahm in diesem Fall, vor der Öffentlichkeit verborgen, die Aufgaben des Dramaturgen und korrespondierte mit dem Wiener Ausstatter der Inszenierung<sup>527</sup>. Zwischen diesen beiden und dem Dramaturgen Wolff entstand ein „Einrichtungsplan“ auf Basis der Französischen Textfassung mit der der Regisseur Eugen Kilian arbeitete. Dieser wusste anscheinend nichts von Hofmannsthals Arbeit an dem Projekt<sup>528</sup>, was interessant ist, da dieser sich ausführlich mit inszenierungstechnischen Problematiken auseinandersetzte:

---

<sup>524</sup> Vgl.: Ebd., S. 211.

<sup>525</sup> 1890 wurde der Feuilletonchef der *Magdeburger Volksstimme*, der einen Nachdruck des Dramas veranlasst hatte, zu vier Monate Gefängnisstrafe wegen „Verbreitung unzüchtiger Schriften“ verurteilt. Daraufhin wurde die geplante Aufführung der Freien Volksbühne zunächst abgesagt. Vgl.: Goltschnigg 2001, S. 26f.

<sup>526</sup> Vgl.: Eckert 2012, S. 213.

<sup>527</sup> Vgl.: Viehweg 2004, S. 244.

<sup>528</sup> Vgl.: ebd., S. 245.

12. Mai 1913:

[...] ad Wozzek [sic] ergab sich mir bei näherer Beschäftigung, daß eigentlich gar kein dramaturgisches Problem vorliegt sondern nur ein Problem der Inscene-setzung. Mit viel Zusammenziehen u.s.f. ist gar nichts getan: denn gerade in der balladenhaften Aufeinanderfolge der contrastierenden Szenen liegt das Geniale und Bezaubernde. Man kann es sehr leicht zu Tode „einrichten“.<sup>529</sup>

Doch diese Besorgnis schien am Ende unbegründet, wurde die Inszenierung mit ihren 16 Bildern, die mit Tempo auf die Katastrophe zusteueren<sup>530</sup>, doch zu einem vollen Erfolg. Dabei wird *Wozzeck*

als Repräsentant der zum Leiden verfluchten Menschheit, noch kaum als Angehöriger einer unterdrückten Klasse gesehen. Kilian inszeniert Stimmungen und Stimmungsbrüche, er betont das Atmosphärische in ständig dunkler werdenden Tönen. Er zeigt den Sturz des „Helden“ in immer tiefere Finsternis. Er macht aus dem *Wozzeck* ein Abend- und Nachtstück.<sup>531</sup>

Die Inszenierung in der Regie von Eugen Kilian setzte Maßstäbe<sup>532</sup>, an denen sich die nachfolgenden zu messen hatten und blieb sechs Jahre lang im Repertoire des Münchner Residenztheaters. Grund für den großen Erfolg war auch die Darstellung des Wozzeck durch Albert Steinrück, der seiner Rollenfigur sowohl physische als auch psychische „Kraft zur Empörung“<sup>533</sup> mitgab. Steinrück übernahm die Rolle bis 1919 noch in drei weiteren Inszenierungen und stellte damit ein Vorbild für die Umsetzungen derselben in den ersten Jahren der Theatergeschichte des *Wozzeck* dar.

Die Uraufführung löste eine große Welle an nachfolgenden Auseinandersetzungen aus. Alban Berg wurde von ihr nachhaltig zu seinem Medienwechsel zur Oper inspiriert, als er eine Aufführung derselben Inszenierung in Wien besuchte. In Arnold Zweigs Erzählung *Die Zeit ist reif* gibt es eine Szene, in der ebenjene Aufführung besucht wird. Ganz zu schweigen von den vielen theatralen Inszenierungen, die sich in den darauffolgenden Jahren am *Woyzeck*, oder besser gesagt am *Wozzeck* abarbeiten.

Nur einen Monat später, am 16. Dezember 1913, kam bereits eine zweite Inszenierung zur Aufführung. Am Berliner Lessingtheater hatte Victor Barnowsky Regie geführt und der *Wozzeck* wurde zusammen mit *Leonce und Lena* gegeben. Allerdings hatten die Berliner Probleme mit der Zensurbehörde und mussten noch nach der Generalprobe Änderungen vornehmen, die in erster

---

<sup>529</sup> Hofmannsthal 1913, S. 248.

<sup>530</sup> Vgl.: Viehweg 2004, S 245.

<sup>531</sup> Ebd., S 247.

<sup>532</sup> Vgl.: Hoff und Martin 2008, S. 94.

<sup>533</sup> Viehweg 2004, S 247.

Linie derbe Wortwendungen und die Sittlichkeit der Marie betrafen.<sup>534</sup> Trotz dieser Probleme wurde dieser „*Wozzeck* als Erfüllung einer weit verbreiteten Sehnsucht nach einer Verbindung von Naturalismus und Romantik auf der Bühne begrüßt, als ein dramatisiertes Volkslied“<sup>535</sup>.

Viehweg weist darauf hin, dass die frühe Theatergeschichte des *Wozzeck* nicht in erster Linie von sozialdemokratisch denkenden Künstlern des Naturalismus geprägt wurde, die ihn zwar verehrten, sondern von Künstlern aus dem Adel und Bildungsbürgertum. Dazu zählt Hofmannsthal, der sich der Tradition verpflichtet sieht, ebenso wie der bürgerliche Roller. Auch Kilian war bürgerlich-konservativ eingestellt. Bürgerlich-patriotische oder bildungsbürgerliche Vereinigungen initiierten Aufführungen des *Wozzeck* in Leipzig, Dresden und Frankfurt.<sup>536</sup>

Während des Ersten Weltkriegs kam es, trotz des Erfolges, den wirren Verhältnissen geschuldet, außer einer einmaligen Aufführung in Leipzig zu keiner weiteren Neuinszenierung. Doch bereits im November 1918 wurde die Aufführungsserie in Königsberg fortgesetzt. Es folgen in Berlin die zweite Inszenierung von Victor Barnowsky (1920) und Max Reinhardt (1921) und schließlich Jürgen Fehlings (1927). In Halle wird *Wozzeck* 1920 gezeigt und Ernst Hardt führt 1923 in Weimar Regie<sup>537</sup>, Eugen Klöpfer inszeniert 1921 in Wien und Eugen Kilian erneut 1925 in Kiel. Im Theater hielt man noch lange am dem Titel *Wozzeck* und der Fassung von Franzos oder Landau fest, auch wenn wissenschaftlich der Name längst durch Witkowski und Bergemann in *Woyzeck* berichtigt worden war und die Reihenfolge der Szenen sich Büchners Idee annäherten. Frühe Gegenbeispiele stellen der *Woyzeck* von Hans Schweikart an den Münchner Kammerspielen 1925 und Franz Theodor Csokors *Büchners „Woyzeck“ – Versuch einer Vollendung* in Wien (1928) dar.<sup>538</sup>

Neben der Interpretationslinie, in der *Woyzeck* als „Symbol drama für eine von ungreifbaren Schicksalsmächten über die Menschheit verhängtes, ewiges Leiden“<sup>539</sup> betrachtet wurde, deutete man das Stück in den 20er Jahren auch zunehmend als soziale Tragödie, in deren Mittelpunkt der Proletarier Woyzeck steht, der aufruft zum „revolutionären, politischen Kampftheater“<sup>540</sup>. Eine dritte Interpretationslinie, die sich aus dem Expressionismus entwickelt, konzentriert sich auf das Gegensatzpaar der rohen und empfindsamen Menschen. Viehweg beschreibt in seinem Aufsatz *Der Woyzeck am völkischen Herzen. Dokumente zu einer Interpretationslinie des Woyzeck in der*

---

<sup>534</sup> Vgl.: ebd., S 248.

<sup>535</sup> Ebd., S 249.

<sup>536</sup> Vgl.: ebd., S 252.

<sup>537</sup> Diese Inszenierung arbeitet Hardt selber in einem erneuten Medienwechsel 1930 in ein Hörspiel um. Bezug darauf nimmt Boris Nikitin in seiner Hörspielfassung von 2010 wie in Kapitel 4.1. *Woyzeck*, eine Hörspiel-Performance zu sehen sein wird.

<sup>538</sup> Vgl.: ebd., S 253f.

<sup>539</sup> Viehweg 2008, S. 123.

<sup>540</sup> Ebd.

*Theaterpublizistik* eine weitere Deutung, die sich dem Drama als einer „in der deutschen Volksdichtung wurzelnden szenischen Volksballade“<sup>541</sup> annimmt.

Aus dieser letzten, beinahe vergessenen und sicherlich kleinsten Linie entwickelt sich schließlich der *Büchner*, den die Nationalsozialisten versuchen als einen der ihren zu instrumentalisieren. Es kommt aber in der Zeit zwischen 1933 und 1945 zu lediglich zwei Aufführungen, eine 1937 in Frankfurt am Main und eine 1939 an den Städtischen Bühnen in Hannover.

Die Tatsache allerdings, dass es Versuche gab, *Büchner* in eine nationalsozialistische Ecke zu bewegen, zeigen, dass es eventuell noch andere Gründe gab, weshalb *Woyzeck* während des Krieges nicht mehr auf den deutschen Bühnen gezeigt wird. Die Statistik kann eine Erklärung liefern. Zwischen den Spielzeiten 1918/1919 und 1929/1930 wurde allein der *Woyzeck* 72 Mal inszeniert, 63 Mal davon fallen ins Reichsgebiet.<sup>542</sup> Das heißt, die allermeisten Theater, die dazu in der Lage waren, hatten ihn gerade erst auf dem Spielplan gehabt, als die Nationalsozialisten an die Macht kamen und hätten ihn ihrem Publikum nicht gleich wieder anbieten können. Das stellt aus heutiger Sicht sicherlich auch ein Glück dar, da weder *Woyzeck* noch *Büchner* auf diese Weise allzu sehr missbraucht wurden und so in der Rezeption der Nachkriegszeit bis heute ihr volles Potential entwickeln konnten.

Nach dem Zusammenbruch 1945 wurde *Woyzeck* wieder entdeckt, diesmal um die dramatischen Erfahrungen des Krieges zu verarbeiten. Wolfgang Langhoff inszenierte es bereits 1947 an den Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin. In der DDR wurde es zum meistgespielten Stück *Büchners*, während in der BRD zumindest bis in die 1960er Jahre *Dantons Tod* an der Spitze der Spielpläne stand.<sup>543</sup>

Mit der Entwicklung des Regietheaters ab den 60ern begann ein freier Umgang mit den Texten auf der Bühne. Sie wurden stärker fragmentiert, umgestellt oder mit Texten anderer Autoren vermischt. In Hinblick auf den Umgang mit der Fragmentarität des Textes haben Manfred Karge und Matthias Langhoff am Schauspielhaus Bochum 1980 das experimentelle *Büchner-Projekt Marie. Woyzeck* mit Texten von Thomas Brasch auf die Bühne gebracht. Der Kritiker Rolf Michaelis dazu:

Manfred Karge, der auch die männliche Titelrolle spielt, Matthias Langhoff und ihre Gruppe verstehen den fragmentarischen Charakter aller überlieferten Fassungen als stilistischen Ausdruck einer von *Büchner* erstrebten neuen Art von Volks-Theater. Offene

---

<sup>541</sup> Ebd., S. 124.

<sup>542</sup> Vgl.: Viehweg 2004, S. 257.

<sup>543</sup> Vgl.: Borgards und Neumeyer 2009, S. 366.

Form, Szenenreihung nicht in zeitlichem oder kausal begründetem Nacheinander, dramaturgische Un-Ordnung sind ihnen Beweis für eine neue, bewusst anticlassische, alternative Form des Dramas.<sup>544</sup>

Weitere nach Viehweg wegweisende Inszenierungen im deutschsprachigen Raum ist die Willi Schmidts bei den Ruhrfestspielen in Recklingshausen (1969), das choreographische Tanztheater von Johann Kresnik *Mörder Woyzeck* von 1987, die Inszenierung von Andreas Kriegenburg an der Volksbühne Berlin 1991 und Klaus Weises *Schlachtfest-Woyzeck* in Oberhausen aus dem Jahr 1998.<sup>545</sup> Allein die nun gehäuft vorgenommenen Veränderungen des Titels weisen auf den freieren Umgang bei den Medienwechseln des Stoffes zum Theater hin.

Mit der Entwicklung der Theaterformen Deutschlands Schritt haltend, entstehen in der Gegenwart immer mehr postdramatische *Woyzeck*-Inszenierungen, in denen der Text nicht mehr als hauptsächlichlicher Sinnstifter gilt, sondern gemeinsam mit der Sprache zu einem gleichberechtigten Element der Aufführung mit allen anderen an einer Theateraufführung beteiligten Elementen wird<sup>546</sup>.

2013 kam es im Zuge des Büchnerjahres zu zahlreichen Inszenierungen aller seiner Stücke in den deutschsprachigen Theatern, auch hier wieder vor allem von *Woyzeck*. Hervorzuheben ist hier das bereits genannte von der Bundeskulturstiftung geförderte Theaterfestival, das in Gießen Büchner zu Ehren stattgefunden hat und im Juni 2013 eine Woche aktuelle Inszenierungen seiner Texte aus der ganzen Welt zeigte. Auf der Studiobühne wurde unter anderem die Performance *Woyzeck* von Boris Nikitin gezeigt, die er 2007 entwickelt hat und die die Grundlage seiner späteren Hörspiel-Performance ist, das im folgenden Kapitel detailliert analysiert wird.

Auffällig an der Theatergeschichte des *Woyzecks* ist, auch wenn sie hier nur in aller Kürze vorgestellt werden konnte, zu welchen Transformationen das Stück in seiner Deutung immer wieder in der Lage ist. Es öffnet sich verschiedensten Lesarten ohne an einer hängen zu bleiben. Büchners *Woyzeck* ist auch nach seinen weit über 400 Inszenierungen immer noch offen für weitere Medienwechsel zum Theater.

---

<sup>544</sup> Michaelis, Rolf: *Zirkus-Geburt. Ein- und Ausfälle eines Ensembles: Karge/Langhoff inszenieren Büchner in Bochum*. In: *Die Zeit*, Nr. 48/1980 (21. November), zitiert nach: Borgards und Neumeyer 2009, S. 366f.

<sup>545</sup> Dies sind die Inszenierungen, denen er sich im dritten Band seiner Monographie *Georg Büchners „Woyzeck“ auf dem deutschsprachigen Theater* widmen wollte, vor Fertigstellung ist Viehweg jedoch verstorben.

<sup>546</sup> Vergleiche zum Begriff und Konzept des postdramatischen Theaters: Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*, 1999.



### 3.4.3. *Woyzeck-Rezeption in der Musik*

Was kann man von Büchner vertonen, was nicht schon hundertmal vertont worden ist? Wie kann man Büchner gerecht werden, ohne die gängigen Klischees vom empfindsamen Rebell, vom James Dean der klassischen Literatur zu bemühen?<sup>547</sup>

Diese Frage stellt der Komponist Moritz Eggert 1997 in seinem Programmheft zur Uraufführung seines *Büchner-Portraits für Bariton und Klavier* und weist damit zum einen darauf hin, dass bereits diverse Medienwechsel zur Musik von Büchners Texten entwickelt worden sind und deutet gleichzeitig an, dass es weiterhin ein Bedürfnis bleibt, sich in diesem Medium mit Büchners Texten auseinanderzusetzen.

Dieses Kapitel will die musikalische Rezeption von Büchners *Woyzeck* rekapitulieren und dabei gesondert auf einen Vergleich zwischen den beiden gleichnamigen Opern *Wozzeck* eingehen, der wohl bekanntesten Vertonung *Woyzecks* von Alban Berg und der neben dieser zu Unrecht untergegangenen Manfred Gurlitts.

Nur gut zehn Jahre nach Beginn der ersten großen Rezeptionswelle im Expressionismus beginnt in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts die Rezeption Büchners in und durch die Musik. Seitdem beziehen sich Musiker immer wieder mit großer Konstanz auf den Dichter und entdecken dabei immer neue Facetten und Möglichkeiten, ihn musikalisch auszuschöpfen, sodass die musikalische Rezeption nach der literarischen als die quantitativ größte zu nennen ist. Alle seine literarischen Texte wurden vertont, hinzu kommen zahlreiche Musikstücke, die sich auf sein Leben oder auch nur kurze Aussagen des Autors beziehen. Eine detaillierte Aufzählung würde den Rahmen sprengen<sup>548</sup>, es soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass *Leonce und Lena* am öftesten als Oper vertont wurde, nämlich insgesamt sechs Mal<sup>549</sup>. Allerdings konnte sich keines der Werke durchsetzen. Zu der großen Anzahl an Vertonungen gesellt sich die Problematik der nur sehr schlecht erforschten Bühnen- und Schauspielmusik, die eine unübersichtliche Fülle an verschiedensten Kompositionen zu Büchners Sprechtheater-Inszenierungen aufweist. In einem Punkt ähneln sich diese sehr verschiedenen Musikwerke jedoch. Borgards und Neumeyer haben ihn herausgearbeitet:

---

<sup>547</sup> Zitiert nach Borgards und Neumeyer 2009, S. 368.

<sup>548</sup> Vgl hierzu das Kapitel *Büchner und die Musik* in: Borgards und Neumeyer 2009, S. 368-373, das zumindest versucht die wichtigsten Stationen der musikalischen Rezeption zu rekapitulieren. Der Flut der Schauspielkompositionen kann aber auch dieses Buch nicht beikommen. Außerdem interessant in dieser Hinsicht ist das Werk *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts* herausgegeben von Petersen und Winter, erschienen 1997 bei Lang. Sie stehen aber, obwohl sie sich 15 ausgewählten *Büchner-Opern* ausführlich widmen, vor demselben Problem.

<sup>549</sup> Leo Weismann (1925); Paul Blume (1926); Paul Hermann (1934); Johannes H.E. Koch (1954); Kurt Schwaen (1961) und die beachtenswerteste Vertonung von Paul Dessau (1979).

Kaum eine der künstlerischen Aneignungen im Bereich der Musik [...] bleibt bei der vordergründigen Literatur-„Vertonung“ stehen. Es handelt sich in den überwiegenden Fällen um veritable Musik *über* Literatur, Büchner fordert die Komponisten heraus zu einer avancierten künstlerischen Auseinandersetzung mit seinen Texten, mit deren musikalischer Rezeption, wie mit dem künstlerischen eigenen Standpunkt: Er setzt einen Maßstab – existenziell, politisch, utopisch, formal avanciert.<sup>550</sup>

Grund für die Quantität und Qualität der musikalischen Medienwechsel seiner Werke ist sicherlich unter anderem der hohe musikalische Anteil in Büchners Texten, in erster Linie der Einsatz vieler Volkslieder, die die positive und ansteckende Beziehung seiner Texte zur Musik evident macht. Nachdem die Musik Büchner als Medium beeinflusst hat, machen seine Texte es andersherum und beeinflussen nun die Musiker zur Komposition. Das wäre, mit Blick auf seine intermediale Konzeption und Arbeitsmethode sicher in seinem Sinn gewesen.

Einen weiteren Grund für die nicht abbrechende Beschäftigung mit dem Dichter von Seiten der Musiker kann man in seiner Sprache entdecken. Die oft sehr lautmalerischen und nach dem Klang formulierten Sätze, die im *Woyzeck* beispielsweise mit vielen eingängigen und eindringlichen Wiederholungen arbeiten, sind der Sangbarkeit sehr zugänglich und dabei gleichzeitig herausfordernd.

Ulrich Dibelius, der einen einleitenden Essay in der Werkmonographie *Wozzeck* von Alban Berg verfasst hat, nennt außerdem mehrere strukturelle Gründe:

Die von Büchner favorisierte Gliederung in Kurz-Szenen [lieferte] geradezu ideale Voraussetzungen für die Musik: keine Überlängen des Textes, keine Weitschweifigkeit der Dialogführung, was das stets zeitverzögernde Auskomponieren vor das Problem der Kürzung mit Substanzverlust gestellt hätte, sondern Knappheit, Prägnanz, Bildkraft des bewußt kleinteiligen Szenen-Zuschnitts, so daß sich die Musik fast ohne Striche an die Originalform der Vorlage halten konnte.<sup>551</sup>

Konzentriert man sich lediglich auf den Ausschnitt der musikalischen Rezeption des *Woyzeck* wird das Feld schon etwas übersichtlicher. Es gibt drei Opern, die bereits genannten von Alban Berg und Manfred Gurlitt, auf die im Folgenden eingegangen werden soll, sowie eine Oper von Kurt Pfister von 1950. Petersen und Winter haben diese lediglich über Zeitungskritiken ermittelt, in denen sie als „Opernballade“ allerdings sehr schlecht besprochen war.<sup>552</sup>

Chronologisch ist als nächstes das nichtszenische Märchenstück für Ensemble von Rolf Rihm für Singstimme, Instrumente und Tonband *blutwurst sagt: komm leberwurst* (1963) nach Texten von

---

<sup>550</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 373.

<sup>551</sup> Berg 1981b, S. 12.

<sup>552</sup> Petersen und Winter 1997b, S. 27.

Büchner und Reinhard Döhl zu nennen. Titelgebend ist dabei ein Märchenmotiv, das der Figur des Narren aus dem *Woyzeck* entlehnt ist. Es bezieht sich inhaltlich nicht nur auf den *Woyzeck* und soll als exemplarisches Beispiel genannt werden für die Experimentierfreude, mit der sich viele Musiker mit Büchner beschäftigen, die allein aus dem Titel dieses Stücks ersichtlich wird.

In den Nuller-Jahren gibt es zwei weitere musikalische Medienwechsel des *Woyzeck*. Am 21. November 2000 fand am Betty Nansen Theater in Kopenhagen die Premiere des *Woyzeck* in der Inszenierung von Robert Wilson statt, die Lieder dazu haben Tom Waits und Kathleen Brennan geliefert. Es handelt sich hierbei um eine Konzeption, in denen das Schicksal Woyzecks in verschiedenen Musiknummern vorgestellt wird, der Text Büchners ist bis zur Unkenntlichkeit in den Liedtexten verschwunden. Nora Eckert hat die Bezüge zwischen Büchner und Wilson, der sich auch *Leonce und Lena* als Musiktheater und *Dantons Tod* als Schauspiel angenommen hat, untersucht<sup>553</sup>. Sie kommt zu dem Schluss, dass sich die beiden Künstler in ihrem Schaffen auf vielen Ebenen ähneln, Wilson ihm in seiner geschlossen wirkendenden Inszenierung, die dabei offen bleibt für Assoziationen, mehr als gerecht wird: „Näher kann man Büchner nicht kommen, höchstens auf einem anderen Weg.“<sup>554</sup> Damit sagt sie auch, dass es andere Wege gibt und die Rezeption hiermit noch keinen Endpunkt gefunden hat.

Auch wenn in dieser Arbeit die Rezeption außerhalb Deutschlands eigentlich nicht mit berücksichtigt werden kann, ist die Inszenierung Wilsons auch für den deutschsprachigen Raum rezeptionsgeschichtlich von großer Bedeutung. Seit Wilsons *Woyzeck* wird in deutschen Theatern dessen Version häufig inszeniert und einer Beschäftigung mit dem eigentlichen Büchnermaterial vorgezogen. Damit wird kein Medienwechsel mehr vollzogen, sondern ähnlich wie von Büchner zu anderen literarischen Texten, findet ein Wechsel innerhalb desselben Mediums statt. Die Inszenierung hat also einen erfolgreichen neuen Nebenstrang der Rezeptionsgeschichte eröffnet und fügt dem Gesamtkomplex *Woyzeck* damit eine weitere Schichtung, aufbauend auf den von Büchner verwendeten und entwickelten Materialien hinzu.

Einen weiteren solchen Nebenstrang, der nahezu zu einer eigenständigen Traditionslinie in der Operngeschichte geworden ist, hat Alban Berg mit seiner Oper *Wozzeck* ins Rollen gebracht. Borgards und Neumeyer kommen sogar zu dem Schluss, dass „wer nach Berg Opern schreibt, kommt an Büchner nicht vorbei“<sup>555</sup>.

---

<sup>553</sup> Eckert 2008: *Wilson inszeniert Büchner oder Was ist unter der Oberfläche?* In: Georg Büchner Jahrbuch 11, 2005-2008, S. 207-220.

<sup>554</sup> Eckert 2008, S. 219.

<sup>555</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 370.

An seinen *Wozzeck* knüpft auch der zweite musikdramatische Medienwechsel aus dem 21. Jahrhundert. In Helmut Oehring am 26.6.2004 am Theater Aachen uraufgeführter „tonschriftlicher Momentaufnahme“ *Wozzeck kehrt zurück* für 3 Soprane, 3 taubstumme Solisten, Chor, Elektrische Gitarre solo, kleines Orchester und Live-Elektronik macht schon der Titel deutlich, dass Oehring Berg als Ausgangspunkt wählt. Oehring

schreibt von hieraus den Rezeptionsraum gleichsam fort – Hommage und Relektüre verbindend. Er vermeidet die mit Berg so sehr verbundene Stimmlage des Bariton und konfrontiert gar die für Büchner so charakteristische Existenzialität des sprachlichen Ausdrucks mit dem Ausdrucksgehalt der Gebärden Taubstummer.<sup>556</sup>

In einzelnen „Kontakten“ beleuchtet er die Biografien von Büchner und Berg ebenso wie die historischen und literarischen Figuren Woyzeck und Lenz.

Aber schon davor haben sich wichtige Kompositionen auf Bergs *Wozzeck* berufen. So setzte Bernd Alois Zimmermann in seinen *Soldaten* beispielsweise bei ihm an. Bei ihm, wie auch beim bereits genannten Rihm sind alle männlichen Hauptpersonen Baritone. Nicht ohne Zufall handelt es sich dabei ausgerechnet um eine Vertonung von Lenz *Soldaten*. Wie im Kapitel zur Intermedialität des *Woyzeck* angesprochen, bezieht sich Büchner in seinem Fragment immer wieder explizit auf genau dieses Drama, dessen Autor er in seiner Novelle *Lenz* zum Thema macht. Hier findet eine dichte künstlerische und intermediale Verknüpfung zwischen Musik- und Literaturgeschichte statt, die es wert wäre, genauer untersucht zu werden. Ein letztes Beispiel für die von Berg angestoßene Traditionslinie ist Friedrich Schenkers Oper *Büchner* aus dem Jahr 1979.

Die nun folgende vergleichende Interpretation zwischen den beiden bekanntesten *Woyzeck*-Opern, den gleichnamigen *Wozzecks* von Alban Berg und Manfred Gurlitt, und deren Umgang mit Büchners fragmentarischen Ästhetik ist in großen Teilen so bereits 2012 erschienen in der kroatischen Musikzeitschrift IRASM 2012<sup>557</sup>.

### **Alban Bergs Wozzeck**

Abgesehen von dem Wunsch, gute Musik zu machen, den geistigen Inhalt von Büchners unsterblichem Drama auch musikalisch zu erfüllen, seine dichterische Sprache in eine musikalische umzusetzen, schwebte mir, in dem Moment, wo ich mich entschloß, seine Oper zu schreiben, nichts anderes, auch kompositionstechnisch nichts anderes vor, als

---

<sup>556</sup> Ebd., S. 372.

<sup>557</sup> Kasten 2012, S. 303-324.

dem Theater zu geben, was des Theaters ist, das heißt also, die Musik so zu gestalten, daß sie sich ihrer Verpflichtung, dem Drama zu dienen, in jedem Augenblick bewußt ist.<sup>558</sup>

Der Schönbergschüler<sup>559</sup> Alban Berg, der zur zweiten Wiener Schule gezählt wird, gilt als der „wichtigste Vertreter der als Expressionismus bezeichneten Bewegung“<sup>560</sup>. Seine beiden Hauptwerke *Wozzeck* und *Lulu* sind bestimmt durch die Identifikation mit den Unterliegenden, die unter der Gesellschaft zu leiden haben, einer ganz ähnlichen Motivation also wie der Büchners. Die künstlerische Herangehensweise und das Ergebnis weichen jedoch stark von seinem Vorgänger ab. Alban Berg galt bereits als ein Mitgestalter der Moderne, als er im Mai 1914 eine Theateraufführung des *Wozzeck* in Wien besucht, die ihn stark beeindruckt und im Zuge derer er unmittelbar beschließt, das Dramenfragment zu vertonen. Trotz großer Skepsis in Bezug auf die Machbarkeit auch von Seiten seines Meisters Schönberg, unter anderem weil die Behandlung eines niederen Sujets in einer Oper eine skandalöse Neuigkeit darstellte, beginnt er mit der Bearbeitung des Textes. Als er jedoch zum Kriegsdienst eingezogen wird, unterbricht er gezwungenermaßen die Arbeit an der Oper, die er erst nach Ende des Krieges 1918 wieder aufnehmen kann. Diese Zwangspause bedeutet jedoch auch einen Reifeprozess, die Kriegserfahrungen nähern ihn der Thematik des Soldaten *Wozzeck* an und inspirieren ihn zum Beispiel zu dem berühmten Schnarchchor der Soldaten. Die Uraufführung seines *Wozzeck* findet im Dezember 1925 statt, drei Jahre nach der Fertigstellung des Werks, und sowohl Schönberg als auch die Kritik sind tief davon beeindruckt. Es hat Operngeschichte geschrieben als das „erste abendfüllende weitgehend atonale Opernwerk, das Eingang ins Repertoire gefunden hat [...] und geradezu eine eigene Traditionslinie ausgebildet hat“<sup>561</sup>. Die Literaturoper *Wozzeck* ist in Bezug auf ihr Ausgangsmaterial ein vollkommen neues und vor allem eigenständiges Werk geworden. Außer dass sie dabei prägend für die Operngeschichte war, hat sie wesentlich zur Verbreitung des Dramenfragments von Büchner beigetragen<sup>562</sup>.

Berg hat sich bei seinem Medienwechsel hauptsächlich auf die *Wozzeck*-Ausgabe des Inselverlags von 1913 gestützt, die sich an die Szenenfolge Landaus und den Text von Franzos hält. Das dortige Nachwort ließ Berg glauben, dass er mit einer, bis auf die Szenenfolge, authentischen Fassung arbeite.<sup>563</sup> Bis zur Fertigstellung der Komposition waren insgesamt neun verschiedene *Wozzeck*-

---

<sup>558</sup> Berg 1981a, S. 257.

<sup>559</sup> Für den Schülerkreis um Schönberg bürgerte sich die Bezeichnung zweite oder neue Wiener Schule ein. Als erste Wiener Schule wird dabei die Wiener Klassik mitgedacht, obgleich der von Schubart eingeführte Name Wiener Schule sich eigentlich auf eine Gruppe von Komponisten bezog, die um 1730-80 in Wien wirkte (Muffat, Wagenseil, Fux) und sich in Gegensatz zur Mannheimer Schule stellte.

<sup>560</sup> Rognoni 1998, S.13. Original: „Berg è il massimo esponente del movimento nominato espressionismo.“

<sup>561</sup> Borgards und Neumeyer 2000, S.303.

<sup>562</sup> Knapp 1984, S. 140.

<sup>563</sup> Vgl.: Hanselmann 1992, S.24

bzw. *Woyzeck*-Ausgaben erschienen, die Berg wohl auch alle kannte. Als tragische Entdeckung für Berg stellte sich vor allem 1920 die Herausgabe der ersten kritischen Ausgabe dar: Witkowski hatte nun den korrekten Titel *Woyzeck* eingeführt und viele der Franzosschen Eingriffe im Text zurückgenommen. Berg, der mit seiner Arbeit schon weit vorangeschritten war, überlegte zunächst seiner Oper in Klammern den Zusatz „in der Fassung von Karl Emil Franzos“ hinzuzufügen und den Namen des Protagonisten *Wozzeck* in *Woyzeck* zu korrigieren. Schließlich entschied er sich doch für *Georg Büchners Wozzeck. Oper in 3 Akten (15 Szenen)*: ein Titel, der so auch diskret auf die unglückliche Editions-geschichte hindeutet.<sup>564</sup> Klanglich ist der Name *Wozzeck* härter und charakterisiert die Thematik damit eventuell sogar besser als das der später eingeführte Titel tut. Zudem ist die Verwendung eines solch klanglich auffälligen Namens gerade in der Oper interessant. Durch den verkürzten Vokal ist er weniger sangbar und ruft damit eine größere Provokation hervor.

Im Titel sind bereits zwei wichtige Kennzeichen von Bergs Medienwechsel enthalten. Er hat den Text in Akte eingeteilt, ihn also einerseits umstrukturiert und er hat das Fragment stark gekürzt. Von den ehemals 25 Szenen sind lediglich 15 übrig geblieben. Je fünf Szenen bilden dabei einen Akt. Berg selbst erklärt diese Grundform seiner Oper in seinem *Wozzeck-Vortrag* von 1929:

Die Art, wie ich die drei Akte jeden für sich musikalisch aufbaute, lässt die Deutung zu, dass es sich hier im Großen um die altbewährte dreiteilige Form handelt. [...] Die Eck-Akte [...] umschließen also, gleichsam wie die zwei a der dreiteiligen Liedform, den mittleren, musikalisch fester gefügten, der seine fünf Szenen untrennbar wie die Sätze einer (einer hier dramatischen) Symphonie verbindet.<sup>565</sup>

Diese symmetrische Gliederung deutet auf eine weitere wesentliche Charakteristik von Bergs *Wozzeck* hin. Der Oper ist der fragmentarische Charakter verlorengegangen, aus einem fragmentierten Text wurde ein geschlossenes Libretto. Der eben zitierte Vortrag stellt schwerpunktmäßig genau diese Frage, nämlich wie er eine „zwingende musikalische Einheitlichkeit“ erreicht, da „Text und Handlung [...] nicht Gewähr für diese Geschlossenheit sein“<sup>566</sup> konnten.

Meinte Berg mit der Schließung seines Werks den Intentionen des Dichters zu folgen oder nicht? Denn wie aus dem ersten Zitat herauszulesen ist, ging es ihm in erster Linie darum, der „Dichtung zu dienen“<sup>567</sup>. Das große Problem bei der Beantwortung dieser Fragestellung ist, dass kein direkter

---

<sup>564</sup> Vgl. ebd., S.24

<sup>565</sup> Alban Bergs *Wozzeck-Vortrag* von 1929 ist abgedruckt in Hanselmann 1992, S. 162-163.

<sup>566</sup> Ebd., S. 159.

<sup>567</sup> Ebd., S. 162.

Vergleich zwischen dem Büchnerfragment und dem Berglibretto möglich ist. Als Mittler zwischen ihnen stehen die Fassung von Franzos und die Szeneneinteilung von Landau. Und diese beiden hatten nun versucht, den Text in einen geschlossenen Rahmen zu zwingen. Berg hat diese Tendenz nicht aufgehoben, sondern eher noch verstärkt und unterstützt, vermutlich davon ausgehend, dass er sich Büchners Material gegenüber werktreu verhält. Zumindest zu Beginn seiner Arbeit, und damit vor Herausgabe der kritischen Ausgabe Witkowskis und dessen Erkenntnissen in Bezug auf die Szeneneinteilung, wird es sich so verhalten haben. Die Einteilung in Akte vollzieht auch formal die von Franzos angelegte aristotelische Einheit in Exposition, Peripetie und Katastrophe. Ein möglicher Grund dafür könnte sein, dass er sich vor die Aufgabe gestellt sah, ein der Oper verlorengegangenes Mittel des formalen musikalischen Zusammenhalts im Zuge kompositionstechnischer Innovationen dramatisch aufzufangen<sup>568</sup>.

Dieser starke Ein- und Zugriff auf das Werk offenbart sich auch in den Regieanweisungen, die ursprünglich bei Büchner sehr knapp gehalten sind. Berg baut sie dagegen aus und macht präzise Angaben zum Spiel und zu den Bühnenvorgängen. Dies ist ein weiteres Indiz für die Geschlossenheit der Oper, auf diese Weise lässt er keinen Spielraum mit dem Material zu, so wie Büchners Fragment es dagegen in extremer Form aufweist, was Berg für sich ausnutzte. An vielen Stellen geht er frei mit der Textvorlage um. Beispielsweise zieht er lange Dialogteile auseinander, sodass sich die Stimmen öfter abwechseln oder lässt sie gar gleichzeitig singen, um den Text insgesamt dynamischer und rhythmischer zu gestalten. Das ist zum Beispiel in der Szene zwischen Andres und Wozzeck auf dem Feld der Fall. Außerdem tauscht er Texte zwischen den Figuren aus, beispielsweise zwischen dem Doctor und dem Hauptmann in ihrer gemeinsamen Szene. Schließlich verschneidet er sogar zwei Szenen ineinander. So werden Wirtsstube und Schlafsaal zu einer Szene, ebenso führt er das Gebet Maries und das Märchen der Großmutter zusammen. Berg übergibt eine verkürzte Variante davon Marie. In diesem Text ist symbolisch das ganze Drama enthalten, weshalb es sich hierbei um eine nicht unwichtige Verschiebung handelt. Das Märchen wird nun nicht mehr von einer neutralen Beobachterposition aus erzählt, sondern von der Betroffenen selbst, die dadurch zu einer Art „Prophetin“<sup>569</sup> wird.

Beim Wegfall von zehn Szenen insgesamt ist klar, dass einige Elemente vollständig eliminiert wurden: Die Budenszenen sind gestrichen, womit die Metaebene des Theaters im Theater wegfällt. Auch die Szene, in der Wozzeck den Studenten vorgeführt wird, sowie die groteske Studentenszene, jeweils Situationen, die das weitere Umfeld Wozzecks beleuchten, sind

---

<sup>568</sup> Vgl.: Hiß 1988, S. 106.

<sup>569</sup> Ebd., S. 107.

gestrichen. Auch thematisch greift Berg direkt in den Text ein, das Experiment des Doctors hat er dahingehend verändert, dass Wozzeck verbotenerweise auf der Straße hustet und nicht wie bei Büchner uriniert. Das ist höchstwahrscheinlich ein autobiographisches Moment, Berg litt sein Leben lang an Asthma. Zudem ist Husten auch gesanglich interessanter darzustellen. Zu guter Letzt baut Berg die Figur des Kindes aus, es bekommt mit seinem „Hop, hop!“ ganz am Ende eigenen Text zugewiesen, der ursprünglich vom Narren kommt. Damit stützt sich sogar das Finale der Oper auf diese neu entwickelte Figur.

Bergs Struktur zeigt außerdem mehrere Symmetrien über die dreiteilige Form hinaus auf. So enden der erste und der zweite Akt beispielsweise je mit einer Konfrontation: Erst treffen Marie und der Tambourmajor aufeinander, dann Wozzeck und der Tambourmajor. Das Eifersuchtsthema ist damit stark aufgewertet und weist auf das Ende des dritten Aktes hin, bei dem das Kind allein zurückbleibt, sozusagen als Konsequenz aus den beiden vorherigen Aktschlüssen. Die ausgeprägte Symmetrie zeigt sich weiterhin im Mittelakt, in dessen dritter Szene, seinem Zentrum, der Höhepunkt des ganzen Dramas stattfindet. Mit Maries Ausspruch „Rühr mich nicht an. Lieber ein Messer in den Leib, als eine Hand auf mich“<sup>570</sup> beginnt der eigentliche Niedergang der Figuren, ihre Trennung voneinander ist vollzogen und zugleich ist der Gedanke an ihre Tötung ausgesprochen. Peter Petersen bemerkt, dass Marie hier zusätzlich den höchsten Ton zu singen hat, ein H, was später ihr Todeston sein wird. Das bedeutet auch eine inhaltliche Setzung. Berg macht damit den Konflikt zwischen Wozzeck und Marie zum Drehpunkt des Dramas. Ganz abgesehen von der Frage nach der Geschlossenheit oder Offenheit der beiden Versionen, bleibt es fraglich, ob Büchner an eine solche Akzentsetzung dachte, ob er sein Werk überhaupt derart zentriert hätte<sup>571</sup>, da er seinen Protagonisten zuallererst in gesellschaftlichen Zusammenhängen sah.

Genau hierin zeigen sich nun die unterschiedlichen Haltungen der beiden Künstler, die sich in ihren jeweiligen Werken spiegeln. Büchner ist der „kämpferische, politische Charakter“<sup>572</sup>, Berg setzt sich dagegen als die „leidende, ästhetische Natur“<sup>573</sup> im wahrsten Sinne des Wortes formvollendet für die Kunst, also auch für Büchners Text, ein und nicht in erster Linie für die darin enthaltenen politischen Positionen.

---

<sup>570</sup> Original müsste es heißen „Lieber ein Messer in den Leib, als **deine** Hand auf mich.“ Dieser Fehler stammt aber aus der Fassung von Franzos. Durch das fehlende „d“ ist die Schärfe aus dem Satz genommen, der auf diese Weise genereller ist.

<sup>571</sup> Petersen und Winter 1997a, S. 187.

<sup>572</sup> Ebd., S. 170.

<sup>573</sup> Ebd.



Diesen Ansatz Bergs beschreibt Adorno sehr treffend in den Texten über seinen Kompositionslehrer und positioniert sich zugleich als Verfechter der Vollendungsidee von Büchners *Woyzeck*:

Die Oper *Wozzeck* meint eine Revision der Geschichte, in welcher Geschichte zugleich mitgedacht wird; die Moderne der Musik hebt die des Buches hervor, eben weil es alt ist und sein Tag ihm vorenthalten ward. So wie Büchner dem gequälten, wirren und in seiner menschlichen Entmenschlichung über alle Person hinaus objektiven Soldaten Wozzeck Gerechtigkeit widerfahren ließ, so will die Komposition Gerechtigkeit für die Dichtung. Die leidenschaftliche Sorgfalt, mit der sie gleichsam, das letzte Komma in ihrer Textur bedeutet, bringt ans Licht, wie geschlossen das Offene, wie vollendet das Unvollendete bei Büchner ist.<sup>574</sup>

### **Manfred Gurlitts *Wozzeck***

Obwohl heute vergessen, gehörte Manfred Gurlitt Ende der 1930er Jahre der musikalischen Avantgarde an<sup>575</sup>. Nur vier Monate nach Bergs Uraufführung in Berlin kommt seine gleichnamige Oper in Bremen, von ihm persönlich einstudiert, zur Aufführung. Allein aufgrund dieser zeitlichen Überschneidung ist es unwahrscheinlich, dass Gurlitt Bergs Oper zuvor gekannt hatte.

In der wenigen Literatur, die man zu Gurlitt generell und vor allem zu seinem *Wozzeck* findet, ist immer wieder beschrieben, dass sein Medienwechsel dem Büchnerschen Stück näher stehe als der von Berg<sup>576</sup>. Diese These soll hier überprüft werden.

Ob Gurlitt mit der gleichen Inselausgabe von 1913 wie Berg gearbeitet hat oder mit dem 1919 in der Reihe der Orplidbücher erschienen Einzeldruck des Textfragments, darüber ist sich die Literatur uneinig. Beide beruhen jedoch auf der Fassung von Franzos und der Szenenanordnung Landaus, sodass zumindest ein Vergleich zwischen den beiden Libretti erleichtert ist. Warum Gurlitt jedoch mit dieser Fassung arbeitet, ist unklar. Als er mit seiner Vertonung beginnt, hätte er schon auf die kritische Witkowskiausgabe zurückgreifen können. Eindeutig ist dagegen seine Motivation und Begeisterung für das Büchnersche Fragment, wie sich in einem Brief, den er an Erika Mann schickt, zeigt:

Ja, *Wozzeck* ist der Mensch unserer Tage und damit auch der Mensch der Zukunft. Sein Atem ist der Atem, der sich in meine Musik hineindrängt. Ich will nichts Schönes und nichts Logisches; ich will die Signale der Entmenschlichung ertönen lassen; den Schmerz zur Leitharmonie machen; mich entfesseln, bloßlegen, opfern... [...] Ich brauche keine

---

<sup>574</sup> Adorno 1968, S. 92.

<sup>575</sup> Winkler 1997, S. 189.

<sup>576</sup> Vgl.: ebd., S. 199f.

lächerliche Artistik, ich brauche das Unbehauene, das Rohe, das Sich-Reibende, das, was keiner Kontrolle unterworfen ist, das, was den ungemischten, ungezwungenen und ideologiefreien Urlaut des gepeinigten homo sapiens ausmacht.<sup>577</sup>

Interessant an dieser Textstelle ist, dass Gurlitt *Wozzeck* für sich als absolut zeitgenössischen Text aufgreift, Büchner also als einen Expressionisten begreift. Das wird sich auch in seiner Lesart des Stückes niederschlagen.

Formal ist in Gurlitts Libretto der Text des Ausgangsmaterials nahezu wörtlich übernommen, er greift nicht so stark verändernd in den Text ein wie Berg das tut. Auch in der Reihenfolge bleibt der Komponist Landau treu. Lediglich ans Ende fügt er den Orchesterepilog „Klage um Wozzeck“ an.

Stattdessen arbeitet auch er sehr stark mit Kürzungen, der Text ist von 25 auf 18 Szenen reduziert. Dabei eliminiert er einerseits ganze Szenen und kürzt zusätzlich die Szenen, so dass sie noch knapper und bündiger gestaltet sind als bei Büchner. Auf diese Weise verstärkt er das fragmentarische und prägnante Formkonzept Büchners und löst es nicht wie Berg auf.

Dabei verzichtet Gurlitt auf sämtliche Szenen, Figuren und Inhalte, die für die Handlung nicht unbedingt nötig sind. Dazu gehören persönliche Charakteristika der Nebenfiguren, wie Lieder, Floskeln oder thematische Wiederholungen. Das Experiment des Doctors ist diesem Konzept zum Opfer gefallen, dieser tritt nur in der verkürzten Szene mit dem Hauptmann und Wozzeck auf. Auch der Narr, die Handwerksburschen und die Schlusszene mit dem Kind sind ersatzlos gestrichen. Das hat zur Folge, dass die Wirtshausszene praktisch zu einem Monolog Wozzecks wird, da seine Gesprächspartner bei Gurlitt nicht mehr anwesend sind. In diesen im Vergleich zu Berg und zu Büchner stark verknappten Szenen bleibt außer dem Protagonisten nur die Figur der Marie weitestgehend bestehen. Die Mordtat, die hier nach der französischen Fassung klar als Eifersuchtshandlung motiviert ist, sowie die Hinführung zu derselben, stehen durch die extreme Verknappung nicht mehr im Mittelpunkt. Konsequenterweise wird deshalb die Entdeckung des Mörders nur durch Rufe aus dem Off angedeutet. Stattdessen konzentriert sich das Libretto ganz auf den Protagonisten, auf eine in voneinander unabhängigen Szenen isolierte Betrachtung des Leidens des verstörten Wozzeck.

Es gibt eine Szene, die formal aus dem bisher beschriebenen Konzept heraus fällt, dafür aber inhaltlich genau auf den Punkt bringt, was die Kernaussage von Gurlitts Medienwechsel darstellt. Hierbei handelt es sich um die Szene, in der die Großmutter, die hier als alte Frau bezeichnet wird,

---

<sup>577</sup> Zitiert nach ebd., S. 193.

den Kindern das Märchen erzählt. Vordergründig bringt diese Szene weder die Handlung voran, noch taucht Wozzeck in ihr auf. Zudem ist sie mit ihrer dreiteiligen Struktur wesentlich länger als die restlichen Szenen der Oper. Auf den Kinderchor und Marie mit Reigenliedern folgt die Erzählung und Maries bedrückende Vorahnung. Dieses Märchen über ein von der Welt vergessenes Kind bringt in komprimierter Form zum Ausdruck, was Gurlitt mit seiner Oper vermitteln möchte: „Wozzecks Leid als Leid der Menschheit“<sup>578</sup>. Die Szene nimmt, kurz vor der Mordtat platziert, eine retardierende Funktion ein und lenkt den Blick einerseits erneut auf Wozzeck, der dadurch als das eigentliche Opfer erscheint. Andererseits sprengt die Szene durch seine exponierte Stellung und das ungewöhnliche Auftreten der alten Frau den bisherigen Rahmen der Oper und erhebt dadurch den zentralen Schlusssatz „Und da sitzt es noch und ist ganz allein“ zu einer generellen Botschaft.

Für diese Szene bietet sich ein direkter Vergleich mit dem Libretto Bergs an, der ganz anders mit der Szene umgeht. Beide Ausformungen der Szene sind jedoch symptomatisch für die jeweilige Lesart. Berg übergibt wie gesagt einen kleinen Teil des Märchens Marie, die Großmutter ist komplett gestrichen. Dieser Märchenteil ist nun direkt in ihr Gebet eingeschoben, rahmt es sozusagen. Durch die Anwesenheit ihres Kindes auf der Szene scheint es, als würde sie es ihm erzählen. Es bestätigt sich demnach, dass Berg sich hauptsächlich auf das Beziehungsdrama zwischen den beiden Protagonisten konzentriert, die Märchenmetapher steht bei ihm für die weibliche Protagonistin, die ihr Ende sozusagen voraussieht. Bei Gurlitt dagegen steht sie für den leidenden Wozzeck, der wiederum die Menschheit verkörpert.

Manfred Gurlitt hat die gesellschaftliche, soziale Ebene aus seinem Werk eliminiert, bei seiner „expressionistisch akzentuierten Interpretation“ geht es ihm um

die ausdrucksstarke Darstellung von Wozzecks stammelnden Umlauten seelischer Hilflosigkeit, die wie das Stöhnen und der Schrei eines vervielfachten Menschen, wie eine Klage der Menschheit wirken würden<sup>579</sup>.

Diese Intention findet sich in einem weiteren Moment der Oper, der ebenfalls ausdrücklich exponiert wird, wieder. Büchners eigenes Leitmotiv „Wir armen Leut“ aus den Repliken Maries und Wozzecks zieht sich durch das gesamte Stück. Gurlitt fasst diese drei Worte als Motiv des Leidens auf und schafft daraus quasi ein Motto oder einen Rahmen, indem der Satz die Oper „von einem anonymen Fernchor intoniert, eröffnet und beschließt“<sup>580</sup>. Die Anweisung im Libretto

---

<sup>578</sup> Ebd., S. 195.

<sup>579</sup> Ebd., S. 192.

<sup>580</sup> Ebd., S. 195.

lautet: „Volk wie eine tiefe Klage: Wir arme Leut.“ Damit kreiert er eine Art Stimme des sozialen Gewissens, die sich auf das allgemeinmenschliche Leid bezieht.

Musikalisch betrachtet, verstärkt Gurlitt das bereits beschriebene dramaturgische Konzept. Er konzentriert sich auf den fragmentarischen Charakter, indem er mit einer „hart gegen das Material selbst geführten Schnitt- und Montagetechnik“<sup>581</sup> die Brüche zwischen den einzelnen Szenen geradezu provoziert und hervorhebt. Katrin Winkler spricht von „schlaglichtartige[r] Aufblendung der einzelnen Szenen ähnlich wie bei Büchner“<sup>582</sup>. Berg dagegen arbeitet stets auf die Vereinheitlichung hin, in seiner opulenteren Partitur schafft er musikalische Übergänge wie Zwischenspiele, so dass die Oper zu einem symphonisch anmutenden Ganzen wird<sup>583</sup>. Dieses Prinzip setzt sich in der unterschiedlichen Verwendung der Leitmotivik fort. Während Berg auf ausgeprägte Weise mit Leitmotiven arbeitet und damit die gesamte Oper in sich vernetzt, verzichtet Gurlitt konsequenterweise darauf, sodass die einzelnen Szenen noch stärker für sich als unabhängige Fragmente dastehen. Gurlitt schreibt zwar ein großes Orchester vor, in den einzelnen Szenen jedoch setzt er nur kleinere Instrumentengruppen ein, wodurch erneut der Eindruck entsteht, dass die Szenen mit unterschiedlichen Klangfarben voneinander getrennt werden. Das Einsetzen von nur wenigen Instrumenten hat auch zur Folge, dass die Wortverständlichkeit und damit der Büchnersche Text stets an erster Stelle steht.<sup>584</sup> Berg dagegen „setzt einen Orchesterapparat von postwagnerischem Ausmaß ein, seine Partitur ist virtuos und farbenreich“<sup>585</sup>. Daraus folgt auch, dass das Orchester zusätzlich zum Text selbst zum Bedeutungsträger wird, während es bei Gurlitt eher eine begleitende Funktion einnimmt.

In der Analyse hat sich gezeigt, dass die beiden Komponisten musikalisch sehr unterschiedliche Entscheidungen treffen, je zugunsten ihres dramaturgischen Konzeptes, das sie mit der Musik unterstützen und ausbauen. Obwohl sich beide auf das gleiche Ausgangsmaterial stützen, haben sie dieses jedoch ganz anders verstanden und ausgelegt. In beiden Fällen kann man von einer ausgesprochen produktiven Literaturrezeption sprechen und obwohl eines der Werke nahezu unbekannt und das andere als die „populärste Oper aus dem Umkreis der Neuen Musik“<sup>586</sup> gilt, lohnt es sich einen vergleichenden Blick auf sie zu werfen. In den Rezensionen zu Gurlitts Aufführungen schreibt der Kritiker Walter Schrenk, „der Bergschen Oper ist ein ernsthafter

---

<sup>581</sup> Ebd., S. 197.

<sup>582</sup> Ebd., S. 200.

<sup>583</sup> Vgl.: Götz 1996, S. 187.

<sup>584</sup> Vgl. ebd., S. 188.

<sup>585</sup> Ebd., S. 188.

<sup>586</sup> Petersen und Winter 1997a, S. 172.

Konkurrent entstanden. [...] Gurlitt hat die gewaltige Stimmungskraft der Büchnerschen Szenen ganz in sich aufgesogen und gibt sie mit starker Intensität wieder.“<sup>587</sup>

Die anfängliche These, dass Gurlitts Fassung fast näher an Büchners Text herankommt, gilt es zu überdenken. Denn das gilt sicherlich auf einer formalen Ebene: in seiner Szenenauswahl, in den Elementen der Streichungen und in der Musik ist es richtig, dass Gurlitt den fragmentarischen Charakter des Büchnerschen Textes hervorhebt. Vor allem wenn man bedenkt, dass er sich auf eine Ausgabe stützte, die sich darum bemühte, dem Text diese Eigenschaft eher auszutreiben, ist es bemerkenswert, dass er diese textimmanente Eigenschaft erkannte und in seiner Interpretation akzentuierte. Vertieft man sich jedoch inhaltlich in sein Libretto, wird klar, dass er damit bewusst eine ganz andere Ausrichtung als Büchner anstrebt.

Bei Bergs *Wozzeck* nun scheint das Verhältnis umgekehrt. Formal entfernt er sich durch seine starken Eingriffe und Änderungen stark von seinem Ausgangsmaterial, er schließt das Fragmentarische ab. Auch inhaltlich schwächt er mit der Konzentration auf die Beziehung Marie-Wozzeck Büchners Geschichte über den gesellschaftlich determinierten Menschen, als Element bleibt es seinem Werk jedoch beibehalten.

Selbstverständlich bezieht sich dieser Vergleich auf die Medienwechsel der beiden Kompositionskonzepte. Eine Aufführung der Opern stellt jeweils einen erneuten Medienwechsel dar und müsste gesondert verhandelt werden.

Rezeptionsgeschichtlich ist es an dieser Stelle noch interessant anzumerken, dass Gurlitt sich fünf Jahre nach seinem *Wozzeck* der Vertonung von Lenz *Soldaten* widmet. Auf die Verbindungen zwischen den beiden literarischen Werken wurde schon hingewiesen. Gurlitt erleidet bei dieser Oper dasselbe Schicksal wie schon bei seinem *Wozzeck*: er steht im Schatten eines wirkungsmächtigeren Komponisten, zuerst Alban Bergs und später Bernd Alois Zimmermanns, der sich in seiner Komposition der *Soldaten* auf eben jenen bezog.

---

<sup>587</sup> Götz 1996, S. 191.

#### 3.4.4. Woyzeck-Rezeption im Film

Wie bereits im Kapitel 3.2.3. *Woyzeck intermedial und intertextuell* vermerkt, hält sich in der Forschung die These, Büchner schreibe „filmisch“, auch wenn das historisch natürlich nicht möglich ist. Nachdem von Hofmannsthal 1913 einen Vergleich zwischen der Struktur des *Woyzeck* und dem Film wagt<sup>588</sup>, macht sich vor allem Dagmar von Hoff für diese Perspektive stark. Sie spricht von einem „filmischen Textgewebe“<sup>589</sup> und sieht wie Hofmannsthal Ähnlichkeiten im Kompositionsprinzip von Büchners *Woyzeck* und dem des Films generell.<sup>590</sup> Daraus lässt sich ableiten, dass sich *Woyzeck* in seiner Struktur für einen filmischen Medienwechsel anbietet. Und tatsächlich gibt es diverse Medienwechsel zum Film – sowohl für die Fernseh- als auch für die Kinoauswertung – ausgehend von allen literarischen Texten Büchners als auch von seinem Leben und seiner Person. Da sich jedoch die meisten Fernsehproduktionen nicht im Verleih befinden und nur selten ausgestrahlt werden, hat eine fundierte Analyse der Literaturverfilmungen<sup>591</sup> Büchners und ihrer Bedeutung in seiner Rezeptionsgeschichte noch nicht stattgefunden und gestaltet sich schwierig.

Die meisten Filme, die sich auf Büchners Person beziehen, mischen historische Fakten mit fiktiven Elementen. Beispiele hierfür sind *Addio, Piccola Mia* (1978) unter der Regie von Lothar Warnecke, der auf Grundlage von Kasimir Edschmids gleichnamigen Roman *Eine deutsche Revolution* (1981) von Helmut Herbst und Norbert Beilharz' *Ein Asylant auf dem Weihnachtsmarkt. Georg Büchner in Straßburg* (1987)<sup>592</sup>. Die ersten beiden konzentrieren sich dabei vor allem auf den Revolutionär Büchner.<sup>593</sup>

1921 entstand die früheste Büchner-Verfilmung: Dmitri Buchowetzki sucht sich *Dantons Tod* dafür aus. Ausgangspunkt der filmischen Rezeption *Woyzecks* ist die DEFA-Verfilmung *Woyzeck*<sup>594</sup> unter der Regie von Georg Klaren aus dem Jahr 1947, der sich dem Expressionismus verschreibt. Klaren, 1900 geboren, war Mitbegründer der deutschen Filmstudios und Chefdramaturg der DEFA

---

<sup>588</sup> Hofmannsthal in einem Brief an den Intendanten Clemens von Franckenstein: „12. Mai 1913: [...] Aber im übrigen ist es das einzig mögliche, die 14 oder 16 Bilder abschnurren [zu] lassen wie einen Film, mit einfachsten Prospecten und einem Minimum an Mobilar.“ Abgedruckt in: Hofmannsthal 2003, S. 1558.

<sup>589</sup> Hoff und Martin 2008, S. 93.

<sup>590</sup> Vgl.: Hoff und Martin 2008, S. 94.

<sup>591</sup> Vgl. zum Begriff der Literaturverfilmung Kapitel 4.2.1. *Die Literaturverfilmung*

<sup>592</sup> Vgl.: Knapp 2000, S. 48.

<sup>593</sup> Borgards und Neumeyer 2009, S. 374.

<sup>594</sup> Dagmar von Hoff und Ariane Martin widmen dem Film in ihrem Buch *Intermedialität Mediengeschichte Medientransfer* erstmals eine ausführliche Analyse und drucken im Anhang vielfältige Dokumente und Materialien zu Klarens *Woyzeck* ab, wie Texte von Klaren, Stabliste, Interviews, Rezensionen, Szenenentwurf, Pressematerial, Programmblätter. Vergleiche zur Analyse des Films: Hoff und Martin 2008, S. 91-138 und zum Anhang S. 139-223.

1945/46<sup>595</sup> und entscheidet sich interessanterweise noch im Jahr 1947 dafür seinen Film *Wozzeck* und nicht *Woyzeck* zu nennen. Sein Film verwebt die Handlung mit Elementen aus Büchners Biografie, dessen revolutionäre Seite er versucht herauszuarbeiten. In einem voice-over erzählt der Autor die Geschichte *Wozzecks*. In der Rahmenhandlung, die in den Anatomiesaal der Universität verlegt ist, wird die Leiche des verurteilten *Wozzecks* seziiert. Damit schließt Klaren erneut an die Debatte der Zurechnungsfähigkeit des historischen *Woyzecks* an<sup>596</sup> und stützt sich ästhetisch auf Robert Wienes expressionistischen Stummfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari* aus dem Jahr 1920.

Auch in seinem Montagestil bezieht sich Klaren auf einen Meilenstein der Filmgeschichte: *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) von Eisenstein gilt ihm hier als Vorbild. Doch trotz des schnellen Schnitts gelingt es ihm nach Hoff nicht, Dynamik in seine *Wozzeck*figur zu bringen<sup>597</sup>. Mit seinem großen Anspruch an den Film ist Klaren gescheitert. Er wollte *Wozzeck* „geradezu als Gründungsmythos der späteren DDR“<sup>598</sup> entwerfen und wurde stattdessen scharf kritisiert, unter anderem weil er die Offenheit und das Fragmentarische aus Büchners Text in seinem Medienwechsel ausklammerte und sich stattdessen lediglich auf inhaltliche Aussagen konzentrierte<sup>599</sup>. Trotzdem bezeichnet Hoff den Film als „traditionsstiftend“:

Denn alle späteren *Woyzeck*-Adaptionen haben sich mehr oder weniger auf diese erste Verfilmung von Büchners-Dramenfragment *Woyzeck* rückbezogen - ihr Erbe angenommen oder aber sich von ihr abgehoben.<sup>600</sup>

*Woyzeck* hat es insgesamt auf acht deutsche Verfilmungen gebracht, die meisten davon sind in den 1960er Jahren entstanden: Nach Klaren gab es zunächst eine Pause, bis 1962 Bohumil Herlichka sich des Stoffes filmisch annahm, nur zwei Jahre später, 1964, verfilmte ihn Marcel Bluwal, weitere zwei Jahre danach, 1966, Rudolf Noelte, 1971 Joachim Hess, 1978 Werner Herzog und schließlich 1983 Oliver Herbrich. Letzterer trägt den leicht abgeänderten Titel *Wodzeck* und verlegt die Handlung und die Gesellschaftskritik in die Gegenwart des Ruhrgebiets.<sup>601</sup> Außer den Filmen von Klaren und Herzog handelt es sich bei den genannten Titeln ausschließlich um Fernsehproduktionen. Danach gab es beinahe 30 Jahre lang keine weitere *Woyzeck*-Verfilmung in Deutschland. Das liegt sicherlich an der Übermacht von Herzogs Film, auf die gleich genauer

---

<sup>595</sup> Vgl.: Hoff und Martin 2008, S. 112.

<sup>596</sup> Vgl.: Borgards und Neumeyer 2009, S. 374.

<sup>597</sup> Vgl.: Hoff und Martin 2008, S. 99.

<sup>598</sup> Ebd., S. 107.

<sup>599</sup> Vgl.: ebd., S. 108.

<sup>600</sup> Ebd., S. 137f.

<sup>601</sup> Vgl.: Borgards und Neumeyer 2009, S. 375.

eingegangen werden soll und die für das *Woyzeck*-Bild in der öffentlichen Wahrnehmung prägend geworden ist. Doch 2012 ist ein neuer Medienwechsel zum Film entstanden, der Regisseur Nuran David Calis hat seinen *Woyzeck* in das heutige Wedding von Berlin versetzt. Die Fernsehproduktion, die jedoch auch eine kleine Kinofestivalauswertung durchlaufen hat, ist eine der beiden aktuellen Medienwechsel, denen diese Arbeit schwerpunktmäßig gewidmet ist. Sie wird auf der Folie der bisherigen hier vorgestellten Rezeptionsgeschichte im folgenden Kapitel ausgewertet.

### **Werner Herzogs *Woyzeck***

Werner Herzogs Medienwechsel des *Woyzeck*-Stoffes ist gemeinsam mit dem Alban Bergs die bekannteste Auseinandersetzung und stellt für viele Personen den Erstzugang zu dem Dramenfragment dar. Der Film mit Klaus Kinski in der Hauptrolle erhielt 1979 in Cannes eine Nominierung für die Goldene Palme und Eva Mattes den Preis als „Beste Nebendarstellerin“ für die Rolle der Marie. 1981 gewinnt Herzog mit dem Film den Gilde-Filmpreis in Silber in der Kategorie Deutscher Film.

Herzog hat sich bei seinen Filmen nur sehr selten auf bereits bestehende Texte bezogen und Medienwechsel vollzogen, *Woyzeck* ist damit eine Ausnahme in seinem Schaffen und zeigt, wie wichtig ihm dieses Material war. Die Bearbeitung des Stoffs bedeutete für ihn eine Rückkehr zur deutschen Kulturgeschichte<sup>602</sup>, von der er sich lange ganz bewusst abgewendet hatte. *Woyzeck* stellt für Herzog mit seiner überraschenden Aktualität das größte Bühnenwerk in deutscher Sprache dar und nachdem er den Plan der Verfilmung schon mehrere Jahre mit sich herumgetragen hat<sup>603</sup>, realisierte er den Film schließlich in nur wenigen Tagen.

Direkt nachdem Herzog mit seiner Troupe 1978 *Nosferatu* abgedreht hatte, hat er mit dem gleichen Cast und den gleichen Mitarbeitern ebenfalls im tschechischen Telč *Woyzeck* in nur 17 Tagen gedreht. Dabei taten sie vor den tschechischen Behörden so, als handele es sich weiterhin

---

<sup>602</sup> Vgl.: Cronin 2009, S. 191: „Trarre un film da *Woyzeck* ha voluto dire ritornare al cuore pulsante della mia storia culturale. Per questa ragione nel film c'è qualcosa che va oltre me stesso. Tocca le vette dorate della tradizione tedesca e perciò sprigiona luce. Da tempo volevo realizzare una trasposizione cinematografica di *Woyzeck*. A mio avviso è la più grande opera teatrale in lingua tedesca. È sorprendentemente attuale.“

Deutsche Übersetzung der Autorin: „Aus *Woyzeck* einen Film zu machen, bedeutet zum pulsierenden Herz meiner Kulturgeschichte zurückzukehren. Aus diesem Grund gibt es etwas im Film, das über mich hinausgeht. Er berührt die goldenen Gipfel der deutschen Tradition und verströmt deshalb Licht. Seit langem wollte ich eine filmische Umsetzung des *Woyzeck* machen. Meiner Meinung nach handelt es sich um das größte Bühnenwerk in deutscher Sprache. Es ist überraschend aktuell.“

<sup>603</sup> Bei dem Film mit dem ähnlich klingenden Titel *Stroszek* aus dem Jahr 1977 hat bereits eine Annäherung an *Woyzeck* stattgefunden.



um Aufnahmen für *Nosferatu*, um keine neuen langwierigen Genehmigungen beantragen zu müssen. Man musste lediglich fünf Tage warten, bis Kinskis Haare wieder ein wenig gewachsen waren<sup>604</sup>, die körperliche Erschöpfung des Schauspielers war hingegen für seine Rolle als Woyzeck sicherlich nicht von Nachteil.

Auffällig ist, dass sich Herzog in diesem Film, im Gegensatz zu seiner sonstigen Arbeitsweise, stark auf die Textebene und damit auf Büchner und das literarische Ausgangsmedium konzentriert. Seine ausgeprägte Charakteristik, die sich in der prägnanten Visualität zeigt, ist hier vorsichtiger platziert, kommt aber beispielsweise in der Szene, in der Woyzeck verzweifelt durch ein riesiges wogendes verblühtes Mohnfeld läuft, umso stärker zum Vorschein. Die Konzentration auf den Text und einzelne starke Bilder wird unterstützt durch eine meist statische Kamera (Kameramann: Jörg Schmidt-Reitwein), was beim Zuschauer eine Theatralität evoziert. Die implizite Theatralität des Films wird weiter unterstützt durch das besondere Schnittkonzept, das zu einer bemerkenswerten dramaturgischen Dichte und Eindringlichkeit führt:

Der Film besteht aus 25 Aufnahmen von jeweils vier Minuten, neben ein paar kürzeren Aufnahmen. Der Ansatz war besonders spannend, weil der filmische Raum nicht von den Unterbrechungen und Bewegungen der Kamera geschaffen wurde sondern ausschließlich von den Schauspielern, der Kraft ihrer Darstellung und von ihrer Verwendung des Raums. [...] In *Woyzeck* ist die Kreation des Raums – und die Art, in der ich ihn als Regisseur verwende – sehr viel zentraler als sonst.<sup>605</sup>

Diese wenigen aber langen Plansequenzen, aus denen der Film geschnitten ist, schließen jede Szene in sich sehr stark ab, da sie innerhalb keine oder kaum Unterbrechungen aufweisen. Das bedeutet gleichzeitig, dass die Schnitte zwischen den Szenen besonders hart und deutlich zum Vorschein kommen und damit die Szenen wie einzelne Fragmente der Geschichte ausstellen. In der Aussage Herzogs zeigt sich ein weiterer wichtiger Punkt in Bezug auf Büchner. Herzog konzentriert sich auf die Figuren und ihre Beziehung zum Raum und zur Umwelt. Auf diese Weise übersetzt er subtil die Aussage Büchners auf die Struktur seines Mediums: die Abhängigkeit des Menschen von der Umgebung und der Gesellschaft.

---

<sup>604</sup> Vgl.: Cronin 2009, S. 189.

<sup>605</sup> Ebd., S. 192. „Il film è composto da venticinque riprese di quattro minuti ciascuna, oltre a un paio di riprese più brevi. È stato molto difficile attenersi a questo schema: a nessuno era concesso sbagliare. L'approccio adottato era particolarmente eccitante perché lo spazio filmico non è creato dagli stacchi e dai movimenti della macchina da presa, ma interamente dagli attori, dalla forza della loro interpretazione e dal loro uso degli spazi.“

Herzog bezieht sich also in seinem Medienwechsel auf das Fragment als Form, auch Knapp weist darauf hin: „Herzogs Ästhetik trägt dem Fragmentcharakter des Texts ebenso Rechnung wie dem vollkommenen Ausgeliefertsein Woyzecks.“<sup>606</sup>

Aufschlussreich sind die intermedialen Bezüge im Vergleich zwischen Büchner und Herzog, die sich nahezu überkreuzen. Herzog ist in der Langsamkeit des Schnitts geradezu antifilmisch und damit das Gegengewicht zu Büchner, der in seinem Text Tempo macht und dadurch filmisch wirkt. Herzog wirkt dagegen in seiner Erzählweise eher literarisch oder klassisch theatralisch. Ein weiterer Hinweis auf den Bezug zur Literatur gibt die bewusst gesetzte Rahmung des Films. Sowohl der erste Text als auch der letzte sind eingblendete Texte und beziehen sich damit direkt auf das Schriftmedium, unter dessen Vorzeichen Herzog demnach seinen *Woyzeck* stellt. Herzog behält das intermediale Moment zwischen Film und Literatur in seiner Inszenierung also nicht nur im Medienwechsel, sondern auch in subtilen Bezügen auf die stilistischen Methoden und Techniken des jeweils anderen Mediums bei und spiegelt damit den filmisch schreibenden Büchner.

Schließlich gibt es einen weiteren Aspekt, der den intermedialen Bezug zum Theater in Herzogs Interpretation stärkt. Hoff weist darauf hin, dass hier, wie auch in anderen filmischen Medienwechseln, wie dem Klarens, die Jahrmarktsszenen proportional sehr stark exponiert sind<sup>607</sup>. Diese von der Forschung als Metaszene bezeichneten Bilder spiegeln eine theatrale Situation, indem sie eine Aufführungssituation mit Publikum und Personen bzw. Tieren auf der Bühne darstellen. Interessant ist, dass die Szene bei Herzog nochmals in eine weitere Aufführung aufgeteilt wird, bei der der Tambourmajor und sein Kamerad das Publikum sind, das Marie beobachtet. Dieser theatralen Verschachtelung gibt Herzog viel Raum. Auch die zweite Metaszene, H 3,1, *Im Hof des Professors*, die in vielen Medienwechseln und auch Lesefassungen ganz ausgeklammert wird, ist bei Herzog zentral. Hier sind die Studenten das Publikum, das Woyzecks Verfall, vom Doctor moderiert, wie einem Schauspiel zuschaut. Theatraler Höhepunkt ist der Moment, in dem Woyzeck dazu gezwungen wird vorzuführen, wie er mit den Ohren wackelt.

Schott und Bleicher bezeichnen den Film folglich „als eine Gratwanderung zwischen dem literarischen Text und dem Film, deren Gemeinsamkeit in beider Ausrichtung auf einer Theaterinszenierung zu liegen scheint“<sup>608</sup>.

---

<sup>606</sup> Knapp 2000, S. 48.

<sup>607</sup> Vgl.: Hoff und Martin 2008, S. 59.

<sup>608</sup> Schott und Bleicher 2005, S. 93.

### 3.4.5. *Woyzeck-Rezeption in der Bildkunst*

Zum Bereich der bildkünstlerischen Rezeption des *Woyzeck*, bei der in erster Linie Lese- und oder Theatererfahrungen visuell umgesetzt werden, gibt es noch sehr wenige Untersuchungen, dabei spricht Neuhuber davon, dass „Büchners Drama zum heute wohl meistbebilderten der deutschen Literatur“<sup>609</sup> gehört. Sicherlich finden sich für bildende Künstler viele Inspirationspunkte in der bildlichen Sprache Büchners sowie in seinen markanten Szenenanordnungen.

Die Illustrationen des Dramenfragments sind dabei vor allem in den frühen Jahren ein Hinweis auf die Menge der Theaterinszenierungen. Christian Neuhuber, der sich ausführlich mit dem Thema beschäftigt hat, macht aus, dass sie nach dem Ersten Weltkrieg gehäuft auftraten, danach für nahezu 40 Jahre nur vereinzelt, bis sie zum Ende der 1960er Jahre wieder verstärkt und in den 80ern auch außerhalb des deutschen Sprachraums vertreten sind, ein Trend, der bis heute anhält und Illustrationen *Woyzecks* auf der ganzen Welt entdecken lässt.<sup>610</sup> Ein Überblick der wichtigsten Arbeiten soll hier gegeben werden.

Als Beginn der bildnerischen Rezeption nennt Neuhuber sechs Farbpastelle von Werner Gothein, der Szenen aus dem zweiten Teil des Dramenfragments mit symbolhaften Farben und expressiver Figurengestaltung visuell umsetzt<sup>611</sup>. In den Jahren darauf entstehen in erster Linie Arbeiten, die die vielen in der Zeit entstehenden Editionen illustrieren, wie beispielsweise 1919 die Holzschnitte Wilhelm Plünneckes mit dem Täter *Woyzeck* im Zentrum, die Radierungen von Erich Wünsche aus dem Jahr 1920, der den psychischen Zustand des Protagonisten versucht umzusetzen oder die Lithografien aus dem Jahr 1921 von Paul Weißkopf, der versucht das Verhältnis zwischen *Woyzeck* und Marie zu visualisieren. Seine Arbeiten werden später als entartete Kunst verboten. Bis 1925 gibt es noch vereinzelte Illustrationen, vor allem in Berlin, die allerdings weniger eindrücklich sind. Danach kommt die bildnerische Rezeption, ebenso wie die theatrale erst einmal ins Stocken.<sup>612</sup>

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg werden wieder Bilder von *Woyzeck* produziert, nennenswert sind die in den 1960er Jahren aufwendig gestalteten Editionen, beispielsweise von Alfons Klein und Werner Götz. 1970 fertigt Joachim John Zinkdrucke an, er wird 2004 auch die Erzählung *Der andere Woyzeck* von Volker Braun illustrieren und damit zum Thema zurückkehren. Walter Maisak zeichnet *Woyzeck* mit Kreide und Tusche ebenfalls 1970 und in den Jahren 1972 und 74 entstehen die Holzschnitte von Robert Wyss und Sven Okkel. Aus der DDR kommt der lithografische Zyklus

---

<sup>609</sup> Neuhuber 2013, S. 571.

<sup>610</sup> Vgl.: ebd., S. 561.

<sup>611</sup> Vgl.: ebd.

<sup>612</sup> Vgl.: ebd., S. 567.

von Konrad Schönfeld. Er ist 1978 entstanden, dem Jahr, in dem der visuell ebenfalls eindrucksvolle Film *Woyzeck* von Werner Herzog mit seinem Protagonisten Klaus Kinski entsteht. Dieser Film beeinflusst visuell die nachfolgenden bildkünstlerischen und illustratorischen Arbeiten. In den 80er Jahren entstehen schließlich eine Gemäldeserie von Piero Gauli sowie eine Aquatintaradierung von Klaus Böttgers.<sup>613</sup>

Betrachtet man die aktuellen bildkünstlerischen Arbeiten, treten freie Ausdeutungen immer häufiger in den Vordergrund. Neuhuber verweist hier vor allem auf Luigi Nannis Fotoübermalungen oder die „verschiedenen Arrangements markanter Schwarzweiß-Figuren und pastöser Porträts“<sup>614</sup> unter dem Titel *dispositif Woyzeck* von Pierre Antoniuccis. Hanjo Schmidt stellt *Woyzeck* dagegen in Halbakten dar und die Bilder von Rafael Ramirez Máros sind Neuhuber zufolge beinahe als „animalisch“ zu bezeichnen.<sup>615</sup>

In dieser Aufzählung außen vor gelassen wurde bis jetzt das vielleicht wichtigste und bekannteste bildkünstlerische Rezeptionszeugnis: Der österreichische Künstler Alfred Hrdlicka fertigte einen Bilderzyklus als Auftragsarbeit für das hessische Landessozialgericht an. Die Farbpastelle und Radierungen, die zwischen den Jahren 1988-1990 entstanden, vergegenwärtigen gesellschaftliche Machtverhältnisse durch die Darstellung der „durch "geiles Fleisch" signalisierten Kreatürlichkeit des Menschen und seiner ideologischen Überformung, die im "geschundenen Fleisch" zum Ausdruck kommt“<sup>616</sup>. Damit zog Hrdlicka einen Vorwurf der Pornographie auf sich, worauf der Künstler seine Sicht auf das Drama beschrieb: „Das Stück ist eine soziale Tragödie, aber auch ein schwer sexuell aufgeladenes Psychodrama. Und man kann die Sachen ja nicht kastrieren.“<sup>617</sup>

Zuletzt soll in diesem Abschnitt noch auf das visuelle Phänomen der Graphic-Novel-Kunst hingewiesen werden und in diesem Zusammenhang besonders auf Dino Battaglia und seine Umsetzung des *Woyzeck*-Dramas in diesem Medium. Es ist 1990 posthum mit einer Lesefassung sowie einem ausführlichen Nachwort von Thomas Michael Mayer erschienen<sup>618</sup>. Der italienische Graphiker, international als Perfektionist der Pop-Kunst anerkannt, verlegt das Dramenfragment in seinem Medienwechsel in das deutsche Kaiserreich um die Jahrhundertwende. Er arbeitet dabei mit starken Chiaroscuro-Effekten, die an den frühen deutschen Stummfilm erinnern<sup>619</sup> und

---

<sup>613</sup> Vgl.: ebd.

<sup>614</sup> Ebd., S. 571.

<sup>615</sup> Vgl.: ebd.

<sup>616</sup> Ebd., S. 569.

<sup>617</sup> Brickner, Irene: *Ein Alptraum für Frauen*. Eine Hrdlicka-Zeichnung zu Büchners *Woyzeck* sorgt in Darmstadt für Proteste. In: Arbeiter-Zeitung (Wien), 2. Januar 1989. Zitiert nach: Goltschnigg 2004, S. 17.

<sup>618</sup> Dino Battaglia: *Woyzeck von Georg Büchner, gezeichnet von Dino Battaglia*, 1990. Berlin: Altamira.

<sup>619</sup> Goltschnigg 2004, S. 18.

überlagert häufig die einzelnen Bilder übereinander, sodass eine klare Leserichtung nicht vorgegeben ist. In diesem Arrangement findet er einen Ausdruck für die Materiallage des Büchnerschen *Woyzeck* und die unklare Szenenanordnung. Zudem finden sich in Battaglias Erzählfluss viele Sprünge, er komprimiert, lässt aus und entwickelt stattdessen Bilder, die bei Büchner ausgelassen sind und sich vom Leser gedacht werden müssen. Er füllt also einerseits Lücken und kreiert andererseits bewusst neue Lücken und verweist damit, zumindest für einen Kenner des Büchnerschen Textes, auf die Fragmenthaftigkeit des Materials und der Identität Woyzecks, aus keiner der beiden es einen Ausweg gibt.

Neuhuber bemerkt, dass sich generell „Büchners Werk in seiner verknüpften Szenenhaftigkeit für Comic-Adaptionen gut zu eignen“<sup>620</sup> scheint. So vereinte beispielsweise Joachim Palm in seiner düsteren Radierung bereits in den 1970er Jahren Bild und Text. 1996 sind drei Beispiele im Underground-Comix-Band *Le cheval sans tête* erschienen: Der Pariser Künstler mit afrikanischen Wurzeln Yvan Alagbé, hebt dabei in seinem Medienwechsel die Gewalt und Armut hervor, indem er seinen *Woyzeck* in eine Militärdiktatur nach Afrika versetzt.<sup>621</sup>

#### 3.4.6. *Woyzeck-Rezeption im Hörspiel*

Zu den Medienwechseln von Büchners *Woyzeck* zum Hörspiel gibt es noch keine wissenschaftlichen Untersuchungen. Dabei handelt es sich hierbei um ein Medium, das zahlenmäßig einen großen Stellenwert in der Rezeptionsgeschichte Büchners einnehmen müsste: Es gibt allein fünfzehn *Woyzeck*-Hörspiele, neun von *Leonce und Lena*, sechs von *Lenz*, drei von *Dantons Tod* und vier über Büchners Leben.<sup>622</sup> Denkt man an die vielen Bezüge in Büchners Text auf das Auditive verwundert das nicht. Das Hören und die Geräusche, aber ebenso die musikalischen Elemente spielen eine große Rolle in dem Material und bieten zahlreiche Assoziationen für das Hörspiel. Ein Grund, weshalb dieser Bereich trotzdem bis heute ein Nischendasein führt, ist sicherlich die geringe Publikumsreichweite dieses Mediums. Die Hörspiele laufen sehr selten im Radio und käuflich zu erwerben gibt es lediglich drei der fünfzehn ermittelten Versionen.

---

<sup>620</sup> Neuhuber 2013, S. 569.

<sup>621</sup> Vgl.: ebd.

<sup>622</sup> Vgl.: [www.hoerdat.in-berlin.de/select.php](http://www.hoerdat.in-berlin.de/select.php); letzter Zugriff am 25.12.2014.

Das unter mehreren Gesichtspunkten sicherlich beachtenswerteste Beispiel stellt in diesem Zusammenhang *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* von Boris Nikitin dar, deren Ursendung am 2. August 2010 im Programm *Freispiel* von Deutschlandradio Kultur lief und inzwischen zwei weitere Male dort wiederholt wurde. Es basiert auf seiner 2007 in Gießen entwickelten Performance *Woyzeck*. Neben dem Film von Nuran David Calis wird es im folgenden Kapitel ausführlich analysiert, weshalb an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen wird.

Wie bei diesem Medienwechsel, der ein doppelter ist, da er zunächst vom Text zur Theateraufführung und von dort weiter zum Hörspiel gewandert ist, verhält es sich auch bei einem Großteil der anderen *Woyzeck*-Hörspiele: Viele gehen von einer Theaterinszenierung aus. Die erste Hörspiel-Produktion aus dem Jahr 1930 wurde von Ernst Hardt bei der RRG Berlin realisiert, der 1923 das Stück im Theater inszeniert hatte. Der Text wurde bei der Ursendung live eingesprochen und gesendet. Bei einem solchen Verfahren spricht man auch von Hörtheater, im Gegensatz zur zweiten Realisierung. Karl Peter Blitz schuf seinen *Woyzeck* 1947 beim SWF, griff ihn also, wie viele Theater auch, direkt nach dem Krieg auf. Sein Ansatz war es „Hörfilm statt Hörtheater“<sup>623</sup> zu machen, indem er als einer der ersten sein Hörspiel montierte.

In den 1950er und 60 Jahren gab es drei Hörspielproduktionen, alle unter dem Titel *Woyzeck*, alle drei Medienwechsel von Theaterinszenierungen und in Mono produziert: 1954 von Erich Neuberger beim ORF, 1959 von Martin Flörchinger beim Rundfunk der DDR<sup>624</sup> und 1966 von Heinz von Cramer beim BR.

1975 realisiert Fritz Zecha das erste Stereo-Hörspiel von *Woyzeck*, er bezog sich dabei nicht auf eine konkrete Theaterinszenierung, arbeitete aber mit einem Ensemble, das *Woyzeck* zuvor gemeinsam am Theater Graz erarbeitet hatte<sup>625</sup>. Fünf Jahre später vollzogen Claude Karfiol und Daniel Weißberg einen erneuten Medienwechsel vom Theater zum Hörspiel. Sie konzentrierten sich sowohl auf die fragmentarische als auch intermediale Struktur des Ausgangsmediums:

Der knappen und sprunghaften Beleuchtung der einzelnen Schauplätze setzten sie eine motivisch komponierte Klangebene entgegen, die das ganze Stück zu einem einheitlichen, dichten Bezugsgeflecht verbindet. Dabei erlaubten es die technischen Möglichkeiten des Mediums (Montage, Überblendung) der von Büchner intendierten Dramaturgie möglichst nahe zu kommen. Die beiden Hörspielmacher verwirklichten eine Form der

---

<sup>623</sup> Ebd.

<sup>624</sup> Diese Aufnahme ist käuflich erwerbbar gemeinsam mit je einem Hörspiel ebenfalls aus den 1950er Jahren von *Leonce und Lena*, *Dantons Tod* und *Lenz: Georg Büchner. Die Hörspiel-Edition*, der Hörverlag.

<sup>625</sup> [www.hoerdat.in-berlin.de/select.php](http://www.hoerdat.in-berlin.de/select.php); letzter Zugriff am 25.12.2014.

Zusammenarbeit, in der Regie und klangliche Gestaltung einander durchdrangen, und die zu einer Verschmelzung der Arbeitsbereiche von Komponist und Regisseur führte.<sup>626</sup>

Nach 1959 wurde in der DDR nur ein weiteres Hörspiel inszeniert: 1986 nahm sich Joachim Staritz des Stoffes an. Nach diesen letzten Produktionen gab es, abgesehen von dem Feature von Wolfram Wessels *Woyzeck – Essay (Entstehung eines Hörspiels)* von 1991 am BR, eine längere Pause.

Mitte der 90er Jahre gab es zwei *Woyzeck*-Hörspiele, die beide ihren Protagonisten Woyzeck an andere Orte versetzen und das auch schon im Titel deutlich machen: Edgar Lipki führt 1995 Regie bei *Woyzeck Wyoming*, bei dem Woyzeck nach seinem Mord an Marie nach Amerika geht. Kaca Cela versetzt seinen Woyzeck 1997 nach Sarajevo, wo während den Proben zu Woyzeck im Theater der Krieg ausbricht. Auch *Woyzeck von Sarajewo*, produziert vom WDR, ist demnach eng mit dem Medium Theater verknüpft.

Nach einer erneuten fast zehnjährigen Pause realisiert Leonhard Koppelman beim SWR 2006 ein neues *Woyzeck*-Hörspiel mit Werner Wölbern und Sandra Hüller in den Hauptrollen. Es ist 2007 beim Hörverlag Argon Hörspiel erschienen und hält sich weitgehend an die Reihenfolge und den Text der modernen kritischen Ausgaben. 2012 hat Bert Alexander Petzold *Woyzeck* als Hörspiel umgesetzt. Die Komplexität des Dramenfragments wird stark vereinfacht dargestellt und die wichtigsten Szenen mittels eines Erzählers erläutert. Es ist im Amor Verlag erschienen und wurde als einziges der genannten Beispiele nicht im Rundfunk gesendet.

Wesentlich innovativer ist die Radioarbeit des Japaners Tetsuo Furudate, die am 8. April 2011 seine Ursendung bei Deutschlandradio erlebte und vom Fonds *Experimentelles Musiktheater NRW* und *Elektronisches Studio der Akademie der Künste Berlin* produziert wurde. Unter dem Titel *Death Fragments Prelude* verarbeitet Furudate seine Beobachtung, dass akustische und letale Metaphern bei Büchner oftmals direkt nebeneinander stehen. Dabei interessiert er sich auch für das Fragmentarische, wie der Titel des Hörspiels bereits anzeigt:

Der japanische Noise-Künstler seziiert den Textkorpus des deutschen Dramatikers, Anatomikers und Revolutionärs. Die herauspräparierten Textfragmente trinkt Furudate in eine düstere Komposition aus Geräuschen und Musikfetzen.<sup>627</sup>

Auch dieses Hörspiel ist, wie das Nikitins mit einer theatralen Performance verbunden. War diese bei Nikitin die Grundlage für den auditiven Medienwechsel, steht sie hier vor der Performance.

---

<sup>626</sup> Ebd.

<sup>627</sup> [www.deutschlandradiokultur.de/death-fragments-prelude.1022.de.html?dram:article\\_id=173932](http://www.deutschlandradiokultur.de/death-fragments-prelude.1022.de.html?dram:article_id=173932); Zugriff am 29.08.2014.

Nur acht Tage nach der Ursendung kam die Musiktheater-Performance *Death fragments - Büchner, 23 years old* am 16. April 2011 im Theater Bielefeld zur Aufführung. Auf die Verbindung zwischen Theater und Hörspiel wird unter diesem Vorzeichen auch bei der nun folgenden Analyse einzugehen sein.



## 4. *Woyzeck* heute

Dieses Kapitel ist der Analyse zweier aktueller *Woyzeck*-Medienwechsel in unterschiedlichen Medien gewidmet: dem Hörspiel von Boris Nikitin aus dem Jahr 2010 mit dem Titel *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* und dem Fernsehfilm von Nuran David Calis aus dem Jahr 2012 namens *Woyzeck*. Beide sind bis heute noch nicht wissenschaftlich untersucht, es liegen lediglich einige Zeitungsrezensionen vor.

Methodisch findet in einem ersten Schritt jeweils eine Heranführung an das Medium statt, das die beiden Künstler für ihre Auseinandersetzung mit Büchner gewählt haben: Was sind die jeweiligen Besonderheiten und Charakteristika, aber auch künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, mit denen sie sich befassen müssen und können? Danach wird kurz auf die jeweilige Vita der Regisseure eingegangen, auch um zu klären, inwieweit Nikitin und Calis in den von ihnen gewählten Zielmedien verankert sind und in welche Richtungen sie außerdem denken und arbeiten. Interessant ist, dass beide aus dem Bereich des Theaters kommen und sich beim *Woyzeck* jedoch bewusst für ein anderes Medium entschieden haben als die sowohl dem Text als auch ihrem Werdegang naheliegende Form der Theaterinszenierung. Dabei hat Nikitin vor dem Hörspiel bereits eine Performance inszeniert, die Grundlage für den anschließenden Medienwechsel zum Hörspiel ist. Sein Ziel war jedoch von Beginn an, sich durch *Woyzeck* mit dem Medium des Rundfunks und dem Hörspiel auseinanderzusetzen. Zudem handelt es sich bei beiden Künstlern um Männer, zwischen denen nur wenige Jahre Altersunterschied liegen, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sie einen ähnlichen medialen Erfahrungshintergrund in ihre Arbeit mitbringen.

An diese Heranführung anschließend geht es um die eigentliche Analyse der Produktionen, außer auf die technischen und personellen Daten wird ausführlich auf die jeweilige Narration eingegangen, da beide auf die eine oder andere Weise stark von Büchners Material abweichen. Die Analyse findet schwerpunktmäßig mittels der beiden aus dem Büchnerschen Material herausentwickelten Hauptuntersuchungskomplexe statt: Intermedialität und Fragment. Es wird aber auch den individuellen Besonderheiten der Produktionen Raum gegeben, ohne die ein umfassendes Verständnis der Werke nicht gegeben wäre. Das ist im Hörspiel das Thema der Rezeptionsgeschichte und im Film die Bildkomposition. In diese Komplexe eingebunden ist die Frage nach dem jeweiligen Verhältnis zu Büchners historischem Material und dem Umgang mit selbigem innerhalb der eigenen Produktion. Welche Auswirkungen haben die medialen

Transformationen? Wird die zeitliche Distanz zu Büchner bewusst herausgestellt oder soll sie organisch in das Werk integriert werden? Diese Punkte werden zusammenfassend im letzten Unterkapitel geklärt, der die beiden Medienwechsel in einem Vergleich zusammenführt.

Schlussendlich soll aus der Analysearbeit heraus eine Rückbindung zur Eingangsfrage stattfinden: Lässt sich aus der Struktur des Büchnerschen *Woyzeck* und der beiden analysierten Medienwechsel herauskristallisieren, was das Aufgreifen des Materials in der Form von Medienwechseln begünstigt?

#### 4.1. *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* von Boris Nikitin

Boris Nikitins Hörspiel *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* aus dem Jahr 2010 wird hier eingehend analysiert. Die Leitlinie dabei ist, wie Nikitin mit den für Büchners Werk konstitutiven Elementen der Intermedialität und des Fragments umgeht oder ob andere Elemente für ihn wichtiger sind: Stellt er die inhaltlichen und formalen Verbindungen, die er zu Büchners Text aufrecht erhält, besonders heraus oder kappt er sie bewusst? Des Weiteren soll auf den besonderen Umgang des Hörspiels mit der Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* eingegangen werden, eine Thematik, die für Nikitin bei seinem Medienwechsel eine zentrale Rolle gespielt hat.

Zur Einführung wird zunächst auf das Medium des Hörspiels eingegangen und das Profil von Deutschlandradio Kultur vorgestellt, der Sender, bei dem Nikitin seine Arbeit produziert hat. Auf eine Zusammenfassung des Werdegangs Nikitins folgt die Analyse.

##### 4.1.1. *Das Hörspiel*

„Das Hörspiel ist eine vernachlässigte Gattung eines vernachlässigten Massenmediums.“<sup>628</sup> Unter wissenschaftlicher Perspektive hat Jürgen Müller bei dieser Aussage sicherlich Recht. Denn wenn „Hörstücke, Hörtexte, Hörbilder, Sprachstücke, Schallspiele, radio plays, radio dramas, pièces radiophoniques“<sup>629</sup> heute produziert werden, dann werden sie nur in seltenen Fällen von Medienwissenschaftlern zur Kenntnis genommen, geschweige denn eingehend und vergleichend

---

<sup>628</sup> Müller, J. 2011, S. 237.

<sup>629</sup> Ebd.

analysiert. Das war nicht immer so. In den 1930er Jahren, sowie nach dem Krieg in den 1950er und 60er Jahren, zu einer Zeit, in der auch die Konkurrenz anderer Massenmedien wie dem Fernsehen noch klein war, fungierte das Hörspiel „als auditive Plattform für prominente Literaten“<sup>630</sup>, bot Platz zum Experimentieren und hatte auf diese Weise einen relativ hohen Stellenwert im kulturellen Leben Deutschlands inne.

Betrachtet man die heutige Zuhörerperspektive, lässt sich in den letzten Jahren jedoch eine regelrechte Renaissance im Bereich der Audiobooks verzeichnen. Nach Mecke liegt das vor allem daran, dass das Hören die weiteren Sinne nicht einschränkt und für sich vereinnahmt, man also weiterhin sehen und sich frei bewegen kann. Aus diesem Grund eignen sich Hörspiele bestens dafür, neben anderen Aktivitäten wie Autofahren, Joggen, Tätigkeiten im Haushalt oder zur Überbrückung von Wartezeiten rezipiert zu werden.<sup>631</sup> Hinzu kommt, dass die Träger, die zum Abspielen nötig sind, immer kleiner und handlicher werden, nahezu überall hin transportiert werden können und damit ständig verfügbar sind.

Die Produktion, die die Hörerschichten mit solchen nebenbei laufenden Unterhaltungsabsichten zu bedienen versucht, konzentriert sich jedoch stark auf den Kommerz und die auditive Umsetzung bekannter Literatur und wenig auf experimentelle und innovative Radioformate. Es entstehen jedoch vermehrt Hörspielfestivals, wie beispielsweise der Leipziger Hörspielsommer, der 2015 bereits in sein 13. Jahr geht und sich für Formate mit künstlerischem Anspruch interessiert. Das Festival ist gekoppelt an einen Wettbewerb in Kooperation mit der Leipziger Buchmesse und generiert auf diese Weise auch die Produktion neuer Hörstücke. Bei dieser und ähnlichen Veranstaltungen wird gemeinsam gehört und in der kollektiven Hörerfahrung ein wenig der Atmosphäre nachgespürt, als sich einst die ganze Familie vor dem Radio versammelte.

Trotz dieser Aufwertungs- und Werbeinitiativen für das Hörspiel hält sich sowohl in der Praxis als auch der Theorie hartnäckig die Auffassung, dass es sich beim Hörspiel lediglich um „Theater für die Ohren“ handle, und ihm – mit seiner Konzentration auf nur einen Sinn – im Gegensatz zu anderen Medien etwas abginge<sup>632</sup>. Obwohl Musikaufnahmen gleich funktionieren, haben sie nicht mit einem solchen Image zu kämpfen und sind seit jeher als vollwertige Kunstform etabliert. Dass eine solche Konzentration auch interessant sein kann, wird bei der Musik akzeptiert und beim Hörspiel meist übersehen. Hierzu gesellt sich das gleiche Problem wie bei der Literaturverfilmung auch. Die meisten Hörspielproduktionen waren und sind Medienwechsel von Literatur oder

---

<sup>630</sup> Ebd., S. 238.

<sup>631</sup> Vgl.: Mecke 2011a, S. 192.

<sup>632</sup> Vgl.: ebd., S. 197.

Theater und werden jedoch im Vergleich mit diesen als defizitär betrachtet. Selbst Linda Hutcheon, die in ihrem Buch *A Theory of Adaptation*<sup>633</sup> und die gegen diese einseitige Perspektive auf Medienwechsel argumentiert, schreibt zu auf Literatur basierenden Hörspielen, dass „most radio plays concentrate on primary characters alone and therefore simplify the story and timeline“<sup>634</sup>. Dass ein Hörspiel dafür im Gegenzug andere Ebenen des in ihm umgesetzten Mediums im wahrsten Sinne des Wortes zum Klingen bringen kann oder diese selbstständig einbringt, davon ist bei ihr nicht die Rede.

Zusammenfassend kann man sagen, dass diese Kunstform ein Nischendasein führt, das in Deutschland hauptsächlich Dank der Subventionen aus den Rundfunkgebühren überleben kann. Und doch gilt, was Mecke bei einer genaueren Betrachtung des Feldes ausmacht: Das „Hörspiel bietet seinen Rezipienten inzwischen ein mindestens ebenso ausdifferenziertes Angebot wie die Literatur oder der Film den ihrigen“<sup>635</sup>.

An dieser Stelle sollen die charakteristischen Merkmale des Hörspiels und seines Trägermediums, das Radio oder aber das Hörbuch, genannt werden. Aus technischer Sicht handelt es sich um ein Tertiärmedium, da es sowohl bei der Produktion als auch der Rezeption auf technische Hilfsmittel angewiesen ist, im Gegensatz zum klassisch gedruckten Buch, das ein Sekundärmedium und nur im Herstellungsprozess technikbasiert ist.

Sandra Rühr hat 2008 die Monographie *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifität – Rezeption* geschrieben und geht darin detailliert auf die Eigenschaften des Hörspiels ein. Es stellt bei ihr neben der Dokumentation, der Lesung und dem Feature nur eine mögliche Darstellungsform des weiter gefassten Begriffs des Hörbuchs dar, auf das sie sich konzentriert. Diese Einteilung ist nur bedingt sinnvoll, da die Kategorien nicht präzise voneinander zu trennen sind und sich in ihrer Erscheinungsform oftmals untereinander vermischen. Sie versucht diese Kategorien anhand des jeweils spezifischen Verhältnisses von Sprache zu Geräuschen bzw. Musik auszuloten<sup>636</sup>. Dabei manifestieren sich die Unterschiede oftmals eher in Sprachstilen, also in der Qualität anstelle der Quantität des gesprochenen Worts. Das im Folgenden zu analysierende Hörspiel von Boris Nikitin ist für eine Vermischung der verschiedenen Hör-Kategorien das beste Beispiel.

---

<sup>633</sup> Vgl.: Kapitel 2.1.5. *Adaption*

<sup>634</sup> Hutcheon 2006, S. 41.

<sup>635</sup> Mecke 2011a, S. 193.

<sup>636</sup> Vgl.: Rühr 2008, S. 232ff.

Der Unterschied zwischen einem Hörbuch und einem Hörspiel liegt außerdem in der Vermarktung: Ein Hörbuch oder Audiobook wird gezielt für den Verkauf auf einem Träger produziert. Ein Hörspiel impliziert dagegen stärker die Idee einer Ausstrahlung im Rundfunk als ersten Bestimmungsort, demnach ist es theoretisch unabhängiger von Verkaufszahlen und kann, mit Rundfunkgebühren subventioniert, freier und experimentierfreudiger produzieren. Da es trotzdem von Hörerzahlen abhängig ist, relativiert sich die Freiheit oftmals wieder, vor allem bei privaten Radiosendern.

Rühr definiert das Hörspiel folgendermaßen:

Das Hörspiel ist eine Bearbeitung, welche speziell auf die auditive Art und Weise der Darbietung hinarbeitet. Es stellt eine künstlerische Ausdrucksform des Hörfunks dar und ist gemäß der Begriffsfindung aus dem Jahr 1924 durch Hans Siebert von Heister „das arteigene Spiel des Rundfunks“.<sup>637</sup>

Jürgen Müller stützt sich in seiner Definition auf Arnheim:

Wenn, mit Arnheim gesprochen, eines der Hauptmerkmale des Hörspiels als „Ohrenkunst“ im Wegfall des Optischen besteht und wenn dieser Sachverhalt kein „Defizit“, sondern eine „natürliche Folge technischer Voraussetzungen“ darstellt, welche eine optische Ergänzung des akustisch repräsentierten Geschehens überflüssig macht, muss sich das Hörspiel konsequenterweise auf wesentliche akustische Zeichen konzentrieren.<sup>638</sup>

In beiden Aussagen sind die beiden Elemente der Kunst und des Akustischen als gemeinsamer Nenner bestimmend. Rühr konzentriert sich in der Analyse des Mediums dabei auf zwei Hauptaspekte, aus denen ein Hörbuch und folglich auch ein Hörspiel aufgebaut ist: Das zu Hörende setzt sich zusammen aus den zwei zueinander in Beziehung stehenden Aspekten der Stimme und des Geräuschs, worunter auch Musik zu verstehen ist. In seltenen Fällen kann ein Hörspiel auch rein auf Stimme(n) oder Geräuschen aufgebaut sein, der Anteil ist allerdings so gering, dass er an dieser Stelle vernachlässigbar ist.

### ***Die Stimme im Hörspiel***

Die Stimme, meist der Hauptbedeutungsträger, kann dabei verschiedene Funktionen einnehmen:

Über den Tonfall und die Klangfarbe einer Stimme, den Sprechrhythmus und das Zusammenwirken aller beteiligten Stimmen werden Worte in einen Zusammenhang gebracht. Sie können beschreiben, bezeichnen, benennen, berichten, schildern oder

---

<sup>637</sup> Ebd., S. 235.

<sup>638</sup> Müller 2011, S. 246.

erzählen und damit akustische Vorgänge in die Vorstellungswelt des Hörers transportieren.<sup>639</sup>

Hier spricht Rühr den Ton und die Farbe einer Stimme sowie den Sprechrhythmus des Sprechers an. Über das Spiel dieser Elemente, die man unter dem Begriff der Stimmqualitäten zusammenfassen kann, wird im Hörspiel eine Dynamik in Gang gesetzt und gleichzeitig werden unterschiedlichste Bedeutungen evoziert, die über den eigentlichen Sinngehalt der gesprochenen Worte hinausgeht und diesen erweitert oder kontrastiert: „Nicht nur die momentane Stimmung kann deutlich werden, sondern auch Temperament, Kultur, Biographie oder auch psychische Zusammenhänge“<sup>640</sup> des Sprechers oder der von ihm dargestellten Figur. Daneben hat die Stimme auch eine ästhetische Funktion, sie kann als angenehm oder unangenehm empfunden werden. Das hängt ab „von den Stimmqualitäten des Sprechers, den Hörgewohnheiten des Zuhörers und sozialen Kontexten“<sup>641</sup>. Dazu gehört auch der zeitliche Kontext, denn das jeweilige Kunstverständnis und die damit verbundenen Sprechstile, wie beispielsweise der Interview- oder Moderations- oder Vorlesestil, sind einer stetigen Veränderung unterworfen.<sup>642</sup>

Als letzten Punkt nennt Rühr die historische Dimension der Stimme, worunter sie eine Entkörperlichung versteht, die im Zuge der technischen Möglichkeiten zur Aufzeichnung und Veränderung einer Stimme, entstand: „Die Technik leugnete so die Assoziation einer körperlichen Herkunft und die Koppelung von Sinn und Persönlichkeit“<sup>643</sup>.

Aus all diesen Punkten zur Stimme folgert Rühr: „Die Stimme ist [...] als „grundlegende ästhetische Kategorie des Hörbuchs“ anzusehen. Sie ist ein Medium im Medium.“<sup>644</sup> Damit sie zu dieser Aussage kommt, operiert auch sie mit dem weiten Medienbegriff Wolfs, der auch in dieser Arbeit Anwendung findet und weist damit darauf hin, dass das Hörspiel unter dieser Definition per se intermedial ist. Es konstituiert sich durch ein anderes Medium, die Stimme.

---

<sup>639</sup> Rühr 2008, S. 208.

<sup>640</sup> Meyer-Seipp, Johanna: *Der Sprecher, die Stimme und der Hörer*, S. 76. In: Boehncke, Heiner; Crone, Michael (Hrsg.): *Radio Radio. Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk* (Frankfurter Forschungen zur Kultur- und Sprachwissenschaft. Hrsg. von Heiner Boehncke und Horst D. Schlosse, 9). Frankfurt a.M.;Berlin;Bern et al. 2005, S. 63-84. Zitiert nach: Rühr 2008, S. 208f.

<sup>641</sup> Rühr 2008, S. 209.

<sup>642</sup> Vgl.: ebd., S. 225.

<sup>643</sup> Ebd., S. 209.

<sup>644</sup> Ebd., S. 222.

### ***Die Geräusche im Hörspiel***

Zur Stimme gesellen sich im Hörspiel Geräusche und Musik. Sie sind grenzenlos vielfältig und können entweder aus dem Bereich des Realistischen kommen, wobei sie in dem Fall meist vom Hörer erkannt werden sollen und ihm klar machen, in welchem Kontext oder welcher Situation sich das Gehörte befindet, oder frei erfunden sein. Beide Bereiche setzen sich in Bezug zur Stimme und dem von ihr Gesagten, indem sie es unterstützen, kontrastieren, übertönen, herausstellen oder auch abschwächen. Auch die Geräusche haben, wie die Stimme, verschiedene Funktionen:

Sie signalisieren Raum und lösen Assoziationen aus. Sie dienen als Existenzbeweis, als Charakterisierung, Milieu- oder Handlungsdarstellung, als Dialogpartner, zur Kommentierung oder Karikierung. Daneben können sie über die Blende zur Strukturierung eingesetzt werden und kompositorischen Charakter haben. Dabei beziehen sie sich nicht auf konkrete Bilder und Vorgänge, sondern sind reines Schallspiel.<sup>645</sup>

Alle akustischen Zeichen, seien es Stimmen oder Geräusche, sind technisch erzeugt und dadurch manipulier- und veränderbar. Trotz dieses Wissens gibt es akustische Zeichen, die dem Rezipienten das Gefühl von Authentizität vermitteln. Die menschliche Stimme gaukelt die direkte Anwesenheit eines Menschen vor, Originaltöne werden als Beweismittel aufgefasst<sup>646</sup> und eine Hintergrundatmosphäre versetzt den Hörer sofort an den Ort des Geschehens. Wie im Film die Kulisse kann es sich jedoch auch bei akustischen Zeichen lediglich um Fiktion handeln.

### ***Intermedialität im Hörspiel***

Auch wenn das Hörspiel mit seiner absoluten Konzentration auf das Hören auf den ersten Blick als reines Medium erscheinen könnte – was es als solches sowieso nicht gibt, da Medien zumindest intramedial immer in Bezug zu anderen stehen – wird bei genauerem Hinsehen oder besser Hinhören deutlich, dass die Intermedialität ein konstanter und fundamentaler Bestandteil des Mediums ist.

Interessant ist in dieser Hinsicht, dass für Rühr ein Hörspiel zwangsläufig eine „Bearbeitung“ darstellt, wie aus der obigen Definition ersichtlich wird. Diese Aussage gilt es auf jeden Fall zu hinterfragen, gibt es doch auch Hörspiele, die keinen Medienwechsel von einem bereits vorhandenen Stoff vollziehen und gezielt für dieses Medium konzipiert worden sind. Eine solche Definition setzt das Hörspiel und seine Möglichkeiten herab und versteht es lediglich als eine

---

<sup>645</sup> Ebd., S. 210.

<sup>646</sup> Vgl.: ebd., S. 216.

Form, die vollständig vom Generieren von Stoffen in anderen Medien abhängig ist, die es sich erst in einem zweiten Schritt zu eigen macht. Dabei soll hier nicht die These vertreten werden, ein unabhängiges Medium sei möglich oder ein Hörspiel, das keine „Bearbeitung“ eines anderen Werkes ist, sei rein, im Gegenteil. Es soll nur präzisiert werden, dass Intermedialität nicht nur als Medienwechsel stattfindet und ein Hörspiel nicht zwangsläufig eine „Bearbeitung“ darstellt.

Bleibt man noch einen Moment im Rahmen der Definition von Rühr, die dennoch auf viele Hörspiele zutrifft, folgt daraus: Eine „Bearbeitung“ impliziert einen Bezug zu einem anderen Medium und ist damit als Medienwechsel per se intermedial. Aber auch ohne diese Definition macht Mecke die Intermedialität als ein fundamentales Element des Hörspiels aus: „Im Laufe der Hörspielgeschichte ist ein umfangreiches Feld relativ autonomer Kunstproduktion entstanden, bei dessen Genese die Bezüge zwischen einzelnen Medien eine entscheidende Rolle gespielt haben.“<sup>647</sup>

Die häufigsten medialen Anknüpfungspunkte sind im Hörspiel unterschiedlich geartete Bezüge zum gedruckten Buch, zum Theater und zum Hörfunk.

Rühr weist auf die begriffliche Anleihe des Hörbuchs beim gedruckten Buch hin, womit eine Umsetzung des Buchs in einem auditiven Medium schon im Begriff durchscheint. Im Extremfall wird dieses einfach vorgelesen und höchstens mit ein paar Geräuschen und Musik atmosphärisch ansprechend gestaltet. Natürlich gibt es nicht ausschließlich Hörbücher, die gedruckte Bücher adaptieren und visuelle Schriftzeichen in akustische umsetzen, entstanden ist dieser Begriff aber aus dieser Idee. Neben den Texten ähneln sich auch die Vertriebswege der beiden Produkte.<sup>648</sup> Beide sind in Verlagen organisiert und verkaufen ihr Endprodukt im virtuellen und realen Buchhandel.

Der Begriff des Hörspiels dagegen weist eine Nähe zum Begriff des Schauspiels auf und das immer wieder synonym gebrauchte Hörstück zum Theaterstück. Tatsächlich werden neben Prosatexten häufig auch Dramentexte akustisch umgesetzt. Besonders beliebt sind Klassiker, die auf diese Weise, scheinbar leicht konsumierbar an die Hörer gebracht werden. Während sich im Theater der Schauspieler mit seiner Stimme und seinem ganzen Körper und im Film nur mit Körperteilen ausdrücken kann und muss, liegt die Konzentration im Hörspiel ausschließlich auf der Stimme des Sprechers, über die sich, lediglich durch Geräusche und Musik unterstützt, all sein Anliegen vermitteln muss<sup>649</sup>. Trotz dieser Reduzierung der Mittel können Theatertexte und –dialoge oftmals

---

<sup>647</sup> Mecke 2011a, S. 193.

<sup>648</sup> Rühr 2008, S. 213.

<sup>649</sup> Vgl.: ebd., S. 218.



direkt umgesetzt werden und benötigen keine großen Erläuterungen. Ausschlaggebend ist hier auch die Fantasie der Hörer, denen sich trotz der nicht vorhandenen Visualität „ein vollkommen geschlossenes Persönlichkeitserlebnis“<sup>650</sup> vermittelt. Dabei komplettiert der Hörer das Bild zur Akustik in seinem Kopf: Meyer-Seipp bezeichnet diesen Vorgang als eine „innere Bühne“<sup>651</sup>.

Der Bezug zum Hörfunk ist intramedial und stellt damit die Metaebene dar. Hier werden beispielsweise Sprechstile, wie das Interview oder alte O-Töne mit kratzigem Klang, aus anderen Hörformaten zitiert oder imitiert. Nicht selten kommt es dabei zu einem Spiel mit den Grenzen zwischen Fiktion und Realität.

Es wird sich zeigen, dass Boris Nikitin in seinem Hörspiel *Woyzeck, eine Hörspielperformance* Anleihen aus allen diesen Formen der Inter- und Intramedialität im Hörspiel macht. Er bezieht sich auf unterschiedliche Weise sowohl auf die Literatur und das gedruckte Buch, als auch auf das Theater und den Hörfunk.

#### 4.1.2. Deutschlandradio Kultur

*Woyzeck, eine Hörspielperformance* wurde produziert von Deutschlandradio Kultur, einer der drei Frequenzen des Deutschlandradios neben Deutschlandfunk und DRadio Wissen. Da es sich um ein einmaliges öffentlich-rechtliches Senderkonzept in Deutschland handelt, soll das Profil hier kurz vorgestellt werden.

Deutschlandradio ist 1994 als Fusion der Sender RIAS (ehemals Westberlin), Deutschlandsender Kultur (ehemals Ostberlin) und Deutschlandfunk (Köln) entstanden und stellt eine Vereinigung auf Rundfunkebene im Zuge der Wiedervereinigung Deutschlands dar. Zuvor gab es in Deutschland, auch wegen des vorherrschenden Föderalismus, keinen nationalen Sender. Der Sender wird gemeinsam von den 16 Bundesländern, in denen es jeweils Korrespondentenbüros gibt, sowie den zwei großen öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern ARD und ZDF subventioniert und befindet sich damit in der Situation, ohne Werbung und Sponsoren auskommen zu können und zu müssen. Dadurch setzt er sich mit seinem Anspruch auf Qualitätsjournalismus deutlich von privaten Sendeanstalten ab. Ein Zeichen für die erfolgreiche Umsetzung dieses Konzepts sind die 150

---

<sup>650</sup> Arnheim 2001, S. 91.

<sup>651</sup> Meyer-Seipp 2005, S. 69f. Zitiert nach: Rühr 2008, S. 219.

nationalen und internationalen Preise, die der Sender allein zwischen den Jahren 2010 und 2013 für sich verzeichnen konnte.<sup>652</sup>

Der vom Hörfunkrat gewählte und gemeinsam mit dem Verwaltungsrat kontrollierte Intendant<sup>653</sup> wird jeweils für fünf Jahre eingesetzt und trägt die Verantwortung sowohl für die Geschäfte als auch die Programmgestaltung. Der Hörfunkrat, der den Intendanten in Programmfragen berät und sich alle vier Jahre neu zusammensetzt, besteht aus 40 Mitgliedern: Je ein Vertreter jedes Bundeslandes, drei der Bundesregierung, weitere 16 Repräsentanten aus Landesverbänden (von der Handwerkskammer bis zum Musikrat) und fünf Vertreter gesellschaftlich relevanter Gruppen auf Bundesebene (z.B. Religionsgemeinschaften). Auf der Seite von Deutschlandradio heißt es dazu: „Die Beteiligung aller Bundesländer und der gesellschaftlichen Gruppen unterstreicht den bundesweiten Programmauftrag von Deutschlandradio, seine breitgefächerten Aufgaben und seinen föderalen Charakter.“<sup>654</sup>

Deutschlandradio bringt sich neben seiner Rundfunkstätigkeit auch aktiv im kulturellen und gesellschaftlichen Leben Deutschlands ein. Zum einen beteiligt sich der Sender an ca. 600 kulturellen Veranstaltungen im Jahr, als alleiniger Veranstalter oder in Kooperation mit anderen Institutionen. Zum anderen ist er Hauptgesellschafter von vier international renommierten Ensembles: dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB), dem Deutschen Symphonie Orchester (DSO), dem Rundfunkchor Berlin und dem RIAS Kammerchor, die in der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH (roc berlin) zusammengefasst werden.

Durchschnittlich hören pro Tag jeweils mehr als zwei Millionen Hörerinnen und Hörer Deutschlandfunk und Deutschlandradio Kultur, im erweiterten Hörerkreis erreicht das gesamte Deutschlandradio um die 9,5 Millionen Hörer, die eine der Frequenzen mindestens alle 14 Tage anschalten.

Die drei Programme Deutschlandfunk, Deutschlandradio Kultur und DRadio Wissen verfolgen jeweils eigene Linien und Schwerpunkte, erster konzentriert sich auf die Information, zweiter und dritter, wie ihre Namen schon sagen, auf die Themenschwerpunkte Kultur und Wissen. Die Kernkompetenz liegt dabei bei allen dreien auf der Informations- und Nachrichtenvermittlung.

Der Wortanteil bei Deutschlandfunk liegt bei rund 80 Prozent, und verteilt sich auf Nachrichten, Informationsmagazine, „Interviews, Berichte, Reportagen und Features über das aktuelle

---

<sup>652</sup> Vgl.: *Leistungsbilanz – Deutschlandradio stellt sich vor*. März 2014, S. 12. Broschüre online einsehbar unter: [www.deutschlandradio.de/index.media.814c245060a6b2472da72526b4a7159f.pdf](http://www.deutschlandradio.de/index.media.814c245060a6b2472da72526b4a7159f.pdf).

<sup>653</sup> Derzeit Dr. Willi Steul (seit 1.4.2009).

<sup>654</sup> *Leistungsbilanz – Deutschlandradio stellt sich vor*. März 2014, S. 8.

Geschehen in Politik, Wirtschaft, Kunst und Literatur, Forschung und Wissenschaft<sup>655</sup>. Dabei ist Deutschlandfunk der am häufigsten zitierte Sender in der Berichterstattung anderer Medien.

DRadio Wissen ist dagegen ein noch junger Sender, im Januar 2010 ging er erstmals auf Sendung mit Thematiken und Informationen „vom Alltagswissen bis zur universitären Wissenschaft“<sup>656</sup>. Die Redakteure verfolgen einen transmedialen Ansatz und integrieren das Internet aktiv in ihre Arbeit.

Deutschlandradio Kultur konzentriert sich dagegen, wie der Name schon sagt, auf die Kulturvermittlung und Hintergrundinformationen zum kulturellen Leben in Deutschland und der Welt. Literatur, Musik, Film, Theater, Philosophie und die Verbindungen dieser Themen zum aktuellen politischen Geschehen werden in verschiedenen Sendungen und Formaten beleuchtet. O-Ton-Nachrichten, Kulturnachrichten, Live-Übertragungen oder Aufzeichnungen von kulturellen Veranstaltungen, Hintergrundreportagen und Features wechseln sich dabei ab. Immer wieder gibt es Sendungen, bei denen sich Hörer durch Livetelefonate, -fragen und -kommentare aktiv an der Gestaltung beteiligen können. Ein weiteres wichtiges Element von Deutschlandradio Kultur ist die Kindersendung Kakadu, in welcher Nachrichten kindgerecht aufbereitet werden, Kinder sich aktiv in die Sendungen einbringen können und in Kindermagazinen und Hörspielen qualitativ anspruchsvolles Radio für die Kleinsten produziert wird, die so an das Medium herangeführt werden.

Auf verschiedenen Ebenen präsent sind auf Deutschlandradio Kultur Hörspiele und künstlerische Features. Es gibt wöchentlich acht feste Sendeplätze mit verschiedenen Ausrichtungen dafür, auf Deutschlandfunk gibt es weitere sechs.

Hierzu kommen Minihörspiele, *Wurfsendung* genannt, die über einen Zufallsgenerator während und zwischen den Radiofeuilletons von Deutschlandradio Kultur gesendet werden. Wolfgang Hagen hat sie, inspiriert von den Minigeschichten der Werbeindustrie, erfunden und gemeinsam mit einem Team entwickelt. Weder Uhrzeiten noch die Wurfsendung an sich sind vorher festgelegt, täglich werden seit September 2004 sechs bis neun dieser Minihörspiele von höchstens 50 Sekunden Länge „eingeworfen“. Inzwischen gibt es weit über 2000 davon. Der Programmdirektor von Deutschlandradio Kultur, Günter Mückler, beschreibt sie folgendermaßen:

Einen festen Sendeplatz haben sie nicht. Gerade das macht ihren Reiz aus. In der Anmutung rangieren die Minihörspiele von skurril-witzig bis hintergründig-philosophisch.

---

<sup>655</sup> Ebd., S. 2.

<sup>656</sup> Ebd.

Einige verzichten bewusst auf die Pointe und klingen so im Geiste nach, als flüchtiges Fragezeichen oder als stilles Beschwingtheitsmoment.<sup>657</sup>

Das dänische Radio und die BBC haben das preisgekrönte Konzept inzwischen übernommen. Bereits im Jahr der Entwicklung 2004 erhielt die Reihe eine lobende Erwähnung beim Prix Europa und nur ein Jahr später wurde die Redakteurin Nathalie Singer mit dem Radiojournal-Rundfunkpreis für die Entwicklung der Wurfsendungen 2005 ausgezeichnet. Aus der Jurybegründung heißt es: „Mit der Wurfsendung wurde eine radiophone Kunstform etabliert, die deutschlandweit ihresgleichen sucht“<sup>658</sup>.

Die Wurfsendung ist Exempel für die innovative Arbeit des Senders, der aktiv neue Formate entwickelt und produziert und damit den Rundfunk nicht nur als Nachrichtenvermittlung und Unterhaltungsmedium ansieht, sondern auch als künstlerische Plattform und mediales Experimentierlabor. Das spiegelt sich nicht nur in den Minihörspielen der Wurfsendung wider, sondern auch in den langen Hörspielformaten – wie beispielsweise Boris Nikitins *Woyzeck* – und den zahlreichen Preisen, die die Hörspiel-Produktionen von Deutschlandradio immer wieder gewinnen. 2013 waren das allein in diesem Bereich: Deutscher Hörspielpreis der ARD, Hörspielpreis der Kriegsblinden, Hörspiel des Jahres, Grand Prix Nova, Deutscher Hörbuchpreis<sup>659</sup>.

#### 4.1.3. Boris Nikitin

Boris Nikitin wird vom Goethe-Institut vorgestellt als einer von 25 herausragenden Persönlichkeiten in der Kategorie *Performancekünstler und Regiekollektive* im deutschsprachigen Raum. Die Künstler dieser Kategorie zeichnen sich dadurch aus,

dass sie in ihren Arbeiten die traditionellen Sparten- und Gattungsgrenzen hinter sich lassen. Ihr interdisziplinärer Ansatz geht in vielen Fällen einher mit der Suche nach veränderten Produktionsbedingungen, die von der freien Szene und ihren Produktionshäusern getragen mittlerweile auch in die Stadt- und Staatstheater Einzug gehalten haben. [...] Die Gruppen und Künstler erzählen ihre Geschichten mit allen Mitteln des Theaters, die sich somit nicht mehr länger dem Primat des Dichterwortes unterordnen. [...] Dadurch ergeben sich vielfältige Überschneidungen zwischen Tanz und Theater, Musiktheater und bildender Kunst, die die Künstler produktiv zu nutzen verstehen.<sup>660</sup>

---

<sup>657</sup> [www.bpb.de/gesellschaft/medien/hoerfunker/74734/hoerproben-wurfsendung](http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/hoerfunker/74734/hoerproben-wurfsendung); letzter Zugriff am 17.10.2014.

<sup>658</sup> <http://wurfsendung.dradio.de/wurf/index.php/de/Home/ReviewDetail/mode/1/id/570391>; letzter Zugriff am 17.10.2014.

<sup>659</sup> Vgl.: *Leistungsbilanz – Deutschlandradio stellt sich vor*. März 2014, S. 12.

<sup>660</sup> [www.goethe.de/kue/the/pur/deindex.htm](http://www.goethe.de/kue/the/pur/deindex.htm); letzter Zugriff am 18.10.2014.

Nikitin steht als noch junger Künstler in dieser Reihe neben so großen und seit langem international bekannten Namen wie Christoph Schlingensiefel, Heiner Goebbels, Rimini Protokoll, She She Pop und Gob Squad.

Boris Nikitin wurde am 11. August 1979 in Basel in der Schweiz geboren und ist in einem multikulturellen Haushalt aufgewachsen: Sein Vater ist Russe und Franzose, seine Mutter Slowakin mit jüdischen Wurzeln. Mit 20 Jahren hospitiert und assistiert er unter der Intendanz von Stefan Bachmann am Theater Basel. Von dort wechselt er 2001 an den *Prater*, die Nebenspielstätte der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, und wird dort für einige Produktionen der Assistent des Dramatikers und Regisseurs René Pollesch. Dieser leitete zu der Zeit den *Prater* im ersten Jahr. Nikitin begab sich im Folgenden auch in dessen universitäre Fußstapfen: Von 2002 bis 2008 studierte er Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität in Gießen, ein Studiengang, der als Talentschmiede für deutsche Performancekünstler bezeichnet werden kann.

Während des Studiums erarbeitete er einige Projekte im Kollektiv, ein Ansatz, der in Gießen gezielt gefördert wird. Dazu gehört auch das internationale Nachwuchsfestival *diskurs* für Theater, Tanz und Performance, bei dem er sowohl 2005 als auch 2007 in die Kuratierung und Organisation involviert war.

2007 realisierte er seine erste eigenständige Regiearbeit: *Woyzeck*. Mit der Performance gewann er ein Jahr später den Jury-Preis des *100° Festivals* in Berlin und wurde zum *Körper Studio Junge Regie* in Hamburg eingeladen. 2009 wurde die Produktion gemeinsam mit der in Folge entstandenen Diplomszenierung *F wie Fälschung* als eine der zehn besten Off-Theater-Produktionen zum internationalen Festival *Impulse* eingeladen. Letztere gewann dort den *Dietmar-N.-Schmidt-Preis* für die beste künstlerische Einzelleistung.

2010 zog Nikitin in seine Geburtsstadt Basel zurück, seine Arbeiten produziert und inszeniert er aber weiterhin an verschiedenen freien Spielstätten, wie der Kaserne Basel, dem HAU Berlin und der Gessnerallee Zürich sowie an Stadttheatern wie dem Theater Freiburg und dem Schauspielhaus Graz. Seine Projekte sind immer wieder über mehrere Jahre hinweg auf internationalen Bühnen zu sehen, *Imitation of Life* wurde unter anderem nach Johannesburg, Kapstadt, Moskau, Oslo und Zagreb eingeladen.

Nikitin bewegt sich bei seinen Arbeiten stets an der Grenze zwischen Illusionstheater und Performance einerseits und andererseits, was damit zusammenhängt, an der Grenze zwischen

Kunst und Realität. Mit diesen Gegensätzen spielt er bewusst und beleuchtet sie in seinen Projekten auf unterschiedliche Weise sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht. Allein die Titel seiner letzten Arbeiten weisen auf diesen Schwerpunkt hin: So realisierte er 2013 in Freiburg gemeinsam mit der Gemeinde der Mormonen in einer Kirche die Messe *How to win friends & influence people*. Ebenfalls 2013 entstand *Sei Nicht Du Selbst!* als Auftragsarbeit zu den Themen Identität, Authentizität und Präsenz für den Steirischen Herbst. Die Produktion wurde als eine der sieben besten Produktionen des Jahres zum Schweizer Theatertreffen eingeladen. Anfang 2014 erarbeitete Nikitin zusammen mit der indischen Regisseurin Zuleikha Chaudhari eine fünfstündige Theaterinstallation für die Ausstellung *insert2014* in Neu-Delhi unter dem Titel *Also the real thing*. Nikitin schreibt selbst auf seiner Internetseite, dass es sich hierbei um „eine Studie über Wiederholung, Repräsentation, Wirklichkeit und Fake“<sup>661</sup> handelt. Die Zusammenarbeit der beiden Künstler setzte sich fort in der Performance vom Oktober 2014 *Also the real thing: The Joburg Auditions*, die zeitgleich eine reale Auditionsituation und Illusion derselben ist.

Ebenfalls 2014 brachte Nikitin ein Projekt für die Ruhrtriennale in der letzten Intendanz von Heiner Goebbels auf die Bühne. *Sänger ohne Schatten* ist eine Musiktheater-Performance. Diederich Diederichsen schreibt in seiner Rezension in *Theaterheute*, dass es sich dabei um einen von mehreren Vorschlägen im Rahmen des Festivals handelt,

wie sich Inszenierungsstile unserer Theater-Gegenwart und musikalische Vorlagen unterschiedlichsten Alters in einer Weise durchdringen lassen, dass sie die den Alltag unserer Opernbühnen prägende sterile Apartheid von einerseits musikalischer Werktreue und andererseits inszenatorischer Semifreiheit hinter sich lassen.<sup>662</sup>

Nikitin versteht sich neben seiner Inszenierungsarbeit auch als Kurator, 2010 organisierte und kuratierte er in Basel ein Festival zum 30. Geburtstag der Kaserne Basel unter dem Titel *Die Zeitmaschine 1980-2010 / 30 Jahre, 30 Künstler*. 2013 lud er Milo Rau, Gob Squad, She She Pop und Gregor Gysi zu *It's The Real Thing - Basler Dokumentartage 13* ebenfalls in die Kaserne Basel, wobei „der Blick des dokumentarischen Theaters auf die Wirklichkeit“ von verschiedenen Seiten beleuchtet wurde. Nikitin hat die Ergebnisse dieses Festivals in einem Buch vereint und herausgegeben: *Dokumentation, Fälschung, Wirklichkeit* ist 2014 erschienen.

Diese Beispiele zeigen, dass Nikitin sich in mehreren Medien zu Hause fühlt. Immer wieder arbeitet er medienübergreifend oder –zusammenfügend. Auch sein erstes und bisher einziges Hörspiel *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* ist ein signifikantes Beispiel dafür. Bereits der Titel verweist

---

<sup>661</sup> [www.borisionikitin.ch/de/projekte/Also\\_the\\_real\\_thing](http://www.borisionikitin.ch/de/projekte/Also_the_real_thing); letzter Zugriff am 18.10.2014.

<sup>662</sup> Diederichsen 2014, S. 6.

auf das Zusammendenken zweier Kunstformen. Im Folgenden wird es vorgestellt und unter Rückgriff auf die im Theoriekapitel herausgearbeiteten Kategorien eingehend analysiert.

#### 4.1.4. *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance*

Die Eckdaten des Hörspiels *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance*, das oder die auch als „Radioessay“ und „Radiolabor“<sup>663</sup> bezeichnet wird, sind schnell genannt: Es wurde 2010 von Deutschlandradio Kultur produziert, Regie führte Boris Nikitin, Sprecher sind Malte Scholz und Annette Schäfer. Das sind jedenfalls die technischen Angaben, die es zu der Produktion gibt. Ob die Arbeitsaufteilung sich tatsächlich so verhalten hat, auch darauf wird in diesem Kapitel eingegangen. An dieser Stelle soll schon präzisiert werden, dass auch Nikitin eine Nebensprechrolle hat, seine Stimme taucht ein paar Mal technisch verzerrt im Hintergrund auf.

Für den Ton zeichneten sich Bernd Friebel und Alexander Brennecke verantwortlich. Das Hörspiel hat eine Länge von 46 Minuten und zehn Sekunden. Nach der Ursendung am 2. August 2010 wurde es weitere zwei Mal bei Deutschlandradio Kultur ausgestrahlt und zwar am 18. Juli 2011 und am 21. Oktober 2013, vier Tage nach Büchners 200. Geburtstag.

Die Kernfrage, die Nikitin und Scholz in und durch ihr Hörspiel transportieren, ist ein direktes Zitat aus Büchners *Woyzeck*: Die Frage des dortigen Protagonisten „Was spricht da?“ aus der Szene H 1,6 *Freies Feld* ist der große thematische Bogen über die verschiedenen Abschnitte und Elemente des Hörspiels.

Da es bis heute außer vereinzelt kurzen Zeitungsartikeln keine Publikationen oder Untersuchungen zu dem Hörspiel gibt, soll, damit man sich überhaupt ein Bild über die Art der Narration machen kann, an erster Stelle der Ablauf genau beschrieben werden<sup>664</sup>. Das ist auch notwendig, da in diesem Medienwechsel keinesfalls die bereits bekannte Geschichte von *Woyzeck* erzählt wird, sondern stattdessen Elemente sowohl struktureller als auch inhaltlicher Art daraus aufgegriffen und sehr frei weiterbearbeitet werden. Im Anschluss findet die Analyse der einzelnen Elemente und Komplexe statt.

Die Hörspiel-Performance beginnt mit der Anmoderation des Hörspiels selbst und verbindet dabei schon die beiden im Titel genannten Kunstformen: Ein Hörspiel wird angesagt, was bereits Teil des Hörspiels ist. Es spielt also mit performativen Elementen, indem es so tut, als handle es sich um

---

<sup>663</sup> [www.deutschlandradiokultur.de/freispiel.1020.de.html?dram:article\\_id=260222](http://www.deutschlandradiokultur.de/freispiel.1020.de.html?dram:article_id=260222); letzter Zugriff am 22.10.2014.

<sup>664</sup> Die Transkription des gesamten Hörspiels ist im Anhang einzusehen.

eine live eingesprochene Anmoderation. Annette Schäfer sagt das Hörspiel in der Sendung *Freispiel* von Deutschlandradio Kultur an, in der es schließlich auch tatsächlich urgesendet wurde. Dafür braucht sie mehrere Anläufe, insgesamt drei, da Nebengeräusche auftreten, sie sich verspricht, oder Dinge falsch wiedergibt, wie beispielsweise das Alter von Malte Scholz, der sich daraufhin, gemeinsam mit Boris Nikitin, in die Moderation einmischt. Bei jedem neuen Anlauf fügt Schäfer zusätzliche biografische Informationen zu Nikitin und Scholz dazu. Dem Anfang wird dadurch als Anfang immer mehr Raum gegeben und gleichzeitig wird der Produktionscharakter einer Radioaufnahme dezidiert ausgestellt.

Nach Schäfers Anmoderation gibt es einen Schnitt auf das charakteristische Knistern einer alten Tonbandaufnahme. Eine getragene Männerstimme kündigt ebenfalls ein *Woyzeck*-Hörspiel an. Daraufhin übernimmt Malte Scholz, der Hauptsprecher, der die Hörspiel-Performance ein weiteres Mal anmoderiert. In seiner Einleitung spricht er als erstes davon, dass es nicht nur dieses Hörspiel sondern auch eine dazugehörige Performance gibt und Ersteres eine „Adaption“ derselben ist. Wieder gibt es eine Einspielung, diesmal des Anfangs der Theater-Performance, erkennbar durch das Geraschel und Reden des Publikums im Hintergrund und durch den typischen Hall eines Theaterraums. Wir hören wiederum Malte Scholz als Performer, der in den dortigen Abend einführt: ein erneuter Anfang. Darin weist er unter anderem darauf hin, dass im Anschluss an die Performance ein Kritikgespräch stattfinden wird.

Insgesamt wird das Hörspiel also sechs Mal hintereinander auf verschiedene Weisen, in verschiedenen Räumen und von verschiedenen Personen angekündigt. Das Bewusstsein für die Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* wird damit gleich an den Anfang gestellt: Die vielen Schichten der Medienwechsel und die Menge an Variationen sind den Machern bewusst und dienen ihnen als Folie für ihre eigene Arbeit, die in sich selbst eine eigene zweite Schicht einzieht. Das Hörspiel ist der Medienwechsel von einer drei Jahre zuvor uraufgeführten Theaterperformance von den gleichen Machern. Und auf noch etwas verweist die Quantität der Anfänge: auf Büchner selbst, und zwar auf seine Arbeitsmethode, da er, wie aus den überlieferten Handschriften ersichtlich wird, immer wieder neu an den Text herangegangen ist und ihn dabei modifizierte. Selbstverständlich beziehen sich die gehäuften Anfänge damit auch auf die Situation der Überlieferung, die hier ins Auditive übersetzt wird. Schließlich gibt es einen letzten Bezug inhaltlicher Natur zu Büchner. Gleich in der ersten von Büchner überlieferten Szene H 1,1 wird der Begriff des Anfangs gesondert herausgestellt, auch wenn Büchner ihn, wie an seinen Strichen ersichtlich wird, im späteren Durchgang wieder etwas zurücknimmt:



Marktschreier vor einer Bude: [...] Die ~~repräsentation~~ anfangen! Man macht ~~Anfang~~ von Anfang. Es wird ~~sogleich seyn das commencement~~ von commencement.

Nach diesen vielen und vielfältigen Anfängen wird wieder zu Malte Scholz ins Radiostudio zurückgeschaltet, der nun seinerseits im Anschluss an seine Ankündigung zum Kritikgespräch, auf ein am Ende des Hörspiels stattfindendes Interview und damit auf eine Parallele in den Strukturen der beiden Arbeiten verweist. Am Ende dieses Abschnitts kündigt er an, im Folgenden zusammenzufassen, „worum es eigentlich in dem Projekt *Woyzeck* geht“. Die Illusion über den eigentlich noch nicht stattgefundenen Beginn des Hörspiels wird also weiter ausgereizt. Die folgende Erläuterung der Thematik des Büchnerschen Texts tut so, als sei sie lediglich eine Hinführung zum noch kommenden Hörspiel. Dieser Teil ist untergliedert in vier Punkte, die Malte Scholz nun vorträgt.

Dabei wird er immer wieder von Einspielungen der alten Hörspielaufnahme, die bereits bei einem der Anfänge zu hören war, unterbrochen. Es handelt sich dabei um das Hörspiel *Woyzeck* von Ernst Hardt, das 1930 in einer Kooperation von RR Berlin, Danzig, Königsberg und Breslau produziert wurde. Ernst Hardt, der Regisseur, hat zuvor, genau wie Boris Nikitin, eine theatrale Umsetzung des Stücks realisiert, und zwar 1923 in Weimar. Sicherlich auch aufgrund der damaligen Aufnahmetechniken wurde es nicht vorproduziert, Aufnahme- und Sendedatum sind beide der 28. Januar 1930 auf dem Reichsrundfunk. Interessant ist, dass es sich bei diesem alten Archivmaterial tatsächlich um ein Live-Hörspiel handelte und dieses jetzt als Dokument, das schon lange seinen Live-Charakter verloren hat, eingesetzt wird in einem Hörspiel, das genau mit dieser Thematik spielt. Nikitins Hörspiel-Performance lässt die Hörer konsequent im Unklaren darüber, ob sie live dabei sind oder nicht. Dazu trägt auch der Titelbeisatz „Performance“ bei.

Punkt eins der Erläuterungen Scholz' ist überschrieben mit dem Zitat, das als roter Faden des gesamten Hörspiels zu verstehen ist: „Was spricht da?“. Scholz erläutert in welchem Kontext es zu diesem Ausspruch Woyzecks kommt, in welcher der überlieferten Handschriften es zu finden ist und dass sich Woyzeck dabei auf seine Geräuschhalluzinationen bezieht. Als Scholz die verschiedenen Figuren nennt, die zu Woyzeck sprechen und die in dieser Frage mit impliziert sind, werden die Stimmen der jeweiligen aus dem alten Hörspiel kurz eingeblendet, wie sie Woyzeck an verschiedenen Stellen im Stück anrufen.

Malte Scholz erklärt daraufhin, dass das Zitat „Was spricht da?“, ein äußeres und ein inneres Bezugssystem hat. Das innere bezieht sich auf die Figur Woyzeck, die sich wortwörtlich diese Frage

stellt. Daraus folgert er, dass die Figur sich auflöst „in dieser Vielzahl, in diesem Wirrwarr an Stimmen“ und folglich „unzuverlässig für mich als Betrachter und als Zuhörer“ wird.

Der äußere Bezugsrahmen bezieht sich dagegen auf den Büchnerschen Text und die intermediale Schreib- und Zitiermethode des Autors. Der Einbau von fremden Quellen macht das Drama laut Scholz vielstimmig, es sprechen verschiedene Stimmen aus ihm:

Und aus dem Grund kann ich allerdings auch nicht mehr behaupten, ich sei der alleinige Schöpfer dieses Werkes, sondern es sind eigentlich auch noch andere, die, ob sie jetzt nun wollen oder nicht, mit dazu beigetragen haben, dass dieses Drama *Woyzeck* entsteht.

Nach dieser theoretischen Erläuterung des Themas liest Malte Scholz, mit einem wabernden Ton unterlegt und einer plötzlich dunklen und getragenen Stimme, den Abschnitt vor, in dem das Zitat „Was spricht da?“ vorkommt. Plötzlich rauscht es und der Radiosender wird scheinbar gewechselt, ein Satz aus den Sportnachrichten erklingt, der Ton wechselt zurück zu Scholz und dann nochmals zu einem anderen Sender mit Schlagermusik. Dann landen wir wieder in der normalen Tonqualität bei Scholz, der weiter erzählt, als wäre nichts gewesen. Das Büchnersche Zitiersystem wird also auf das Hörspiel übertragen, auch in diesem tauchen plötzlich Stimmen auf, von denen zunächst nicht klar ist, was sie sind und wo sie herkommen. Gleichzeitig handelt es sich nicht nur um fremde Stimmen, sondern auch um fremde, nicht darum wissende Quellen. Dieser kleine Abschnitt ist also als Hörbeispiel zu dem zuvor Erklärten zu verstehen.

Zu Beginn der Erläuterung von Punkt zwei überträgt Scholz die Frage „Was spricht da?“ auf sich selbst und auf sein Verhältnis zum Hörer. Er stellt aus deren Perspektive die Frage, was aus dem Radio zu ihnen spricht: „Wer ist das gerade, ist das eine Aufnahme oder spricht der jetzt live?“. Das Spiel mit den Effekten des Live-Radios wird hier offen angesprochen. Weiterführend ist dieser Punkt im Gegensatz zum ersten, der sich auf den Geist bezog, auf die Körperlichkeit ausgerichtet und die Frage, wem diese gehört und wer für sie entscheidet.

Als Beispiel beschreibt Scholz die Situation, dass er sich im Koma befindet und über ihn und seinen Körper entschieden werden muss. Zur Klärung zieht er als Quelle das *Bürgerliche Gesetzbuch* hinzu. Er beschreibt, auf welche Weise Gehirnströme gemessen werden und dass jeweils zwei Ärzte entscheiden, was mit dem Körper im Komazustand weiter geschieht, ob die lebenserhaltenden Maschinen abgeschaltet werden oder nicht.

Auch nach diesem Punkt gibt es ein Tonbeispiel, das das theoretische Konzept praktisch umsetzt. In diesem Fall ist es eine erneute Einspielung aus dem Hörspiel Hardts von 1930 und zwar die Szene zwischen Woyzeck und dem Doctor, in dem dieser ihm die Freiheit des Menschen und

seines Willens vorhält, womit im Kontrast zu den Erläuterungen von Scholz subtil auf die Absurdität des Doctors angespielt wird. Frei ist in beiden Beispielen höchstens der Arzt, der für sein jeweiliges Subjekt, den Menschen im Koma oder den unterdrückten Woyzeck, entscheidet.

Nach einer kurzen Interferenz hören wir Scholz, der nun über Punkt drei referiert und fragt, ob es weitere Stellvertreter-Phänomene gibt. Auch dieser Punkt erweitert die eingangs gestellte Frage, „Was spricht da?“. Im *Bürgerlichen Gesetzbuch* stößt er dabei auf den Begriff der juristischen Person: „Die juristische Person ist etwas, was im Gesetz verankert ist und sie deutet auf mich selber als Person wieder zurück.“

Diese Stellvertreterfrage bezieht Scholz auf Büchners Text und fragt ob dort eine solche Situation vorkommt. Er findet sie im historischen Woyzeck, dessen Geschichte er kurz erzählt und die Gerechtigkeit des damaligen Todesurteils hinterfragt. Der „Dramenwoyzeck“ fungiert als Stellvertreter für den historischen und

für eine unterprivilegierte Schicht von Menschen, die in dem Bürgertum damals eben keine Rechte mehr besaßen und aus dem Grund automatisch nicht dem Gesetz entsprechen konnten. Also man wird quasi durch das Gesetz nicht nur gerichtet, sondern regelrecht aufgegeben. Das ist das, was Büchner eigentlich ausdrücken wollte.

Auch auf diesen theoretischen Teil wird, wie in den beiden ersten Teilen, Fremdmaterial eingespielt. Zunächst ertönt wieder das akustische Wabern, das vom Vorlesen aus dem *Woyzeck*-Text schon bekannt ist. Doch diesmal liest Scholz, wiederum mit einer getragenen und dunklen Stimme, aus dem *Bürgerlichen Gesetzbuch* vor, dass ein Mensch ab der Vollendung der Geburt rechtsfähig ist und wann diese biologisch abgeschlossen ist. Das Summen eines Mannes legt sich über das Wabern, das schließlich verstummt. Das Rauschen einer alten Tonbandaufnahme kommt hinzu und eine Männerstimme spricht auf Englisch:

I´m sitting in a room, different from the one you are in now. I´m recording the sound of my speaking voice and I´m going to play it back into the room, again and again. Until the... (*stottert*) frequencies of the room will reinforce themselves. So that any semblance of my speech with perhaps the exception of... (*stottert*) rhythm is destroyed.

Dieser Einschub, der einzige in einer anderen Sprache, verweist als Metaebene erneut auf das Hörspiel. Der Text spricht von den Grundelementen, aus denen es besteht: das Geräusch, die Stimme und die technische Übertragung derselben durch eine Aufnahme. Durch die Aufnahme besteht die Möglichkeit, die Stimme ins Unendliche zu vervielfältigen und in Schichten übereinander zu lagern. Im ewigen Rücksenden der Aufnahme blitzt auch der Gedanke an die Schichten der verschiedenen *Woyzeck*-Medienwechsel in seiner Rezeptionsgeschichte wieder auf.

Thematisch setzt sich das Thema der Aufnahme im folgenden Abschnitt fort. Dabei wird der bisherige Fluss des Hörspiels an dieser Stelle unterbrochen, Nikitin und Scholz diskutieren über Geräusche wie Stuhl- und Türenknarzen, die sie während der Aufnahmen scheinbar aus Versehen produzieren. Die Redefetzen haben den Anschein, als wäre den beiden im Moment nicht bewusst, dass sie auf Sendung sind. Auch dies ist eine Möglichkeit damit zu spielen, live zu hören zu sein. Der Hörer ist scheinbar direkt beim Produktionsprozess dabei.

Den Schein, dass sie fälschlicherweise auf Sendung sind, durchbricht Scholz jedoch gleich wieder, indem er nahtlos aus dem privaten Gespräch mit Nikitin dazu übergeht, die Hörer direkt anzusprechen und ihnen vorschlägt, ihn bei einem Spaziergang vom Studio in die Technik zu begleiten. Er beschreibt die dortige Situation, der Regisseur und seine Assistentin sitzen in einem Raum, der mit fünf großen, kreisförmig aufgestellten Boxen ausgestattet ist. Während er das erzählt und hin- und herläuft, wird die Aufnahme seiner Stimme mit Dolby Surround unterstützt: Man hört wie seine Stimme langsam von einem Lautsprecher zum nächsten wandert und bekommt als Hörer auf diese Weise ein physisches Gefühl für seine Bewegung.

Währenddessen summt im Hintergrund eine Männerstimme, man vermutet Nikitin dahinter, es löst sich aber bis zuletzt nicht auf. Scholz beschäftigt sich weiter mit dem Thema der Aufnahme und der Technik und stellt ein sehr altes Tonbandgerät vor, das Magnetophon 15A von AEG, das er in den Produktionsräumen vorfindet. Beim ersten Versuch, es vorzuführen, spricht es jedoch rückwärts. Dann hört man eine Männer- und Frauenstimme abwechselnd sagen: „Das war wie für mich geschrieben.“ Hier ist eine weitere fremde Quelle und Stimme zu hören, die erst einmal nicht einzuordnen ist, außer dass sie genau dieses Prinzip der Fremdmaterialien aufrechterhält und den Hörer dazu drängt sich selbst zu fragen: „Was spricht da“ in und aus dem Hörspiel?

Daraufhin hört man das Klappern einer Tür und Malte Scholz spricht wieder in seiner normalen Sprecherqualität aus dem Studio. Er fasst nochmals die bisher genannten Punkte eins bis drei zusammen und kommt darüber zu Punkt vier, der logischen Konsequenz aus den anderen: die Frage nach dem Urheberrecht und dem geistigen Eigentum. Er bezieht diese Thematik erneut rück auf die Eingangsfrage, die über allem steht:

Wenn ich eben, „Was spricht da?“, frage und sage, bin ich tatsächlich ein Individuum, das außerhalb von der Gesellschaft, die Einfluss auf mich nimmt, sprechen kann? Oder nimmt diese wiederum Einfluss auf mich und ich schöpfe automatisch aus unterschiedlichen Quellen in allem, was ich tue.

Hinter dieser Frage steht jene nach der Zurechnungsfähigkeit und der Möglichkeit zur Verantwortung gezogen zu werden. Das kann sowohl auf den Mordfall innerhalb des

Dramenfragments und des historischen Falls bezogen werden als auch auf das Schreiben desselben. In welchem Maße ist Woyzeck für seine Tat verantwortlich und in welchem Maße sind Büchner und seine Nachfolger es für ihr jeweiliges Schreiben? Die Fragen sind als Denkanstoß für den Hörer gedacht, sie werden nicht beantwortet.

Scholz schließt diesen in die vier genannten Punkte unterteilten Theorieteil des Hörspiels ab mit dem Satz: „Und das sind die Fragen, mit denen wir uns während des Projektes *Woyzeck* beschäftigen.“ Der Satz ist bewusst im Präsens gehalten, womit klar wird, dass die Beschäftigung mit dem Stoff noch nicht abgeschlossen ist, es handelt sich um einen work-in-progress, ebenso wie bei der Überlieferung der Büchnerschen Materialien. Gleichzeitig ist das grammatikalische Präsens ein weiteres subtiles Spiel mit der Live-Situation des Hörspiels.

Als würde das Hörspiel erst an diesem Punkt beginnen, gibt es eine erneute Einspielung des Hardtschen Hörspiels, in der angekündigt wird: „Sie hören *Woyzeck*, eine Tragödie von Georg...“. Der Nachname wird abgeschnitten durch die Stimme von Annette Schäfer, die „Bitte schneiden“ sagt. Strukturell gesehen ist dieser Part das Hörbeispiel zu den theoretischen Erläuterungen von Punkt vier. Denn tatsächlich wird durch das Wegschneiden des Nachnamens von Büchner ihm das Werk ein Stück weit genommen. Es gibt auf diese Weise keinen identifizierbaren und verantwortlichen Autor mehr, *Woyzeck* gehört allen. Zusätzlich findet dadurch eine Anspielung auf die ausufernde Rezeptionsgeschichte statt, in der, wie im Kapitel zur Rezeptionsgeschichte deutlich geworden ist, unzählbar viele *Woyzecke*, von verschiedensten Personen interpretiert, entstanden sind. Dieser ist einer davon. Zuletzt ist dieses Hörzitat auch eine Rückbindung an den Anfang des Hörspiels, in dem es selbst exzessiv angekündigt wurde. Die beiden Zitate rahmen diesen ersten Komplex und erhalten das Spiel um den Anfang weiter aufrecht.

Nach diesem kurzen Einwurf wird zurückgeschnitten auf das alte Hörspiel und unter Klavier- und Flötenmusik werden alle an dem Hörspiel beteiligten Sprecher aufgezählt. Wo der Nachname vorher von Georg Büchner abgeschnitten wurde, wird er hier seinen Interpreten in voller Länge gegeben. Die Einspielung dauert genau zwei Minuten und ist damit das längste eingespielte Audiofremdmaterial innerhalb des Hörspiels. Auch dieser große Raum, der den Namen gegeben wird, ist ein Hinweis darauf, wie wichtig die Rezeptionsgeschichte für das heutige Verständnis des Werkes ist. Die Menge an Namen zeigt außerdem auf, wie viele Menschen sich mit dem Stoff auseinandergesetzt haben und das heute noch tun.

Die Thematik der Schichtungen und Wiederholungen der verschiedenen *Woyzeck*-Medienwechsel wird im Folgenden weiter zugespitzt. Ernst Hardt wiederholt nun über der knisternden alten

Tonqualität seine Eingangssätze zu Büchner, während Scholz gleichzeitig erneut die Szene H 1,6 mit dem Zitat „Was spricht da“ vorliest. Beide sprechen jedoch weiter als das erste Mal, in der Wiederholung kommt etwas hinzu, sie reichert sich an, so, wie jeder Medienwechsel von und Auseinandersetzung mit *Woyzeck* diesen anreichert. Dasselbe Prinzip konnte auch schon in der Anmoderation beobachtet werden, die dreimal unter Hinzugabe von zusätzlichen Informationen wiederholt wurde.

Dieser Teil endet mit dem Abschneiden des Namens „Woyzeck“, wie zuvor der Name Büchners in der Mitte getrennt wird, fragmentiert Nikitin hier den Namen des Titelgebers in „Woy“ und verweist damit auf die Büchnersche Fragmenthaftigkeit.

Abgeschnitten wird der Name durch einen erneuten Senderwechsel. Auch dieses Prinzip ist bereits eingeführt worden, wird aber nun bis zum Äußersten ausgereizt. Über nahezu zweieinhalb Minuten wird nun zwischen Sendern und Frequenzen hin und her gezappt und gesucht: Schnipsel von Musik, Sätze aus verschiedenen Kontexten blitzen auf und werden dann wieder von dem charakteristischen Rauschen eines Radiogeräts mit schlechtem Empfang übertönt.

Im Anschluss daran hören wir wieder Malte Scholz, der jetzt jedoch langsamer spricht, gesetzter als im ersten theoretischen Teil, der trotz der nicht immer einfach zu verfolgenden inhaltlichen Konstruktionen von einem schnellen Sprechrhythmus gepaart mit Bandwurmsätzen geprägt war. Mit einer hohen Sprechgeschwindigkeit hatte Scholz zuvor eine große Menge an Text zu bewältigen, was ihn immer wieder fast zu Versprechern brachte und ihn einige Buchstaben verschlucken ließ. Das mutet an einigen Stellen nahezu gehetzt an und verbindet sich so mit *Woyzecks* Hetze, die sich bei ihm durch alle seine Lebensbereiche zieht. Die Sprechqualität ist nicht rein, sondern eher grob, ebenso wie der Satzbau und die Wortwahl trotz der theoretischen Konzepte stark umgangssprachlich gefärbt sind. Scholz' Sprechen erfordert zu Beginn die vollkommene Konzentration des Hörers, der zusätzlich durch direkte Ansprachen und Fragen zum Mit- und Nachdenken über den Inhalt und die Struktur des Hörspiels angeregt ist. Hilfreich ist dabei die Tatsache, dass es während seines Sprechens keine anderen Geräusche gibt, so kann der Hörer sich nur auf seine Stimme konzentrieren.

Jetzt ändert er den Ton. Dennoch steht das nun Folgende sowohl auf inhaltlicher als auch struktureller Ebene in engster Verbindung zum Rest des Hörspiels: Scholz kommt auf sich selbst zu sprechen und fragt: „Wer ist eigentlich diese Person hinter dieser Stimme?“. Damit erweitert er die Eingangsfrage „Was spricht da?“ auf sich aus. Er erzählt seine Biografie, angefangen von seiner Geburt, über Schule, Wehrdienst und Ausbildung landet er bei einer Phase der

Arbeitslosigkeit und psychischen Problemen inklusive eines Klinikaufenthalts. Darauf folgt ein geisteswissenschaftliches Studium und schließlich der Wechsel an die Fakultät für Angewandte Theaterwissenschaften der Justus-Liebig-Universität Gießen. Im Moment der Produktion des Hörspiels steht er nach seinen Angaben kurz vor dem Diplom. Im Anschluss referiert er kurz darüber, dass dieser Werdegang ausgehend vom Soldaten bis hin zum Sprecher dieses Stücks für ihn merkwürdig ist. Die Parallelen zur Biografie Woyzecks, sowohl der Figur im Drama als auch des historischen Woyzecks sind an einigen Punkten (Wehrdienst, psychische Probleme, erniedrigende, unterbezahlte Arbeiten) so eindeutig, dass sie stark konstruiert erscheinen. Hinzu kommt, dass an dieser Stelle eine Klaviermusik über Scholz' Text liegt, die besonders auffällt, weil in dem Hörspiel generell sehr wenig mit Musik gearbeitet wird. Im Laufe der Biografie wird sie langsam ausgefadet, der ganze Teil bekommt aber dadurch einen träumerischen Charakter, es scheint sich eher um eine fiktive Narration als um harte Fakten zu handeln. Dabei vermittelt Scholz mit der Vorstellung von sich selbst gleichzeitig das Gefühl, es ginge hier tatsächlich um seine reale Person. Der Hörer befindet sich also in einer steten Oszillation zwischen Fiktion und Realität ohne einen Ausweg daraus zu finden oder zu bekommen.

Nach der Vorstellung Scholz' folgt konsequent die Testamentsszene aus der Hörspielaufnahme Hardts, in der auch Woyzeck seine bescheidene Biografie auf sagt. Indem die beiden Biografien direkt hintereinander geschnitten werden, ist der Bezug zwischen ihnen noch eindeutiger, während die Grenze zwischen Realität und Fiktion weiter verschwimmt.

Das Knistern der alten Tonbandaufnahme läuft im Anschluss ohne Stimmen weiter, schwillt an und bricht dann abrupt ab.

Jetzt setzt Annette Schäfer wieder ein, die das Hörspiel abmoderiert und sich dabei wie zu Beginn verspricht und nach einem „Bitte schneiden“ neu ansetzen muss. Sie leitet über zu dem zu Beginn angekündigten Interview und begrüßt dafür Malte Scholz als ihren Gast. Sie vermittelt durch ihre Wortwahl das Gefühl, als sei das eben Gehörte eine Aufnahme gewesen und als befänden wir uns nun in einer Live-Interview-Situation, zu der Scholz extra gekommen ist. Auch er spielt dieses Spiel mit und begrüßt das Publikum erneut. Scheinbar ungebrochen lauscht der Zuhörer nun einer klassischen Interviewsituation, die sich an dem bisher Gehörten abarbeitet. Schäfer stellt dabei naheliegende inhaltliche und strukturelle Fragen, wie etwa, welchen Anteil Büchner an dem Hörspiel hat oder ob Malte Scholz als Sprecher der richtige Interviewpartner sei, was sie erneut mit der Frage „Was spricht da?“, verknüpft und auf die von ihm während des Hörspiels vorgetragene Biografie bezieht. Scholz' Antworten verweisen kontinuierlich auf die drei Jahre

zuvor entstandene Theaterperformance und erzählen viel über sein Selbstverständnis als Performer und Sprecher sowie über sein Verhältnis zum Theater.

Elemente, mit denen während des ersten Teils des Hörspiels gespielt wurde, die aber verschleiert gehalten wurden, wie die Frage, ob es sich beim Beginn nur um eine Einführung oder das eigentliche Hörspiel handelt, werden an dieser Stelle zumindest auf inhaltlicher Ebene offen angesprochen. Scholz spricht davon, dass sie bei der Entwicklung des Projekts von dem fragmentarischen Charakter des Bühnenschen Werks, das nach ihm als solches anerkannt werden muss, fasziniert waren. Dieses offene Prinzip wollten er und Nikitin als Struktur auf ihr Hörspiel übertragen. Gleichzeitig führen sie dieses Prinzip während des Interviews konsequent weiter, das als gleichberechtigt neben den anderen Teilen des Hörspiels steht. Durch die Integration des artfremden Elements des Interviews wird der Zuhörer erneut im Ungewissen darüber gelassen, mit was für einer Gattung er es bei dieser Hörspiel-Performance zu tun hat.

Des Weiteren formuliert Scholz deutlich, dass er sich nicht für das traditionelle Regietheater mit seinen impliziten Hierarchien interessiert. Für ihn ist der Darsteller mindestens ebenso wichtig wie der Regisseur und zwar nicht nur in seiner Rolle, sondern ganz dezidiert auch als Person. In seinen Theaterprojekten sucht er die Möglichkeit, nicht nur Fremdes und Fiktives darzustellen, sondern seine Person und private Situation zu integrieren und zu hinterfragen. Dies ist ein Ansatz, der auch unter dem Begriff des Dokumentarischen Theaters in den letzten Jahren auf großes Interesse gestoßen ist. Angefangen bei experimentellen Formaten ist es inzwischen als Theatergenre auch in den deutschsprachigen Stadttheatern angekommen.<sup>665</sup> An dieser Stelle wird auch klar, dass Scholz nicht lediglich als Sprecher und damit als Ausführender der von Nikitin getroffenen Entscheidungen anzusehen ist, sondern dass er an der Entwicklung und Ausführung einen mindestens ebenso großen Anteil hat wie der in den technischen Daten als Regisseur betitelte Nikitin. Bereits in der Performance aus dem Jahr 2007 erzählte Scholz seinen Werdegang, ein Element, das im Kritikgespräch oft hinterfragt und das in das Hörspiel übernommen wurde.

Scholz bestätigt im Interview, dass die Biografie seine ist, auch wenn sie wie eine mit *Woyzeck* vergleichbare Narration aussieht. Der Unterschied zwischen den beiden liegt vor allem darin, dass sich Scholz' Lebenslauf nach den Krisen in ein zum Zeitpunkt des Hörspiels zumindest scheinbares

---

<sup>665</sup> Als bekannteste Vertreter dieses Genres sind die Regiekollektive *Riminiprotokoll* und *She She Pop* zu nennen. Erstere arbeiten seit vielen Jahren erfolgreich mit Darsteller-Laien auf der Bühne, die Experten in bestimmten Themenbereichen sind und rund um diese von der Gruppe angeleitet performen. *She She Pop* bezieht sich als weibliches Performance-Kollektiv, die ebenfalls wie Nikitin und Scholz aus der Gießener Schule kommen, immer wieder auf ihre persönliche Wirklichkeit und Biografie. Vgl. zu dieser Thematik auch Nikitin, Schlewitt, Brenk: *Dokument, Fälschung Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: 2014.



Happy End – das Diplom – auflöst. Aber auch diese Aussage kann selbstverständlich Teil des Spiels sein, und ebenso wie das Interview Fiktion ist, fiktive Elemente in der Art der Darstellung und Herausstellung bestimmter Details, die mit *Woyzeck* übereinstimmen, in sich tragen. Gesichert sind jedoch die Fakten die er nennt: Scholz leistete zunächst Wehrdienst, machte im Anschluss eine Ausbildung und nahm schließlich in Gießen ein Studium auf.

Der hier stattfindenden Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Realität sind sich auch die beiden Interviewpartner bewusst, sie sprechen das Thema direkt an und reizen es dadurch weiter aus, da das Sprechen und das Bewusstsein über das Konstrukt Teil der Realität ist, die darin in Frage gestellt wird. Für Scholz stellt genau das den Reiz in einem solchen Projekt dar und erschließt die Thematik erneut kurz mit der über allem stehenden Frage aus Büchners *Woyzeck*: „Fragemöglichkeiten, wenn ich mich selber thematisiere, wer ist das eigentlich, der da gerade zu mir spricht als Darsteller, was spricht er da eigentlich, was spricht aus ihm heraus.“

Als nächstes sprechen die beiden kurz über die zusätzlich eingefügten Quellen, in diesem Fall geht es vor allem um das Hörspiel von Ernst Hardt aus dem Jahr 1930 und das *Bürgerliche Gesetzbuch*, ein Prinzip, das sich das Duo Nikitin und Scholz für ihren Medienwechsel von Büchner abgeschaut haben.

Über das Gesetzbuch kommen sie zum Thema Tod, dessen mentaler und physischer Teil dort festgeschrieben ist. Die Thematik des Todes überträgt Scholz auf die Produktionsbedingungen des Hörspiels und die These, dass sobald etwas aufgezeichnet wird, es nicht mehr lebendig und damit tot ist. Ein Hörspiel ist zwangsläufig eine Aufzeichnung und demnach ein totes Medium. Auch wenn Nikitin und Scholz versuchen, das durch die gefälschte Live-Situation zu durchbrechen, auf praktischer Ebene kann es ihnen nicht gelingen: „Die Körper sind weg, aber die Stimmen sind noch da auf Band.“

Damit wird das Hörspiel zu einem Dokument, das in seiner Produktion etwas Futurisches hat, da der Sprecher sich an Hörer wendet, die es erst in Zukunft hören werden und etwas Vergangenes, da es erst im Moment des Hörens zu dem wird, was es ist, wobei das Gehörte immer schon stattgefunden hat. Die spezielle gefakte Interviewsituation verhält sich so, als wäre sie live und befände sich in der Gegenwart. Damit finden alle drei Zeitebenen Einfluss in das Hörspiel.

Genau in dieses Spiel der Ebenen hakt Schäfer ein, wenn sie sagt: „Könnte es sein, dass das Stück noch gar nicht fertig ist?“. Und Scholz bleibt in seiner Antwort dem Spiel zwischen den Ebenen treu und erklärt ganz logisch, dass das noch nicht der Fall ist. Dabei bezieht er sich aber auf den Moment der Produktion, in dem er das ausspricht und das Stück selbstverständlich im Entstehen

und noch nicht geschnitten ist und nicht auf den Moment, in dem der Hörer das Stück hört. Bei diesem kommt aber zeitversetzt die gleiche Information an, die er auf den Zustand des Produkts, das er hört, bezieht. So wird die Unfertigkeit weiter ausgestellt. Auch dieses Moment ist stark von Büchner und der Überlieferung der Handschriften des *Woyzeck*-Materials geprägt, die sich ebenfalls in einem noch nicht fertigen Zustand befinden, in dem sie eingeschlossen sind. Wie das Hörspiel gewähren sie Einblick in einen künstlerischen Produktionsprozess.

Mit dieser Antwort löst Scholz aber auch das Spiel um die Frage, ob wir uns tatsächlich in einem Live-Hörspiel oder sogar in einem Live-Interview über ein Hörspiel befinden, auf und deutet zum einen darauf hin, dass das Interview Teil desselben ist und zum anderen, dass alles vorproduziert wurde. In der Antwort auf die abschließende Frage: „Was spricht da, wenn Malte Scholz spricht?“, gibt es auch technische Hinweise auf diese Tatsache. Zweimal gibt es kleine, kurze Schnitte, bei denen sich die Worte von Scholz minimal überschneiden, ein Element, das technisch vorproduziert werden muss. Die Beantwortung der Frage führt ihn zu der Überlegung, was das Ich überhaupt sein kann, wie bewusst oder unbewusst Sprache und Aussagen gesteuert werden können. Auch diese Frage muss letztendlich offen bleiben.

Nach dem Ende des Interviews setzt ein letztes Mal das alte Hörspiel ein und wir hören mit musikalischer Einbettung folgenden Ausschnitt:

Woyzeck:       Andres, Andres, ich kann nicht schlafen. Wenn ich die Augen zumach, dreht sich immer. Ich hör die Geigen immerzu, immerzu. Und dann spricht's aus der Wand. Hörst du nicht?

Andres:         Ja, lass sie tanzen! Unsereiner ist müd und dann Gott behüt uns! Amen

Woyzeck:       Es red immer: Stich, stich todt. Stich, stich todt und zieht mir immer zwischen den Augen wie ein Messer.

Es knistert weiter, schließlich wird das Knistern rhythmisiert und nähert sich den Tönen eines klopfenden Herzens an. In diesem letzten Teil des Hörspiels verbinden sich nochmals viele Elemente desselben: Eine Quelle wird genutzt, es geht um den Tod als Antwort auf die Frage, was gesprochen wird. Wer jedoch dahintersteht, kann und soll nicht geklärt werden. Als letzte Antwort auf den Tod ertönt das lebendige und doch, wie das gesamte Hörspiel, technisch erzeugte Herzklopfen.

Die Frage „Was spricht da?“ verweist, wie in der Beschreibung des Ablaufs des Hörspiels bereits immer wieder bemerkt, auf verschiedene Stränge des Hörspiels hin, die sich miteinander

verweben und die im Folgenden nochmal einzeln aufgeschlüsselt werden sollen: Zunächst soll es um den intermedialen Charakter des Hörspiels gehen, in welcher Form tritt Intermedialität wo auf, welche Medien sprechen zu uns, um bei der Formulierung der Leitfrage zu bleiben. Danach stellt sich die Frage nach dem Fragmentarischen. Wie gehen Nikitin und Scholz mit dem fragmentarischen Ausgangsmaterial um, an welchen Stellen arbeiten sie mit diesem Prinzip oder auch gegen es. Das Zitat an sich ist bereits ein Fragment, in der Knappheit seiner drei kurzen Worte verweist es aber auch auf weitere inhaltliche und strukturelle Fragmente des Hörspiels. Als letzter Punkt soll auf die Bezüge zur Rezeptionsgeschichte des Materials innerhalb des Stücks eingegangen werden, die sich von Anfang bis Ende durchziehen und damit ein konstitutives Element desselben sind. Auch hier kann die Frage „Was spricht da?“ als Verweis darauf verstanden werden. Ähnlich wie bei den Bezügen zur Intermedialität gibt es weitere Ebenen, in diesem Fall die der Rezeptionsgeschichte, die durch das Hörspiel sprechen.

#### *4.1.4.1. Intermedialität in Woyzeck, eine Hörspiel-Performance*

Wie in der obigen Beschreibung des Ablaufs bereits immer wieder vermerkt, ist Nikitins Hörspiel-Performance stark von verschiedenen intermedialen Elementen geprägt. Alle von Rajewsky ausgemachten Kategorien kommen ins Spiel und verweben sich zu einer intermedialen Textur, die inhaltlich und strukturell konstitutiv für die Arbeit ist.

Auf die implizite Medienkombination weist der Titel hin, in dem Hörspiel und Performance nebeneinander stehen und mit einem Bindestrich miteinander verbunden werden. Dabei ist sicherlich das Hörspiel das Hauptmedium, das mit performativen Elementen spielt und sie in seine Struktur einbaut. Dieser Punkt verbindet sich mit Rajewskys zweiter Kategorie, dem Medienwechsel. Das Hörspiel ist außer eine Mischung zwischen Hörspiel und Performance zu sein, auch ein Medienwechsel von seiner Umkehrung. Denn dem Projekt liegt eine Performance zugrunde, ebenfalls von Nikitin und Scholz drei Jahre zuvor entwickelt, in der sie jedoch bereits mit Elementen des Radios experimentierten. Hier lag der Schwerpunkt auf der Form der Performance, die von Radiostrukturen durchzogen ist, nach dem Medienwechsel dagegen liegt der Schwerpunkt auf dem Radio, das von Performance-Elementen geprägt ist. Auf die Performance wird gleich genauer eingegangen.

Außer ein Medienwechsel von der Performance zu sein, ist das Hörspiel aber auch immer noch eine Auseinandersetzung mit Büchners Dramenfragment, es hat also einen doppelten Medienwechsel vollzogen, vom Dramenfragment zur theatralen Performance und von dort zum

Hörspiel, eine Tatsache, die auch in der starken Betonung der Rezeptionsgeschichte innerhalb des Zielmediums Hörspiel zum Tragen kommt.

Auch die dritte Kategorie Rajewskys bedient Nikitin. Es gibt zahlreiche inter- und intramediale Bezüge, die sich am offensichtlichsten in den Archivmaterialien und Quellen zeigen, die in das Hörstück eingestreut sind, als da wären das Hörspiel von Ernst Hardt aus dem Jahre 1930 und ein Bezug zur juristischen Schriftsprache, die durch das *Bürgerliche Gesetzbuch* in das Material eingearbeitet wird. Hinzu kommen zahlreiche intramediale Bezüge zum Radio.

Dieses Kapitel ist gegliedert in drei Abschnitte, in denen die verschiedenen Bezüge zu anderen Medien analysiert werden. Zunächst geht es um die Verbindungen zu Performance und Theater. Daran schließen die Bezüge zu Büchner und seinem *Woyzeck* an. Nach der Klärung der intramedialen Radio- und Hörspielbezüge folgt ein Unterkapitel über den in diesem Hörspiel sehr wichtigen wechselseitigen Bezug zwischen Fiktion und Realität und die damit einhergehende Verwischung der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Dieser Aspekt spielt generell in Nikitins Schaffen eine wichtige Rolle und wird in letzter Zeit auch von wissenschaftlicher Seite immer stärker beleuchtet. So wird im Forschungsprogramm der zweiten Förderperiode 2011-2015 des Graduiertenkolleg *InterArt* der FU Berlin dieser Punkt gleich zu Beginn als augenfällige Entwicklung in der zeitgenössischen Kunst genannt: „Zunehmend [wird] die Überschreitung der Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst, sei es in Richtung Alltag, Wissenschaft, Politik oder Ökonomie, erprobt.“<sup>666</sup> Auch der von Nikitin 2014 herausgebrachte Sammelband *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit* befasst sich unter besonderer Berücksichtigung des Dokumentarischen Theaters in verschiedenen Aufsätzen mit diesem Thema.

### ***Woyzeck, eine Performance – das Hörspiel als Medienwechsel der Performance***

Die Performance *Woyzeck*<sup>667</sup> von Boris Nikitin mit Malte Scholz als Darsteller ist 2007/2008 als erste eigenständige Regiearbeit Nikitins am Institut für Angewandte Theaterwissenschaften an der Justus-Liebig-Universität Gießen im Rahmen des Projektes „Theater und Wissenschaft“ entstanden und ist in den folgenden sechs Jahren auf nationalen und internationalen Theaterfestivals getourt. Die bis heute letzte Aufführung fand im Juni 2013 im Rahmen des zum

---

<sup>666</sup> Das komplette Forschungsprogramm von *InterArt* ist online einsehbar unter: [www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/Forschungsprogramm\\_InterArt.pdf](http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/Forschungsprogramm_InterArt.pdf); letzter Zugriff am 20.10.2014. Die Autorin hatte die Gelegenheit im Wintersemester 2012/2013 als Gast an dem Kolleg, dessen Sprecherin Erika Fischer-Lichte ist, teilzunehmen.

<sup>667</sup> Grundlage für die hiesige Analyse ist die Aufführung vom 30.10.2008 in der Studiobühne des Mousonturm, Frankfurt. Boris Nikitin hat der Autorin freundlicherweise eine Aufzeichnung derselben überlassen.

200. Geburtstag Büchners stattgefundenen Theaterfestivals erneut in Gießen statt. 2008 gewann die Inszenierung beim *100° Festival* in Berlin den 1. Preis der Jury und 2009 wurde sie gemeinsam mit dem Nachfolgeprojekt *F wie Fälschung* zum Festival *Impulse*<sup>668</sup> eingeladen.

Sebastian Kirsch schreibt im Januar 2010 in *Theater der Zeit* über die damals schon drei Jahre alte Inszenierung: „Damit hat Nikitin einen frischen Weg zu einem Stück gefunden, das häufig von seiner eigenen Klassizität verdeckt wird.“<sup>669</sup>

Und Verena Stössinger schreibt bereits 2009 in der Basellandschaftlichen Zeitung:

Eine Performance, die von der intellektuellen Lecture zu Beginn - einem ausladend engagierten, philologisch-juristischen Vortrag - direkt ins Spiel fällt und ihm verfällt. [...] Eine spannende, beunruhigend schöne Vorstellung; ein *Woyzeck*-Hallraum. Anregend und aufregend, weil sie nicht nur ihr Material ernst und beim Wort nimmt, sondern auch die eigenen Mittel.<sup>670</sup>

In Stössingers Rezension wird deutlich, dass der Abend mit verschiedenen Elementen arbeitet. Gleich zu Beginn wird der „Hallraum“ etabliert. Scholz begrüßt das Publikum, ohne dass das Thema des Anfangs so stark ausgereizt wird wie im Hörspiel und begrüßt außerdem die Zuhörer des Livestreams. Denn jede Aufführung wird live übers Internet gesendet, allerdings nur über Mikrofone und nicht über Video, sodass die Zuhörer desselben tatsächlich einem experimentellen Live-Hörspiel beiwohnen. Hier findet das statt, womit Nikitin in seinem später produzierten und aufgezeichneten Hörspiel spielt. Während seines Sprechens auf der Bühne bezieht Scholz diese Hörer immer wieder aktiv durch direkte Ansprachen in sein Spiel mit ein. Mit dem „Hallraum“ sind auch noch weitere Elemente verbunden. Die Inszenierung ist insgesamt stark auf ihren auditiven Charakter ausgelegt, auch damit der Livestream funktionieren kann. Auch die Bühne verweist darauf: Von der Decke hängen Kabel und Mikrofone und an der Rückwand blinkt immer wieder ein Schild mit der Aufschrift „Ruhe“ auf, wie sie vor Türen, in denen Tonaufnahmen produziert werden, hängen. Auf einem Tisch im hinteren Bühnenteil steht ein Ghettablaster zu dem Scholz im Laufe des Abends immer wieder geht. Der nahezu leere Raum wird visuell lediglich von einer Nebelmaschine und auf dem Boden liegenden Scheinwerfern bespielt.

Scholz dreht an den Reglern des Ghettablasters und scheint einen Radiosender zu suchen, ebenso wie im Hörspiel rauscht es zwischen den Sendern hin und her, man hat den Eindruck, es handle

---

<sup>668</sup> Ein Zusammenschnitt der Aufführungen von *Woyzeck* und *F wie Fälschung* beim Festival *Impulse* 2009 sind online einsehbar unter: [www.youtube.com/watch?v=KqhLmfrgdTo](http://www.youtube.com/watch?v=KqhLmfrgdTo); letzter Zugriff am 29.10.2014.

<sup>669</sup> Kirsch 2010, S. 22.

<sup>670</sup> Stössinger, Verena; Basellandschaftliche Zeitung. 2009. Der Artikel ist nicht genauer datiert und online einsehbar unter: [www.borisnikitin.ch/dropbox/Woyzeckhallraum\\_bz\\_1.pdf](http://www.borisnikitin.ch/dropbox/Woyzeckhallraum_bz_1.pdf); letzter Zugriff am 5.11.2014.

sich um zufällig in dem Moment gefundene Sender. Als diese jedoch überblenden in eine Ansage von Herzogs Film *Woyzeck*, ist klar, auch dieses Element war eine Täuschung und der Ton muss vorproduziert sein. Der Film ist in der Performance die Quelle, die im Hörspiel mit Ernst Hardts Hörspiel ersetzt wird und die beide auf die reiche Rezeptionsgeschichte des Materials verweisen.

Das *Bürgerliche Gesetzbuch* dagegen wird in beiden Arbeiten verwendet, ebenso wie die daraus vorgelesenen Zitate zur juristischen Person und zur Vollendung der Geburt identisch sind.

Zu Beginn steht die „intellektuelle Lecture“, damit sind die bereits im Hörspiel genannten Punkte eins bis vier gemeint, mit denen sich die beiden Künstler in dem Projekt unter der über allem stehenden Frage „Was spricht da?“ auseinandersetzen. Sie sind im Hörspiel inhaltlich nahezu eins zu eins aus der Performance übernommen, dort allerdings werden die Punkte nicht durch die Hörbeispiele voneinander getrennt und sinnlich wahrnehmbar gemacht, sie werden als ein theoretischer Block eingeführt. Erst danach beginnt Scholz auch mit anderen Elementen aus dem Bereich des Auditiven, Visuellen und mit der Räumlichkeit zu spielen.

Der interessanteste Teil der Performance ist das im Anschluss an die Performance scheinbar stattfindende Kritikgespräch. Eine Person vom jeweiligen gastgebenden Theater, die das Gespräch moderiert und Nikitin kommen zu Scholz auf die Bühne und sprechen mit dem Publikum über das bisher Gesehene und Gehörte. Dabei stellen sie selbst aktiv Fragen an das Publikum. Nach einer Weile setzt ein immer lauter werdendes Dröhnen ein, das bereits während der vorherigen Performance als Geräuschkulisse etabliert war und Scholz bleibt allein auf der Bühne zurück. Über Kopfhörer, die an dem Ghetto-Blaster angeschlossen sind, hört er erneut, was das Publikum eben sagte und gibt Fetzen davon laut wieder. Das Kritikgespräch wiederholt sich und wird von der Realität in die Fiktion auf die Bühne gezogen. Das Gespräch über Kunst wird hier zu Kunst gemacht. Als Gegenleistung für das vom Publikum erbrachte Vertrauen erzählt Scholz am Ende seine Biografie. Im Anschluss an diese eben stattgefundenen Grenzverwischung zwischen Realität und Fiktion oszilliert auch dieser Teil zwischen den beiden Zuständen.

Das Kritikgespräch und die daran anknüpfende Fortsetzung ist für das Publikum ein unbewusst interaktiver Teil, da es nicht weiß, dass seine Aussagen noch Teil der Performance sind und im Folgenden in ihr verarbeitet werden. Das ist im vorproduzierten Hörspiel nicht möglich. Es kann mit Elementen des Performativen spielen, aber nicht wirklich performativ sein.

Das Duo schöpft auf diese Weise die Möglichkeiten des Nachdenkens über das Theater auf dem Theater – und dazu gehören auch die Rahmenbedingungen wie ein Publikumsgespräch – voll aus. Aber schon vorher hat Scholz das Thema Theater angesprochen, indem er die Zuschauer fragt,

was das Theater letztendlich ausmacht: die Performer, die Bühne, das Licht oder eben die Zuschauer. Das wird untermauert durch ein von Scholz vorgelesenes Metazitat aus Büchners *Woyzeck* aus der Schaubudenszene, die ebenfalls eine theatrale Situation darstellt. Diese in der Performance auftauchenden intramedialen Bezüge übersetzen Niktin und Scholz in ihrem Hörspiel konsequent in intramediale Bezüge zum Radio: Das Kritikgespräch wird zu einem klassischen Radiointerview, die Zitate stammen aus einem alten Hörspiel und es findet eine Diskussion über die Bedingungen und den Zustand von Audioaufnahmen statt. Darauf wird im Abschnitt der Bezüge zum Radio detailliert eingegangen.

Die beiden Arbeiten, die Performance und das Hörspiel, ähneln sich stark. Im Vergleich wird klar, dass die Performance als Grundlage für das Hörspiel konstitutiv ist. Beide versuchen sich auf ihre jeweiligen medien-spezifischen Mittel, Möglichkeiten und damit auch Stärken zu beziehen und differieren darin logischerweise. Während im ersteren das Radio als Livestream und als stimmliches Medium ohne Körper, worauf der Satz „Was spricht da?“ verweist, voraus- und mitgedacht wird, bleibt die Performance im Hörspiel als Element in Inhalt und Struktur präsent. Scholz verweist während des Hörspiels immer wieder auf die Performance und zu Beginn wird eine Aufzeichnung von einer der Aufführungen eingespielt. Zudem ist auch das Spiel mit der Live-Situation als performatives Spiel zu verstehen und damit als Bezug zur Performance. Darauf wird im Abschnitt über die Grenzen zwischen Kunst und Leben im Hörspiel noch dezidiert eingegangen.

In beiden Arbeiten gibt es demnach jeweils intermediale Beziehungen zum anderen Medium, sprich dem Radio oder der Performancekunst an sich. Zusätzlich hat für das Hörspiel ein Medienwechsel von dieser spezifischen Performance stattgefunden.

### **Bezüge zu Büchners *Woyzeck***

Die Bezüge des Hörspiels zu Büchners *Woyzeck* sind verschiedener Art, angefangen vom Titel, der in der Performance trotz des freien Medienwechsels noch eins zu eins übernommen wurde und im Hörspiel lediglich die Gattungsspezifizierung *eine Hörspiel-Performance* angehängt bekommt.

Text, der von Büchner als Zitat übernommen wurde, gibt es nur an einer Stelle, die jedoch wiederholt wird. Es handelt sich dabei um die Szene aus H 1,6 *Freies Feld*, in der der Satz, an dem das ganze Hörspiel aufgehängt wird, auftaucht: „Was spricht da?“. Die Stelle lautet in seiner längeren Wiederholung:

Immerzu, immerzu. Hisch, hasch. So ziehen die Geigen und die Pfeifen. Immerzu, immerzu, was spricht da, da unten aus dem Boden hervor, ganz leise was. Was? Stich,

stich, stich die Woyzecke todt. Stich, stich die Woyzecke todt. Und immer lauter und jetzt brüllt es, als wär der Himmel ein Rachen. Stich, stich, stich die Woyzecke todt. Stich die Woyzecke todt. Immerzu, immerzu, was das zischt und sticht und wimmert und donnert .

An dieser Textstelle fallen zwei Sachen besonders auf, die symptomatisch für das Hörspiel werden. Zum einen bezieht sie sich inhaltlich und in der Wortwahl stark auf Akustik, es geht um verschiedene Geräusche, Geigen, Pfeifen und Stimmen, die in verschiedenen Lautstärken auftreten. Zunächst leise, dann wachsen sie zu einem Brüllen und Donnern an. Büchner arbeitet generell mit lautmalerischen Begriffen, an der für das Hörspiel ausgewählten Stelle kommen diese deutlich zum Tragen. Das beginnt bei Wortschöpfungen wie „hisch, hasch“, was zu Beginn noch beinahe sanft klingt und damit zum Adjektiv leise passt und steigert sich über das exzessiv wiederholte stich, stich, das mit seinem kurzen i und zischenden Konsonantengruppen vor und nach dem Vokal einen Messerstich tatsächlich hörbar macht.

Damit ist auch schon die zweite Auffälligkeit dieser Textstelle benannt: die Wiederholungen. Gleich die ersten Worte werden wiederholt und meinen auch in ihrer Bedeutung eine ewige Wiederholung: „immerzu“. Das zeigt Büchner hier exemplarisch, nach und nach wiederholen sich nicht nur einzelne Worte, sondern ganz Sätze. Selbst das letzte Wort von „ganz leise was“, wird gleich darauf mit einer neuen Interpunktion aufgegriffen, als hallte das „was“ noch in Woyzeck nach. Gleichzeitig leitet es über zu dem, was er tatsächlich hört, dem „stich, stich“. Trotz der ständigen Wiederholungen gelingt es Büchner, die Fatalität des Textes voran zu treiben, er bleibt nicht in den Wortwiederholungen stecken, sondern variiert sie neu oder stellt sie andere Kontexte, sodass die Bedeutungsassoziationen sich ständig erweitern und vorwärts treiben.

Dieses Prinzip, das an dieser Textstelle deutlich ersichtlich ist, lässt sich auf die gesamte Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* übertragen. Auch hierin gibt es eine ewige Wiederholung seiner Texte und Geschichten, jedes Mal in veränderten Zusammenhängen und Kontexten, die sich übereinander und nebeneinander aufschichten und die möglichen Bedeutungen und Lesarten erweitern und anreichern.

Die Rezeptionsgeschichte ist ein Thema, das auch im Hörspiel prominent ist. Die von Nikitin ausgewählte Textstelle ist demnach in doppelter Hinsicht klug gewählt. Zum einen steht sie dem Medium Hörspiel durch ihre stark auditive Akzentsetzung sehr nahe und zum anderen verkörpert sie die Idee der Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* auf exemplarische Weise. Oder andersherum gesagt: Wenn diese Textstelle den Ausgangspunkt für Nikitins Arbeit dargestellt hat, dann wird deutlich, dass er sie auf allen ihren Ebenen sehr ernst genommen und sie im Hörspiel adäquat weiterentwickelt hat.



Die Rezeptionsgeschichte verweist auf einen weiteren Bezugspunkt des Hörspiels auf Büchners Text. Denn es gibt nicht nur diese von Malte Scholz direkt gesprochene Stelle, sondern noch weitere, die allerdings über Einspielungen des Hörspiels von Ernst Hardt vermittelt werden, also direkt auf die Rezeptionsgeschichte, in diesem Fall sogar speziell des Hörspiels, verweisen. Im nächsten Punkt soll es um die intramedialen Bezüge zum Radio und Hörspiel gehen, dabei wird auch hierauf zurückzukommen sein.

Malte Scholz spricht in dem Hörspiel über Büchner und über *Woyzeck*. Er beschreibt die Situation der überlieferten Handschriften, erläutert die verschiedenen Themen, die für ihn und Nikitin bei dem Text im Vordergrund stehen und zeigt damit die intensive Auseinandersetzung, die mit dem Material für diese Arbeit stattgefunden hat.

Scholz spricht auch über die Entstehungsgeschichte des Materials und über den Fakt, dass es einen historischen Woyzeck gab, als Vorbild für den „Dramenwoyzeck“. Interessanterweise nennt er jedoch sowohl bei dem historischen Woyzeck als auch bei dessen Geliebten nicht den richtigen Namen, sondern verschiebt diese leicht: Statt Johann Christian Woyzeck sagt er Hans Christian Woyzeck und statt Johanna Christiane Woost sagt er Christiane Emilie Woost. Damit wird die reale historische Begebenheit leicht verzerrt und einen weiteren Schritt in die Fiktion geschoben. Diese Grenzverwischung, die sich an dieser Stelle lediglich in ein paar Buchstaben widerspiegelt, ist nicht nur konstitutiv für das Hörspiel sondern für Nikitins Schaffen insgesamt. Deshalb soll nach dem Abschnitt zu den intramedialen Bezügen gesondert darauf eingegangen werden.

Zusammenhängend mit dem historischen Woyzeck soll an dieser Stelle noch auf die Büchnersche Methode eingegangen werden, die ebenfalls Einfluss findet in die Produktion des Hörspiels und der zuvor entwickelten Theaterperformance.

Büchner arbeitet, wie in Kapitel 3.2.3. *Woyzeck intermedial und intertextuell* beschrieben, stark mit der Montage von Zitaten und Quellen. Als Hauptstrukturquelle gilt dabei das zweite Clarus-Gutachten, das die Zurechnungsfähigkeit des historischen Woyzecks in einem medizinischen Gutachten bestätigt.

Nikitin nutzt Büchners Methode für sich und collagiert verschiedene Materialien miteinander. Allerdings verwischt er deren Herkunft nicht wie es Büchner tat. Bei diesem sind die Zitate teilweise bis zur Unkenntlichkeit abgeändert und so in den Text integriert, dass sie als solche einerseits nicht zu erkennen sind und andererseits die Perspektive Büchners oder eben seiner Figuren einnehmen. Auf diese Weise gelingt es Büchner durch Clarus das Gegenteil von Clarus zu sagen. Nikitin lässt Scholz dagegen nahezu wissenschaftlich akribisch vorlesen, woher das

jeweilige Zitat stammt. Die Stellen aus dem *Bürgerlichen Gesetzbuch* sind bis auf die Auflage und Seitenzahl genau gekennzeichnet und auch bei den zunächst anonymen Einspielungen von Hardts Hörspiel wird erstens im Interview gesagt, um welche Aufnahme es sich dabei handelt und zweitens auch der Teil des Hörspiels eingebaut, in dem der ganze Stab genannt wird.

Nikitin bezieht sich also im Prinzip des Zitierens auf Büchner und arbeitet ebenso intermedial wie dieser, findet aber seine eigene Art, mit den Quellen umzugehen: Er stellt die Inter- und Intramedialität offen aus.

### **Bezüge zum Radio**

Auch die Bezüge zum Hörspiel im Speziellen und zum Radio im Allgemeinen sind vielfältig in Nikitins Arbeit. Er konzentriert sich gezielt auf das Medium Radio als klassisches Mittlermedium des Hörspiels und baut dabei mehrere Elemente, die dem Hörspiel an sich fremd und charakteristisch für andere Formate sind, in seine Hörspiel-Performance ein. Er mischt verschiedene Radiostile und -elemente, zitiert mittels Einspielungen aus verschiedenen Radioquellen und spricht außerdem direkt über das Medium. Dass das Hörspiel der Hauptrahmen ist, unter dessen Vorzeichen sich das Projekt abspielt, zeigt sich auch an der Anfangs- und Schlussequenz: Es beginnt mit einem charakteristischen Radioelement, der Anmoderation von Annette Schäfer, die es, als befände sie sich im Radio auf Sendung, als solches ankündigt. Die letzte Sequenz gehört dagegen einer Einspielung aus dem *Woyzeck*-Hörspiel von Ernst Hardt und bezieht sich demnach direkt auf die Kunstform Hörspiel.

Nikitin hat mit seiner Arbeit ein Hybridmedium erfunden, das sich zwischen einem Radiofeature, einer Interviewsendung und einem Hörspiel befindet und gleichzeitig Einblicke gibt in den gesamten Prozess des Radios, von der Produktion bis zum Abspielen desselben. Damit vollzieht er nach Rajewskys Kategorie nicht nur eine Medienkombination zwischen dem Hörspiel und der Performance, sondern auch zwischen verschiedenen Radioformaten. Der Hörer fragt sich ständig, in was für einer Art von Programm er sich befindet, die Illusion wird, sobald sie aufgebaut ist, wieder gebrochen.

Der Beginn mit der sechsfach wiederholten Anmoderation ist die erste Irritation in diese Richtung. Das Hörspiel wird angesagt, obwohl die Ansage bereits Teil desselben ist. Der Redestil ist dabei typisch für ein solches im Radio häufig vorkommendes Element: knappe, klare Informationen in einem freundlichen und deutlichen Ton. Der Teil geht über in eine Einführung, auch hier wird in

der Schweben gehalten, ob es sich lediglich um eine Einführung oder das eigentliche Hörspiel handelt.

Diese Einführung wird unterbrochen von einem Intermezzo, bei dem die Produktion des Hörspiels offengelegt wird: Scholz beschreibt die Räumlichkeiten und stellt ein Objekt aus der Technikgeschichte des Hörspiels vor. Hier passiert das genaue Gegenteil: Der Hörer wird nicht wie zuvor im Unklaren gelassen in welcher Art von Hörprogramm er sich befindet, sondern ihm wird Klarheit verschafft, indem er einen Blick hinter die Kulissen werfen kann und eine Ahnung bekommt von den Produktionsmethoden eines Hörspiels.

Der letzte Teil spielt erneut mit dem Radioformat und bricht ästhetisch aus dem sowieso mehrfach gebrochenem Hörspiel heraus – in diesem Sinne ist es nur konsequent – indem er als Interview über das anscheinend zuvor stattgefundenen Hörspiel getarnt wird. Da aber die Teile zuvor so taten, als seien sie Hinführungen zum Hörspiel und der Übergang zur Abmoderation und dem Interview bis auf kurze Einspielungen aus anderen Quellen nahtlos ist, fällt in der Illusion das Hörspiel völlig weg. Es wird immer wieder über das Hörspiel geredet, entweder als zukünftiges oder vergangenes, es findet aber tatsächlich nie statt. Das Interview nun ist nicht nur ein strukturelles Spiel mit einem Radioformat, das nicht Teil des Hörspiels sondern höchstens Teil des Informationsprogramms zu einem Hörspiel ist, es baut auch einen inhaltlichen Bezug zur Kunstform des Hörspiels auf. Das Thema der Aufnahme, ebenso wie der Hinweis auf das alte Hörspiel von Ernst Hardt als Quelle werden darin bewusst als Momente der Reflektion über das eigene Medium und dessen Mittel gesetzt.

Hardts Hörspiel nimmt dabei eine Mittlerfunktion zwischen Nikitins Hörspiel und dem Text Büchners ein. Will Nikitin Büchner zitieren, zitiert er die Interpretation Hardts, dessen Sprecher den Text in einem für die Zeit seiner Entstehung 1930 typisch getragenen und stark deklamierenden Sprechgestus vortragen. Im Interview wird offen ausgesprochen, woher diese Einspielungen stammen, sodass dem Hörer die verschiedenen Schichtungen, die unser heutiges *Woyzeck*-Bild prägen, transparent gemacht werden.

All die genannten von Nikitin eingebrachten Elemente zeigen auf, dass das Hörspiel *Woyzeck*, eine *Hörspiel-Performance* eine kontinuierliche Beschäftigung mit dem eigenen Medium und dessen Mitteln und Möglichkeiten darstellt, die Metaebene ist stets präsent, teilweise direkt als Thema, teilweise indirekt in der Struktur. Als wäre das noch nicht genug, sind zwischendurch stetig Minieinspielungen und Geräuschkulissen zu hören, die sich ebenfalls mit dem Medium Radio auseinandersetzen: Das charakteristische Rauschen des Radiogeräts auf der Suche nach einem

Sender und das nur kurze Aufblitzen von Stimmen, Musikfetzen und Geräuschkulissen dazwischen ist in erster Linie eine radiophone Übersetzung für die Geräuschhalluzinationen, unter denen Woyzeck leidet. Sie zeigen, dass seine Halluzinationen von überall her kommen und sich mit ihren Interferenzen einmischen können und gleichzeitig verweisen sie auf den omnipräsenten Woyzeck, der sich in der Rezeptionsgeschichte des Dramenfragments zeigt. Die Radiofetzen zeigen aber auch die Grenzen des Mediums Radio auf, das angewiesen ist auf bestimmte Frequenzen. Letztlich entsteht eine mitunter vergnügliche Absurdität durch die vermeintlich zufällige Montage unterschiedlichster Sender, bei der Ausschnitte von religiösen Gesängen hinter Fußballnachrichten geschaltet sind. Nikitin und Scholz beweisen bei diesen Radiogeräuschen außerdem Humor: Gleich zu Beginn sagt Scholz: „Dann bleiben Sie einfach dran und verschalten Sie sich nicht im Sender“, womit er ein tragendes Prinzip des Hörspiels zu einem Zeitpunkt verrät, an dem der Hörer noch nichts davon weiß.

Es zeigt sich demnach, dass auch die intramedialen Bezüge zum Radio und zum Hörspiel konstitutiv sind für die Arbeit, sie ziehen sich als Prinzip ebenso durch die großen Linien wie durch die kleinsten Bausteine derselben.

### ***Kunst und Nicht-Kunst in Woyzeck, eine Hörspiel-Performance***

Zu den verschiedenartigen Grenzverwischungen, -verschiebungen und medienübergreifenden Bezügen innerhalb des Hörspiels gesellt sich ein weiteres Phänomen, das in diesen Bereich zu zählen ist: das kontinuierliche Umkreisen und teilweise Auflösen der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen Fiktion, Realität und Fake. Dabei handelt es sich um ein Thema, mit dem sich Boris Nikitin in seiner künstlerischen Praxis immer wieder intensiv beschäftigt.<sup>671</sup>

Um die Begrifflichkeiten und Phänomene zu klären, soll ein Blick geworfen werden auf das *Dokumentarische Theater*, unter dessen Prämisse Nikitin arbeitet und das auch seine Hörspielarbeit prägt. Seine Definition davon lässt sich zu großen Teilen auch auf dieses Medium übertragen, allemal, da es in diesem Fall von einer Theater-Performance ausgeht, die nicht durchweg aber teilweise mit dokumentarischen Mitteln arbeitet. Dabei ist unter dem Begriff *dokumentarisch* nicht zu verstehen, dass ein Dokument produziert wird, was per se für eine stets

---

<sup>671</sup> Exemplarisch für die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Realität, Dokument und Fake ist das von ihm kuratierte Festival *It's the real thing. Basler Dokumentartage* vom 17.-21. April 2013 bei dem es außer verschiedenen Inszenierungen des „dokumentarischen Theaters“ auch ein zweitägiges Symposium zu dem Thema gab. 2014 gab er, gemeinsam mit Carena Schlewitt und Tobias Brenk, ein Materialband mit Beiträgen von Künstlern und Wissenschaftlern zu dem Festival heraus: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2014.

nur im Moment der Aufführung stattfindende Kunstproduktion nicht möglich ist, sondern dass die jeweilige Inszenierung anhand von Dokumenten erarbeitet wird.

Im ersten Beitrag des von ihm 2014 mitherausgegebenen Bandes *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit* zum Dokumentarischen Theater definiert Nikitin in dem Beitrag *Der unzuverlässige Zeuge*, was er unter dem Phänomen, bei dem es sich um „eine der maßgeblichen Entwicklungen innerhalb der deutschsprachigen und internationalen Theaterszene in den letzten fünfzehn Jahren“<sup>672</sup> handelt, versteht:

Es gibt verschiedene Formen von dokumentarischem Theater, die so unterschiedlich sind, dass sie nicht als einheitliches Genre begriffen werden können. Dennoch gibt es einen gemeinsamen Nenner: Sie verwenden Wirklichkeit als Material. Oft wird „dieses Material „Wirklichkeit“ nicht allein als Fundus für Gegenwarts-Stoffe verstanden, sondern es wird auch auf seine Inszenierung und Konstruktion hin untersucht.“<sup>673</sup> In dieser Aussage verbirgt sich auch schon das Problem mit der Wirklichkeit oder dem Dokumentarischen als nichtfiktionale Beschreibung derselben. Da Wirklichkeit immer konstruiert ist und nicht von „ihrer Wahrnehmung, ihrer Repräsentation, Versprachlichung und Darstellung“<sup>674</sup> zu trennen ist, kann sie nicht genau erfasst werden. Simon präzisiert in seinem Beitrag *Die Unterscheidung Wirklichkeit / Kunst* in Nikitins Materialband, dass es weder „außenstehende, „objektive“ Beobachter noch „objektivierende“ Prüfverfahren [gibt], die unterscheiden könnten, was Fakt und was Fiktion ist“<sup>675</sup>. Normalerweise einigen sich Menschen darauf indem sie betrachten, in welchem Rahmen Fakt oder Fiktion stattfinden. Befindet man sich in einer Kunstinstitution wie dem Theater haben wir gelernt, dass es sich bei dem, was wir sehen in den allermeisten Fällen um Fiktion handelt: Befinden wir uns auf der Straße, haben wir es meist mit Fakten zu tun. Dringt jedoch die Straße ins Theater ein, wird die Unterscheidung nach Kontext zunehmend schwieriger und undurchsichtiger.

Darin erkennt Nikitin folgende Paradoxie:

Gerade dann, wenn das dokumentarische Theater Wirklichkeit darzustellen behauptet, muss es, mehr noch als fiktionale Theater, bei dem der fiktive Charakter des Gezeigten und Gesagten stets offengelegt ist, als eine radikale Form des Illusionstheaters betrachtet werden.<sup>676</sup>

---

<sup>672</sup> Nikitin 2014, S. 12.

<sup>673</sup> Ebd., S. 13.

<sup>674</sup> Ebd.

<sup>675</sup> Simon 2014, S. 40.

<sup>676</sup> Nikitin 2014, S. 14.

Gesteigert wird die Verwirrung durch eine weitere Methode, mit der die dargestellte Wirklichkeit glaubwürdig gemacht wird: Im Dokumentarischen Theater stehen meist keine Schauspieler im traditionellen Sinn in ihnen fremden Rollen auf der Bühne, sondern Performer, also Darsteller, die sich selbst verkörpern. Das heißt, sie bringen ihren Körper, ihren Namen und ihre Biografie auf die Bühne und verhandeln diese dort aus subjektiv geprägten Positionen. Nikitin sieht darin ein „emanzipatorisches, politisches Potenzial des Dokumentarischen“<sup>677</sup>. Er denkt aber noch einen Schritt weiter über die Konsequenzen von „wirklichen“ Personen auf der Theaterbühne nach:

In dieser Form des Dokumentarischen überblendet sich die Person des Darstellers mit der Figur eines Zeugen. Insofern es sich bei dem Zeugnis um ein Verfahren handelt, um Wahrheit herzustellen, schreibt sich in dieses immer schon die Möglichkeit des Fakes ein.<sup>678</sup>

Der Fake ist ein weiteres wichtiges Element bei der theatralen Grenzüberschreitung zwischen Fiktion und Realität. Ein Fake kann schließlich dazu eingesetzt werden, den Konstruktcharakter der Wirklichkeit zu enthüllen und diese gleichzeitig zu verhüllen, indem er „die Wirklichkeit verdoppelt und sie von ihrer Täuschung ununterscheidbar macht. Er spaltet die Fakten und macht sie mehrdeutig“<sup>679</sup>. Dann liegt die Entscheidung beim Zuschauer, ob er der Illusion der Wirklichkeit oder der Illusion des Fakes Glauben schenkt<sup>680</sup>. Letztendlich ist in der Oszillation zwischen den beiden die Situation unentscheidbar, sodass „die Gestalt offen und die Antwort auf die Frage *Wirklichkeit oder Kunst?* weiter im Ungewissen bleibt“<sup>681</sup>.

Zurück zu Nikitins Hörspiel *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance*. Was übernimmt Nikitin von diesen Ansätzen, die sein Theater prägen, für sein Hörspiel?

Die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion lässt sich innerhalb des Hörspiels in mehrere Elemente mit unterschiedlichem Charakter aufteilen: Zunächst ist die Frage, ob es sich bei dem Hörspiel um eine Live-Situation oder um eine vorproduzierte Aufnahme handelt, zu nennen. An mehreren Punkten bricht die Frage für den Zuhörer immer wieder direkt oder indirekt hervor. Hinzu kommt die Frage um die Person Malte Scholz, den Sprecher: Inwieweit wird seine Person in die Fiktion gezogen? Als Letztes gilt es der Frage nach den Dokumenten, mit denen Nikitin gearbeitet hat, nachzugehen.

---

<sup>677</sup> Ebd., S. 18.

<sup>678</sup> Ebd.

<sup>679</sup> Ebd., S. 19.

<sup>680</sup> Vgl.: ebd.

<sup>681</sup> Simon 2014, S. 46.

Das Spiel mit der Live-Situation beginnt mit dem ersten Satz des Hörspiels, der fiktiven und zugleich wirklichen Anmoderation von Annette Schäfer, die schon in Bezug auf mehrere Aspekte genannt wurde. Sie ist fiktiv, weil sie bereits Teil des Hörspiels ist und nur scheinbar außerhalb dessen live eine Ansage macht und sie ist gleichzeitig wirklich, weil sie trotz allem am Anfang desselben steht und als kleiner Prolog verstanden werden kann. Zudem nennt Schäfer darin wirkliche Fakten, wie den Namen des Hörspiels und der Beteiligten, sowie weitere Angaben zu deren realen Biografien. Selbst die Korrektur, die Malte Scholz an ihrem Text vornimmt, bleibt noch im Rahmen des Spiels mit der Live-Situation und verstärkt diese sogar. Die Aufnahme ist bis zum Ende der kompletten Anmoderation nicht geschnitten, alle stattfindenden vermeintlichen Fehler sind zu hören und scheinen dadurch im Moment zu entstehen. Eine weitere Passage, die ebenso angelegt ist, ist jene, in der Scholz einen „Spaziergang“ in die Technik macht und man im Hintergrund die Stimmen Nikitins und der Assistentin hört. Auch hier werden Unsauberheiten im Ton bewusst eingesetzt um eine scheinbare Live-Situation aufzubauen.

Während des gesamten Hörspiels gibt es immer wieder Stellen, an denen der Sender anscheinend verstellt wird und für kurze Momente andere Frequenzen eingefangen werden. Auch diese Schnipsel sind Elemente, die auf ein Live-Hörspiel verweisen, da in den einzelnen Schnipseln kein direkter Zusammenhang erkennbar ist. Es scheint sich, zumindest im ersten Moment, eher um einen akuten Fehler des jeweiligen Radiogeräts zu handeln, als Teil des Hörspiels zu sein.

Die größte Irritation in Hinblick auf die Frage, ob es sich bei dem Hörspiel um eine live eingesprochene Produktion oder eine Vorabaufnahme handelt, stellt das Interview als Abschlussteil des Ganzen dar. Der Zuhörer wird durch einen Kontextwechsel bewusst irritiert. Sowohl von der Form als auch vom Inhalt weist das Gespräch den typischen Stil eines Interviews auf. Forciert wird das Spiel durch Redewendungen wie „Sie hörten das Hörspiel *Woyzeck* von Boris Nikitin. Im Studio möchte ich jetzt Malte Scholz begrüßen, den Sprecher dieses Hörstücks, wir konnten ja soeben seine Stimme hören. Guten Abend Herr Scholz.“ Ist ein bei Deutschlandradio Kultur gesendetes Interview zuvor aufgezeichnet worden, wird das angesagt, sodass geübte Hörer davon ausgehen müssen, dass sich im Moment tatsächlich ein Gast im Studio befindet, der live über das zuvor Gehörte spricht. Doch innerhalb des Interviews kommt es zu dem Punkt, an dem Schäfer fragt, ob das Hörspiel bereits fertig sei und Scholz antwortet, dass es noch geschnitten werden müsse. Hier kann der Hörer stutzig werden, er wird in dieser Ebenenvermischung, die sich durch die beschriebenen Elemente einstellt, dazu angehalten über die Produktionsbedingungen des Radios, den Wert und Status einer Aufnahme und über die Möglichkeit und Glaubwürdigkeit von Fakes der Wirklichkeit nachzudenken.

Das zweite Element, bei dem es zu einer Grenzverwischung zwischen Kunst und Nicht-Kunst kommt, ist direkt an die Person Malte Scholz gekoppelt. Er wird von Beginn an mit seinem bürgerlichen Namen als Sprecher eingeführt und führt als solcher durch die verschiedenen Aspekte des Hörspiels. Zum Oszillieren zwischen den beiden Ebenen kommt es vor allem an dem Punkt, an dem er seine eigene Biografie vorstellt und sich dabei viele Parallelen mit Woyzecks Leben aufbaut. Dazu befragt, sagt er selber im folgenden Interview: „Ja, das seh ich durchaus ebenso, dass man sagen kann, okay, das ist vielleicht eine Art Verwischung von Grenzen oder von Bezügen.“ Trotzdem bestätigt Scholz, dass er die vorgestellte Biografie für sich und sein reales Leben annimmt. Dabei weiß der Hörer nicht, ob nicht auch diese Aussage im Interview ein zusätzlicher Fake ist, um die zuvor in die Fiktion gezogene reale Biografie als solche zu stärken und die Assoziationen zu einem heute möglichen Woyzeck aufrecht zu erhalten. In der Person Malte Scholz löst sich die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst bis zur Unkenntlichkeit auf und die Ebenen verschwimmen ineinander.

Dieses Element weist große Parallelen zum beschriebenen Dokumentarischen Theater auf, auch dort vermischen sich die realen Darstellerbiografien mit den vorgestellten Fiktionen unauflösbar. Die Frage danach, ob das Hörspiel live ist oder nicht, ist dagegen eine nur auf die Radiokunst bezogene, da eine Theateraufführung per se live ist, kann dort nicht auf diese Weise damit gespielt werden. Das Spiel im Hörspiel kann jedoch einen Bezug zur steten Live-Situation des Theaters darstellen und ein Versuch, das im Hörspiel imitierend umzusetzen.

Das letzte Element, das sich mit der Grenzverwischung zwischen Fiktion und Wirklichkeit beschäftigt, steht dem Dokumentarischen Theater dagegen wieder sehr nah: Es geht um den Einsatz von Dokumenten und realen Ereignissen, anhand derer das Hörspiel erarbeitet wurde. Dazu ist zunächst anzumerken, dass es sich dabei um ein Prinzip handelt, das Büchner selbst bei seiner Textarbeit verwendete. Er arbeitete stets mit Dokumenten oder historischen Zeugnissen und verarbeitete diese in fiktiven literarischen Texten. Bei *Dantons Tod* verarbeitete er Ereignisse der Französischen Revolution, bei *Lenz* die reale Biografie des Titelgebers und in seinem *Woyzeck* die Geschichte um den historischen Johann Christian Woyzeck. Als Dokument stützte er sich dabei auf das Clarus-Gutachten. Ein Unterschied zu Nikitins Arbeit ist dabei, dass Büchner nicht klar auf das Dokument verwies, während Nikitin seine Integration des *Bürgerlichen Gesetzbuches* deutlich macht. Das Kenntlichmachen des Dokuments ist eine Methode um Glaubwürdigkeit herzustellen und den Bezug zur Wirklichkeit zu festigen.

Interessant ist an diesem Punkt die Antwort auf die Frage, ob das Publikum etwas mit den juristischen Elementen anfangen konnte, die Nikitin dem Publikum während der Performance in



Frankfurt 2008 stellte. Im Publikum saß eine Juristin, die ihr Berufsbild daraufhin als „verzweifelt“ beschrieb, da die Definitionen, die Juristen gezwungen sind zu formulieren, stets eine tatsächliche Konsequenz in der Wirklichkeit haben. Im traditionellen Theater oder in der traditionellen Kunst fällt genau diese Konsequenz normalerweise weg: Stirbt jemand auf der Bühne, so steht er zum Applaus wieder auf, stirbt dagegen jemand auf der Straße, dann ist er tatsächlich tot. Das gibt der Kunst zwar die Möglichkeit, Dinge in einem konsequenzfreien Raum konsequent zu Ende zu denken und auszuprobieren, sie müssen dabei jedoch im Scheinbaren, in der Fiktion verhaftet bleiben. Indem Nikitin nun juristische Texte auf der Bühne und im Hörspiel zitiert, holt er etwas von dieser Konsequenz der Wirklichkeit in der Raum der Kunst und verschiebt die Grenzziehung zwischen den beiden.

Abschließend lässt sich sagen, dass Nikitin kontinuierlich und an verschiedenen Punkten die Wirklichkeit und die Kunst aufeinanderprallen lässt und die Grenze zwischen ihnen dadurch verschiebt, auflöst und neu auslotet. Büchner zog die Wirklichkeit in die Fiktion, Nikitin geht noch einen Schritt weiter und zieht die Kunst, während er die Wirklichkeit in sie einbindet, auch in die andere Richtung. Sie wird in seinem Hörspiel Realität. Der Hörer ist auf diese Weise dazu angehalten, sich mit beiden Begriffen und ihren Beziehungen zueinander auseinanderzusetzen.

#### 4.1.4.2. *Fragment in Woyzeck*, eine Hörspiel-Performance

AS Das Hörstück nennt sich *Woyzeck*, eine Hörspiel-Performance, aber wieviel oder wenig Büchner steckt denn in dem Hörspiel überhaupt drin?

MS Ähm, ich glaub, das ist ne Frage, die man uns grundsätzlich immer gestellt hat, auch bei der Performance, die wir immer präsentiert haben im Theater. Ähm und ich glaub das lässt sich dadurch, ähm, relativ gut erklären, wenn man Büchners Drama, falls es überhaupt ein Drama ist, das ist ja auch ne Frage, die man sich stellen sollte, tatsächlich abgeschlossen ist, was ja nicht stimmt, er hats ja nie zu Ende schreiben können, der letzte Akt fehlt und deshalb ist es ja mehr eine Werkfassung, ein Fragmentwerk geblieben. Aber interessanterweise haben mehrere Autoren ja aus diesem Werkauszug versucht ein Drama zusammenzuschmieden, was heutzutage immer noch in allen Theaterspielstätten gespielt wird. Und mit einer Selbstverständlichkeit, die merkwürdig ist, wenn man als Zuschauer natürlich immer auch sagt, wo ist denn hier die Werktreue und ich sage, es ist Fragmentwerk, vielleicht müssen wir das Werk tatsächlich so nehmen, wie es uns vorliegt, nämlich als unfertige Fassung und das fand ich interessant eben, dass als eine Art Spielprinzip in die Performance und natürlich jetzt auch in dieses Hörstück mit zu übertragen.

Hierbei handelt es sich um die erste Frage des Interviews innerhalb des Hörstücks und Malte Scholz' Antwort darauf. Er spricht hier aus, was die Fragmenthaftigkeit in Büchners *Woyzeck* für ihn und Nikitin bei der Erarbeitung ihres Projekts bedeutet hat: Sie wollen sie als Spielprinzip für sich übernehmen. Gleichzeitig plädiert Scholz dafür das Drama als Fragmentwerk anzuerkennen. Paradoxe Weise spricht er sich damit für die Werktreue aus, da eine fragmentarische Interpretation näher an Büchners Material dran wäre als ein Werk, das versucht, die Geschichte zu glätten und abzurunden.

Dieses Spielprinzip findet sich im Hörspiel vor allem in den Hörschnipseln wieder, die aus verschiedenen Quellen eingestreut werden und dabei oft – zusätzlich zu ihrer Kürze – abgeschnitten sind. Das prägnanteste Beispiel bilden sicherlich die Einspielungen aus anderen Radiosendern. Sie dauern nur wenige Sekunden, setzen oftmals mitten im Satz ein und werden darauf abgeschnitten, sodass man ein mehrfach fragmentiertes Element zu hören bekommt.

Doch auch andere Einspielungen, wie beispielsweise aus Hardts Hörspiel sind Teil des fragmenthaften Spielprinzips, es werden kaum Dialoge eingespielt, sondern in den meisten Fällen nur ein Satz einer Figur aus einem Dialog herausgeschnitten, sodass dieser scheinbar vereinzelt und einsam dasteht. Die Fragmente stammen aus unterschiedlichen Zusammenhängen im Stück und dienen keinesfalls dazu die Geschichte des *Woyzeck* nachzuerzählen. Stattdessen sind sie Beispiele für zuvor im Hörstück angesprochene Thematiken.

Dabei ist der von Scholz gesprochene Text nicht fragmentarisch. Seine Rede hat einen klaren Aufbau, den er nach vier Nummern benennt, strukturiert und zwischenzeitlich sogar zusammenfasst. Zwischen den einzelnen Punkten sind die eben genannten Hörbeispiele geschnitten, die das theoretisch Erläuterte akustisch umsetzen, womit eine klare Struktur gegeben ist.

Man stolpert als Hörer dennoch immer wieder über Begriffe, die mit dem Fragment zusammenhängen, sei es in den schon genannten praktischen Beispielen oder anderen kleinen, fragmenthaften Irritationen, die den Fluss durchbrechen und dabei konstitutiv für das Hörspiel werden. Dazu gehört das immer wieder auftretende Abschneiden eines Namens, meist wird es von einem bewusst gesetzten Rauschen übertönt. Das erste Mal kommt es vor, als Malte Scholz seine erste Einführung macht und den Namen der technischen Leiterin sagt, man hört allerdings nur den Vornamen Barbara, der Nachname ist abgeschnitten. Kurz darauf kündigt er das Interview an, man hört jedoch lediglich „... wird mich interviewen“. Dasselbe passiert mit dem Nachnamen von Georg Büchner und als der Name „Woyzeck“ auf diese Weise in „Woy“ halbiert wird. Die

Fragmentierung der Namen hat mehrere Funktionen: Es handelt sich um einen intramedialen Bezug, da durch das Rauschen ein für das Radio typisches Zeichen eingesetzt wird. Zweitens werden die Namen durch das Übertönen anonymisiert, vor allem an der Stelle, an der Georg Büchners Name abgeschnitten wird. Nicht unwichtig ist, dass das direkt nach der Erläuterung von Punkt vier stattfindet, dem Diskurs, in dem Scholz über das Urheberrecht und die Frage nach den verschiedenen Einflüssen, die durch einen Autor ihren Weg in ein Werk finden, spricht. *Woyzeck* wird dadurch zu einem Werk aller, es hat keinen klar zuordenbaren alleinigen Autor mehr. Drittens kann man das Rauschen als eine auditive Übersetzung für die immer noch unleserlichen Stellen im *Woyzeck* Büchners deuten. Und viertens verweist es auf den fragmentierten Charakter des Werks, insbesondere an der Stelle, an der „Woyzeck“ lediglich als „Woy“ zu hören ist: Das Drama ist abgeschnitten, nicht vollendet, es bleibt Fragment.

Diesem konkreten Abschneiden und Fragmentieren wird der immer wieder auftauchende Wunsch nach einem Schnitt von Seiten Annette Schäfers entgegengesetzt. Jedes Mal, wenn sie sich verspricht, hustet oder sich räuspert, meldet sie ein kurzes „Bitte schneiden“ an, was jedoch nicht umgesetzt wird. Das Aussprechen der beiden Worte verweist darauf, dass ihr Sprechen fragmentiert ist und es ausgerechnet durch eine weitere Fragmentierung, den Schnitt, ganz werden würde. Gleichzeitig wird der Prozess der Hörspielproduktion damit ausgestellt, man hört, wie der Text in seiner vollen Länge, mit allen Fehlern eingesprochen wird und nicht die glattgeschnittene Endversion. Das ist eine klare Parallele zu Büchners Text, von dem ebenfalls nur die Entwurfshandschriften existieren, bei denen Büchner mit hoher Wahrscheinlichkeit an einigen Stellen noch zu einem „Bitte schneiden“ angesetzt hätte.

Hier wird der work-in-progress deutlich, der im Interview direkt angesprochen wird. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass ein solcher Prozess für eine Theaterperformance möglich ist, die von Mal zu Mal auch durch ein integriertes Publikumsgespräch weiterentwickelt wird, nicht allerdings für ein abgeschlossenes und fertig gemischtes Hörspiel, das als ein Dokument vorliegt und gesendet wird. Die work-in-progress-Situation ist demnach nur eine vermeintliche, sobald es gesendet wird, ist das Hörspiel als solches fertig und nicht mehr im Entstehen. Es handelt sich also auch hier um eine Grenzverschiebung und ein Spiel mit dem Prozess, der bewusst in einem fertigen Produkt eingefroren wird. Trotzdem wird damit eine Linie zu Büchners Material gezogen und zur in der Romantik aufkommenden Idee des Fragmentbegriffs als Teil eines noch im entstehenden Ganzen.

Bei Büchners Drama handelt es sich jedoch um ein doppeltes Fragment, eines, das einerseits als fragmentiert konzipiert wurde und demnach ein rezeptionsbedingtes Fragment ist, und eines,

dessen Entwicklung zusätzlich vorzeitig abgebrochen wurde und demnach zeitlich gesehen noch Teil eines geplanten Ganzes ist. Dabei muss das Ganze in diesem Fall ebenfalls als strukturelles Fragment gedacht werden.

Scholz und Nikitin beziehen sich in erster Linie auf die offensichtlichere Fragmentarizität Büchners: auf den Abbruch der Arbeit aufgrund seines Tods und der daraus resultierenden Überlieferung. Dabei haben sie es nicht nötig, die großen Hauptlinien ihres Hörstücks zu fragmentieren, es reicht ihnen, subtil und im Kleinen – und demnach der Form des Fragments gerecht werdend – darauf hinzuweisen.

Der Abbruch an der Arbeit durch den Tod Büchners ist auch die Fragmentarizität, über die Scholz im eingangs zitierten Text spricht. Betrachtet man jedoch die Elemente im Hörspiel, die einen fragmentarischen Charakter aufweisen und sich damit auf Büchner beziehen, sowie die Art, wie Nikitin die Fragmente in seinem Werk einsetzt, zeigt sich, dass auch hier das rezeptionsbedingte Fragment, das für die Konzeption einer Arbeit verantwortlich ist, eine wesentliche Rolle spielt. Sie setzen nicht nur Fragmente gezielt ein um Bedeutung zu konstituieren, sondern auch dem Fragmentieren als Prozess wird ein Eigenwert zugeschrieben. Das zeigt sich sowohl in dem Wunsch nach Fragmentierung von Annette Scholz als auch im aktiven Abschneiden der Namen.

Es hat sich gezeigt, dass sowohl die Intermedialität als auch das Fragment Schlüsselbegriffe für Nikitins Hörspiel *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* sind. Damit gelingt es ihm, ohne die Handlung *Woyzecks* erzählen zu müssen, eine starke Bindung zu Büchner herzustellen, für dessen *Woyzeck* diese beiden Phänomene ebenfalls konstitutiv sind. Nikitin übernimmt dabei vor allem die Arbeitsmethode Büchners: er zitiert aus verschiedenen medialen Quellen und Stilen und collagiert auf diese Weise sein Hörspiel, das auch deshalb fragmenthaft bleiben muss und will. Damit weist Nikitin nicht nur zurück zu Büchner und seiner eigenen *Woyzeck-Performance*, sondern auch direkt in die Gegenwart, in der die von ihm aufgegriffenen Strukturen und Themen virulent sind und die aktuelle künstlerische Praxis wesentlich mitbestimmen.

#### 4.1.4.3 *Rezeptionsschichten in Woyzeck, eine Hörspiel-Performance*

Bevor im Anschluss und im Vergleich hierzu der Film *Woyzeck* von Nuran David Calis untersucht wird, soll auf einen weiteren Aspekt des Hörspiels eingegangen werden, der ebenfalls einen großen Raum in diesem einnimmt: Die Rezeptionsgeschichte *Woyzecks* wird an verschiedenen Punkten des Hörspiels reflektiert, was vor allem im Zusammenhang dieser Arbeit, die sich genau darauf konzentriert, aufschlussreich ist.

Das Hörspiel ist selbst Teil der neuesten Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* und reiht sich damit ein in eine lange Liste an vorherigen Medienwechseln, nicht nur auf alle intermedialen Auseinandersetzungen bezogen, sondern auch ganz speziell für die Beschäftigung mit *Woyzeck* im Bereich der Hörkunst. Diese Tatsache blendet Nikitin nicht aus, sondern er stützt sich auf sie und integriert sie bewusst in seine Arbeit, der es auch dadurch gelingt, einen frischen und innovativen Ansatz zu finden.

Der eindeutigste Hinweis ist das direkte Zitieren der Rezeptionsgeschichte durch Einspielungen aus Hardts Hörspiel von 1930, dem Beginn der Hörspielgeschichte von *Woyzeck*. Dabei ist nicht nur die Tatsache an sich ein Hinweis, sondern vor allem die Ausschnitte, die ausgewählt wurden. Zum einen werden sie als Zitate des Büchnerschen Textes eingesetzt und haben auf diese Weise eine Mittlerfunktion. Sie zeigen dadurch, dass *Woyzeck* überhaupt nur durch seine Rezeptionsgeschichte wahrnehmbar ist, das Publikum kennt das Fragment ausschließlich über bearbeitete Versionen und nur selten über eine Edition, die über einen emendierten Text abdruckt, sondern über ebenjene Medienwechsel aus den unterschiedlichen Kunstformen wie dem Theater, dem Film oder dem Hörspiel. Aufgrund der Situation, in der das Material überliefert wurde, kann *Woyzeck* nur durch mehrere Schichten an Rezeptionsbeiträgen wahrgenommen werden. Diese Schichtung integriert Nikitin durch die Einspielungen Hardts in seinen eigenen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte.

Neben den Zitaten gibt es zwei weitere Einspielungen aus dem alten Hörspiel, die in dieser Hinsicht bedenkenswert sind: Bei der ersten handelt es sich um eine Einführung von Ernst Hardt zum Thema *Woyzeck* und Büchner, die Teil der Aufnahme von 1930 ist. Nikitin wählt genau diesen Teil aus und stellt damit eine Parallele zu seinem eigenen Medienwechsel her, deren erste Hälfte nahezu ausschließlich eine Einführung in die Thematiken des *Woyzeck* ist. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Wiederholung dieser Einspielung, die einmal relativ am Anfang und einmal am Ende des Theorieteils steht und diesen somit einrahmt. In der Wiederholung zeigt sich das wesentliche Strukturelement der Rezeptionsgeschichte, in der sich auch *Woyzeck* ewig wiederholt. Allerdings wird dabei bei jedem Medienwechsel etwas Neues hinzugefügt, ein neuer

Gedanke, ein neuer Ansatz, eine neue mögliche Assoziation, auf den jeweiligen Kontext, in dem sie entsteht, bezogen. Das beherzigt auch Nikitin: In der Wiederholung spielt er das Zitat länger ein, der Hörer bekommt beim zweiten Mal mehr Informationen geliefert. Hinzu kommt die Tatsache, dass Scholz nach einigen Sätzen über den Einführungstext aus dem alten Hörspiel spricht und zwar das *Woyzeck*-Zitat aus der Szene H 1,6, *Freies Feld*, sodass beide Texte gleichzeitig zu hören sind. Auch dieses Zitat stellt eine Wiederholung dar und ist beim zweiten Mal länger als beim ersten. Hier zeigt sich die Schichtung der beiden Medienwechsel und damit das Prinzip der Rezeptionsgeschichte deutlich. Die alte Schicht liegt als Folie hinter der neuen und ist durch diese noch hörbar. Die beiden Tonspuren sind dabei so übereinander geschnitten, dass in dem Moment wenn Scholz das Wort „immerzu“ ausspricht, man die Worte „immer wieder“ von Hardt hört, der sich in seiner Rede auf Büchner bezieht. Der berühmte Ausruf „immerzu“ von Woyzeck, den Büchner als leicht abgeändertes Zitat aus dem zweiten Clarus-Gutachten für sein Drama übernahm, kann also auch als Prinzip für den Umgang mit dem Stück verstanden werden: Es wird „immerzu“ – oder „immer wieder“ –bearbeitet.

Das zweite Zitat aus dem Hardtschen Hörspiel, das sich auf die Rezeptionsgeschichte *Woyzecks* bezieht, besteht aus der langen Liste der Beteiligten, der Nikitin einen großen Raum innerhalb seines Hörspiels gibt. Auch hier zeigt sich exemplarisch, wie viele Personen schon in die Auseinandersetzung mit *Woyzeck* in verschiedenen Medien involviert waren und ist damit ein Verweis auf die Rezeptionsgeschichte.

## 4.2. *Woyzeck* von Nuran David Calis

An dieser Stelle wird als Kontrast und Vergleich zu Boris Nikitins Hörspiel-Performance Nuran David Calis Fernsehfilm *Woyzeck* aus dem Jahr 2012 eingehend analysiert. Wie bereits im letzten Kapitel stehen die beiden im Theorieteil eingeführten Konzepte der Intermedialität und des Fragments als Untersuchungskategorien im Vordergrund: Wie geht Calis, der sich sowohl für das Buch als auch für die Regie des Films verantwortlich zeigt, mit Büchners Material und dessen von Intermedialität und Fragmentarizität geprägter Methodik um? Welche Elemente stärkt er, welche interessieren ihn bei seiner Umsetzung besonders oder überhaupt nicht und wo entwickelt er aus seinem Medium ganz eigene Linien heraus?

In Kapitel 4.3. sollen die beiden Medienwechsel nochmals zusammenfassend miteinander verglichen werden.

Zur Einführung in dieses Kapitel wird zunächst auf den nicht unproblematischen Begriff der Literaturverfilmung eingegangen, der für diesen Medienwechsel trotz der Schwierigkeiten, die er mit sich führt, passend ist. Dazu gehört auch eine Definition des spezifisch Filmischen.

Auf eine Zusammenfassung des Werdegangs von Calis folgt die Analyse.

### 4.2.1. *Die Literaturverfilmung*

Calis Film *Woyzeck* ist eine *Literaturverfilmung*. Doch was ist unter diesem Begriff genau zu verstehen? Man kann ihn von den zwei Seiten angehen, die der Begriff wörtlich in sich vereint, von der der Literatur und von der des Films, also von seinem Ausgangs- und seinem Zielmedium. Doch beide Seiten haben ihre Tücken, weshalb eine präzise Definition des Begriffs eine Herausforderung darstellt. Nach Rajewskys Kategorisierung handelt es sich bei der Literaturverfilmung um ein spezifisches Subphänomen aus dem Bereich des Medienwechsels, der sich lediglich auf die beiden genannten Medien bezieht. Die Literaturverfilmung gehört zu den am meisten untersuchten Komplexen der Intermedialität, dazu gehört auch ein Großteil der sogenannten Adaptionforschung<sup>682</sup>, die sich in erster Linie auf die Übertragung von dem Medium Literatur in das Medium Film konzentriert.

---

<sup>682</sup> Vgl.: Kapitel 2.1.5. *Adaption*.

Der Germanist Klaus Kanzog plädiert anstelle des Begriffs der Literaturverfilmung für eine Übernahme des englischen Begriffs *Adaption* aus ebenjener Forschungsrichtung, da dieser allgemeingültiger sei, indem er stärker auf die Idee der Transformation eingehe. Gleichzeitig sei er präziser, da das literarische Werk zwar die Referenz für den späteren Film ist, nicht aber wortwörtlich „verfilmt“ wird<sup>683</sup> und damit begrifflich nicht wie die Verfilmung in die Irre leite. Das ist zwar richtig, ein Vorteil an dem Begriff Literaturverfilmung ist jedoch die Tatsache, dass beide in diesen Medienwechsel involvierten Medien innerhalb des Begriffs auftauchen und damit eindeutig ist, welches spezifische Verhältnis untersucht wird.

In erster Linie wird bei Literaturverfilmungen an Kinofilme gedacht. Calis hat dagegen einen Fernsehfilm inszeniert, der damit, auch wenn er zusätzlich eine Kinofestivalauswertung erfahren hat, unter veränderten Vorzeichen, vor allem was die Rezeptionsmechanismen angeht, betrachtet werden muss. Es ist ein Unterschied, ob ein Film im abgedunkelten Kinosaal gemeinsam mit anderen Zuschauern oder zu Hause vor einem verhältnismäßig kleinen Fernseher alleine oder mit nur wenigen anderen Mitrezipienten wahrgenommen wird.

Anne Bohnenkamp hat den Band *Interpretationen Literaturverfilmungen* 2005 herausgegeben, der verschiedene Beispiele des Phänomens in unterschiedlichen Beiträgen beleuchtet. Es wird dabei stets an praktischen Filmbeispielen durchexerziert, was auch in anderen Untersuchungen als methodische Herangehensweise an das Feld vorwiegt. In ihrem Vorwort jedoch bemüht sich Bohnenkamp um eine allgemeine Definition des Begriffs und des Konzeptes und umreißt die Debatte.

Zunächst geht sie auf das Image von Literaturverfilmungen ein, die von Seite der Film- und Medienwissenschaftler lange Zeit vernachlässigt wurden, da sie sich hauptsächlich für den „Film als eigenständige Kunst“<sup>684</sup> interessierten und Verfilmungen als lediglich abgeleitete und damit zweitrangige Werke ansahen. Dabei hat seit Beginn der Filmgeschichte immer eine starke Auseinandersetzung mit literarischen Stoffen in diesem Medium stattgefunden, sodass diese hierarchische Grenzziehung von jeher als nicht sinnvoll erscheint. Inzwischen ist im akademischen Diskurs weder die These haltbar, dass das Medium Film an sich qualitativ minderwertiger als das der Literatur sei noch die Aussage, dass ein in welchem Medium auch immer angesiedeltes „Original“ mehr Wert habe als eine Ableitung desselben<sup>685</sup>. Das hat auch stark mit den Entwicklungen der Wissenschaft auf dem Gebiet der Intermedialität zu tun.

---

<sup>683</sup> Vgl.: Kanzog 2007, S. 30f.

<sup>684</sup> Bohnenkamp 2005b, S. 9.

<sup>685</sup> Vgl.: ebd., S. 11.



Schwieriger noch als diese Missverständnisse, mit denen Medienwechsel von der Literatur zum Film lange Zeit zu kämpfen hatten, gestaltet sich jedoch die genaue Begriffsbestimmung der Literaturverfilmung. Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft versteht darunter „Prozeß und Produkt der Umsetzung eines schriftsprachlich fixierten Textes in das audiovisuelle Medium des Films“<sup>686</sup>. Diese Definition ist allerdings so weit gefasst, dass nahezu jeder Film darunter zu verstehen wäre, da sich die allermeisten auf ein Drehbuch und damit auf einen schriftlich fixierten Text stützen. Bohnenkamp schlägt deshalb als mögliche Eingrenzung vor entweder den „Begriff von Literatur und/oder die Art der Umsetzung einer literarischen Vorlage“<sup>687</sup> näher zu bestimmen:

Kriterium wäre hier also die Voraussetzung, dass der Film seine Vorlage nicht lediglich als Stoffquelle ausbeutet und für eigene Zwecke nutzt, sondern in der filmischen Realisation ein Interesse an der spezifischen Werk-Gestalt der Vorlage erkennbar ist.<sup>688</sup>

Eine weitere mögliche Verengung des Begriffs wäre die Voraussetzung, dass das Publikum die literarische Vorlage kennt. Ist das der Fall, wird die Bekanntheit des Stoffs oftmals als Marketingstrategie eingesetzt.

Das erste Kriterium nähert sich der Definition des Begriffs also von Seiten des Films, während das zweite sich auf den Ausgangspunkt, die Literatur konzentriert. Auch wenn Calis Verfilmung von *Woyzeck* auf beide Definitionen zutrifft, soll hier vor allem das erste Kriterium als Grundlage zum Verständnis der Literaturverfilmung übernommen werden. Da es sich bei dem Produkt der Literaturverfilmung stets um Filme handelt und nicht um in Büchern gedruckte Literatur, sollen die Charakteristika und spezifisch filmischen Möglichkeiten der Umsetzung stärker im Vordergrund stehen als die des literarischen Mediums, das es nicht mehr ist.

Als Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen einem Film und einer Literaturverfilmung gilt der Satz: „die Literarizität des Filmes soll präsent bleiben“<sup>689</sup>. Das heißt, dass es darum geht, die medialen Differenzen zwischen Literatur und Film herauszuarbeiten, um die stattfindende Transformation „als produktiven Prozess zu untersuchen“<sup>690</sup>. Des Weiteren sollte hinterfragt werden, worin die Produktivität und das Positive des Prozesses besteht. Erst dann können die beiden Auseinandersetzungen gleichberechtigt „als verschiedene mediale Fassungen eines Werkes“<sup>691</sup> verstanden werden. Wenn also der intermediale Transfer das Zentrum der

---

<sup>686</sup> Zitiert nach Bohnenkamp 2005b, S. 12.

<sup>687</sup> Ebd., S. 13.

<sup>688</sup> Ebd.

<sup>689</sup> Ebd., S. 15.

<sup>690</sup> Ebd., S. 16.

<sup>691</sup> Ebd., S. 19.

Untersuchungen bildet, muss geklärt werden, was zum einen unter Literarizität und zum anderen unter dem spezifisch Filmischen zu verstehen ist.

Literatur ist nicht gleich Literatur, zunächst gilt die grobe Unterscheidung in die traditionellen Gattungen des Dramas, der Prosa und der Lyrik, die jeweils in unzählige weitere Subgenres eingeteilt werden können. Das Gleiche gilt auf der anderen Seite für den Film, auch innerhalb dieses Mediums gibt es erhebliche Unterschiede, was Machart, Stil und Zweck angeht.

Bohnenkamp vergleicht deshalb den Film, um sich seinen Eigenschaften zu nähern, auf der einen Seite mit dem Theater und andererseits mit der narrativen Literatur:

Offensichtlich ist der Film eine Form, in der wichtige Elemente dramatischer und narrativer Texte kombiniert werden. Einerseits ist das Medium Film – aufgrund der gemeinsamen Eigenschaften der Plurimedialität und der Kollektivität von Produktion und Rezeption – dem Theater strukturell eng verwandt; andererseits gibt es relevante Eigenarten filmischer Texte, die diese den narrativen Texten annähern und von dramatischen Texten abheben. So wird im Theater das Geschehen zumeist aus konstanter Entfernung und aus konstanter Perspektive wahrgenommen – im Film können demgegenüber diese Relationen durch Veränderungen der Kameraposition und – einstellung variiert werden. Erzählende Texte verfügen wie der Film über ein ›vermittelndes Kommunikationsmedium‹.<sup>692</sup>

Für die Vermittlung zuständig ist die Kamera, die wie der Erzähler perspektiviert, auswählt, strukturiert und betont. Das ist nach Bohnenkamp im Theater nicht der Fall. Dabei ist zu präzisieren, dass auch die theatrale Aufführung ihre Möglichkeiten und Zwänge hat, Perspektiven zu setzen und Dinge herauszustellen und zu betonen – nicht zuletzt durch den Einsatz von Videos, also filmähnlichen Elementen – richtig ist aber sicherlich, dass der Variantenreichtum und die Geschwindigkeit von Perspektivwechseln im Film wesentlich höher ist. Grundlage für die Perspektivierung und Strukturierung des Films sind dabei Bildschärfe, Kameraposition und -handlung, die durch den anschließenden Schnitt zeitlich angeordnet werden.<sup>693</sup>

Um auf die Unterschiede zum Schriftmedium einzugehen, verweist Bohnenkamp auf den jeweiligen Abstraktionsgrad der Zeichen, der bei verbalsprachlichen Zeichen wie der Schrift wesentlicher höher ist „gegenüber der notwendigen Konkretheit visueller Repräsentation“<sup>694</sup>. Damit ist gemeint, dass für das Filmbild bewusst und konkret entschieden werden muss, wie die dort auftauchenden Figuren und Räume aussehen. Der eigenen visuellen Imagination des Publikums wird damit weniger Raum gegeben als dem Leser eines literarischen Textes. Dabei ist

---

<sup>692</sup> Ebd., S. 28.

<sup>693</sup> Vgl.: Kanzog 2007, S. 16f.

<sup>694</sup> Bohnenkamp 2005b, S. 31.

letzterer meist ausschließlich auf dem symbolischen Zeichensystem der Schriftsprache aufgebaut, während dem Film nicht nur die visuellen Zeichen zur Verfügung stehen:

Der Film ist stets eine zeitlich organisierte Kombination von visuellen und auditiven Zeichen, die über Bild und Schrift sowie Geräusch, Musik und Sprache spezifisch filmische Bedeutungseinheiten, d.h. ikonisch-visuelle und tonale (auditive) Codes bilden.<sup>695</sup>

In dieser Kombination verschiedener Zeichensysteme hat der Film die Möglichkeit, in sein Verfahren das anderer Kunstformen, wie der Fotografie, des Theaters oder eben auch der Literatur zu integrieren: „Genau in diesem Sinne ist der Film immer schon intermedial“<sup>696</sup>.

Neben den zu beachtenden semiotischen Verschiebungen, die bei einer Literaturverfilmung stattfinden, gibt es weitere Umstände, die zu Unterschieden zwischen Literatur und Film, gewollt oder ungewollt, führen: Dazu gehören die unterschiedlichen Produktionsbedingungen eines Films und eines Buchs, was mit ökonomischen Verhältnissen zusammenhängt aber auch mit Faktoren wie den verschiedenen Rezeptionsmodi und der begrenzten Länge eines Kino- und auch Fernsehfilms<sup>697</sup>. Ein weiterer wichtiger Punkt ist, auch in Hinsicht auf die *Woyzeck*-Verfilmung von Calis, die Frage nach dem jeweiligen zeitlichen Kontext und den damit verbundenen kulturellen Unterschieden. Hier finden bewusst Setzungen statt: Wie stark will man sich beispielsweise einem historischen Stoff nähern und wie überträgt man ihn in einen aktuellen Kontext? Damit eng verknüpft sind meist Aspekte der Handlung, der Dramaturgie oder der Aussage eines Films, deren Unterschiede durch ihre verschiedenen Darstellungsverfahren zu Tage treten.

Bohnenkamp spricht von zwei Kategorien von Literaturverfilmungen. Auf der einen Seite stehen Werke, die versuchen ihren Ausgangspunkt zu verschleiern und auf der anderen Seite gibt es Arbeiten, die den zugrunde liegenden Text offen ausstellen<sup>698</sup>, indem sie die Differenz zum anderen Medium und damit die Intermedialität direkt thematisieren.

Im Zusammenhang des stattfindenden Prozesses der Rekodierung eines Stoffs finden sich immer wieder Stimmen, die die Literaturverfilmung oder den Medienwechsel an sich mit einer interlingualen Übersetzung und den auf diesem Feld entwickelten Theorien vergleichen. Auch hier soll im letzten Punkt zu den Literaturverfilmungen darauf eingegangen werden, da einige Erkenntnisse der Übersetzungsforschung eine Bereicherung für die Untersuchungen von Medienwechseln darstellen.

---

<sup>695</sup> Kanzog 1997, S. 22.

<sup>696</sup> Bohnenkamp 2005b, S. 33.

<sup>697</sup> Vgl.: ebd.

<sup>698</sup> Vgl.: ebd., S. 36.

Historisch gesehen stand die Übersetzungsforschung vor den gleichen Problemen wie die Untersuchungen zu Literaturverfilmungen: beiden wurden zunächst die Möglichkeit aberkannt als gleichwertig gegenüber dem übertragenen Werk zu gelten. Walter Benjamin hat in seinem Vorwort *Die Aufgabe des Übersetzers* zu seiner Übersetzung von Gedichten Baudelaires 1921 einen ersten wichtigen Anstoß<sup>699</sup> zu einer Diskussion geliefert und klargestellt, dass eine Übersetzung nicht zweitrangig hinter dem übersetzten Text zurücksteht, sondern eine wesentliche Funktion einnimmt, indem sie diesem zum Überleben verhilft.

Inzwischen hat sich ein solches Verständnis, vor allem in der Wissenschaft, weitgehend durchgesetzt:

Übersetzen wird nicht als Überführung eines als identisch gedachten Inhalts von der einen Form in die andere gedacht, sondern als Antwort, Echo oder Fortsetzung, die das Original nicht ersetzen, sondern ergänzen, weiterführen und weiter-„spielen“ will.<sup>700</sup>

Das ist der Punkt, der bei Literaturverfilmungen, wie bei allen Medienwechseln, eine große Rolle spielt. Sie werfen einen neuen Blick auf das Ausgangsmaterial und bereichern es dadurch mit neuen Assoziationen. Oftmals steigert sich durch den Medienwechsel der Bekanntheitsgrad des Stoffs. Hierfür ist vor allem das Medium des Films förderlich, da es „seit jeher die Popularisierung von Literatur und ihre Verbreitung in literaturfernen Rezipientengruppen“<sup>701</sup> vorantreibt.

Das spielt auch bei Calis Verfilmung eine Rolle und macht ihn zu einem nicht unwichtigen Beitrag in der Rezeptionsgeschichte Büchners: Dieser *Woyzeck* steigert den Bekanntheitsgrad des Autors und bietet auch den Bildungsbürgertum fernen Kreisen einen Zugang zu dem Stoff, was diesen am Leben lässt.

#### 4.2.2. *Nuran David Calis*

Nuran David Calis wurde 1976 in Bielefeld geboren. Seine Mutter ist türkische Jüdin, die zum Christentum konvertierte und sein Vater Armenier. Die Familie zieht nach Calis Geburt zunächst zurück in die Türkei und kommt dann aber erneut nach Bielefeld, wo sie einen Asylantrag stellt. Calis arbeitet in seiner Jugend als Türsteher in einer Diskothek. Mit 20 Jahren beginnt er ein Regiestudium an der Otto-Falckenberg-Schule in München, das er 2000 abschließt. Gleichzeitig zum Studium assistiert er an den Münchner Kammerspielen und am Zürcher Schauspielhaus. Er

---

<sup>699</sup> Benjamin 1972, S. 9-21.

<sup>700</sup> Bohnenkamp 2005b, S. 26.

<sup>701</sup> Ebd., S. 26.

lebt mit seiner Partnerin und Tochter weiterhin in München und arbeitet deutschlandweit als Regisseur und Autor sowohl für Film als auch Theater.

Nach seinem Studium konzentriert er sich zunächst auf den Dreh von Kurzfilmen und Videoclips für Hip-Hop-Gruppen. Mit seinem ersten Theaterstück *Dog Eat Dog- Raus aus Baumheide* wird Calis 2003 zu den Autorentheatertagen ans Thalia Theater Hamburg eingeladen. Im Folgenden schreibt er vermehrt Theatertexte, die er selbst auf der Bühne umsetzt: 2005 *urbanstories* am Schauspiel Hannover oder die beiden 2006 am Schauspiel Essen entstandenen Inszenierungen *Homestories - Geschichten aus der Heimat* (wofür er den Bundespreis Soziale Stadt verliehen bekam) und *Café Europa* oder die 2008 entwickelte Arbeit *Schwarz und Einer von uns* erneut am Thalia Theater Hamburg.

In diesen Texten und Inszenierungen steht immer wieder die Frage nach den möglichen Formen des Zusammenlebens von Menschen mit verschiedenen kulturellen Hintergründen im Mittelpunkt, ein Thema, das Calis auch in seinem Film *Woyzeck* aufgreift und das zu großen Teilen biografisch motiviert ist. Direkt neben dieser Thematik und meist mit ihr verbunden, stehen bei ihm die Problematiken des Erwachsenwerdens unter schwierigen und besonderen Umständen. Als Arbeitsmethode ist dabei die Arbeit mit Menschen unterschiedlicher Kulturen, die meist Laien in der Theaterwelt sind, ein Grundpfeiler. Mit ihnen gemeinsam entwickelt er seine Geschichten aus den Biografien und Fantasien der Mitwirkenden heraus.

Neben diesen Projekten arbeitet sich Calis auch immer wieder an Klassikern der Theatergeschichte ab, die er in die heutige Zeit übersetzt. Am Schauspiel Hannover erarbeitete er sowohl *Frühlings Erwachen! (LIVE FAST - DIE YOUNG)* als auch *Kabale und Liebe*, am Volkstheater Wien *Die Räuber* und *Macbeth, Romeo und Julia* brachte er am Maxim Gorki Theater Berlin mit Hiphop-Gesang zusammen und am Staatstheater Stuttgart inszenierte er *Dantons Tod*, um nur einige Beispiele zu nennen. Mit Büchner hat er sich demnach schon einmal auseinandergesetzt.

2006 bereits erhielt Calis den Bayerischen Kunstförderpreis für seine Arbeit als Autor und wurde im gleichen Jahr für seine Regieleistungen mit dem Nestroy-Preis für seine Inszenierung von Schillers *Die Räuber* am Volkstheater Wien als „Bester Nachwuchsregisseur“ ausgezeichnet. Ebenfalls in diesem Jahr schrieb und drehte Calis seinen ersten Kino-Langfilm *Meine Mutter, mein Bruder und ich!*, der 2007 in die deutschen Kinos kam. Er arbeitet seitdem immer wieder im Bereich Film, so verfilmte er 2010 seine am Schauspiel Hannover entstandene Inszenierung von Wedekinds *Frühlings Erwachen!* für den ZDF Theaterkanal. Dafür wurde er für den Deutschen Fernsehfilmpreis Baden-Baden nominiert.

Calis Literaturverfilmung des *Woyzeck*-Stoffes beruht dagegen auf keiner vorherigen Theaterinszenierung und ist als direkter Medienwechsel demnach nicht theateraffin, sondern vom Inszenierungskonzept her genuin filmisch gedacht, was sich in der folgenden Analyse zeigen wird.

Calis ist inzwischen nach dem Theater und dem Film in einem weiteren Medium zu Hause: 2011 erschien bei Fischer sein Debüt-Roman *Der Mond ist unsere Sonne*<sup>702</sup>, der stark autobiografisch geprägt ist von der Zeit, in der er noch vor seinem Regiestudium als Türsteher in Bielefeld arbeitete. Auch in diesem Text sind die Themen des Zusammentreffens verschiedener Kulturen, des Erwachsenwerdens und die damit verbundenen Schwierigkeiten sehr präsent. Interessant an dem Buch ist außerdem das Einbinden vieler Liedtexte einerseits und das Nachdenken über das Theater von Seiten der Freundin der Hauptfigur andererseits, was den Text – wie Calis Schaffen insgesamt – hochgradig intermedial macht.

Ein solches Verfahren wendet er in vielen seiner Theaterinszenierungen an, in die er Videos und Screens sowie eine starke musikalische Untermalung einbaut.

Momentan arbeitet Calis in Ko-Regie gemeinsam mit Adrian Figueroa unter dem Titel *KOMITAS – die verlorene Stimme* an einem Dokumentarfilm über einen deutsch-türkisch-armenischen Musiker und die Suche nach dessen musikalischen Wurzeln.

#### 4.2.3. *Woyzeck, der Film*

Nuran David Calis hat seinen filmische Medienwechsel von *Woyzeck* konsequent in die heutige Zeit versetzt. Der Fernsehfilm wurde 2012 von der jungen Produktionsfirma Magic Flight Film, mit je einem Sitz in München und Berlin, in Koproduktion mit ZDF Kultur, 3sat und ARTE in Zusammenarbeit mit der Beta Film GmbH produziert. Der Ansatz von Magic Flight Film ist es hochwertige Fernseh- und Kinofilme zu entwickeln und zu produzieren.

Aus der Firma zeichneten sich Christian Rohde, der Vorsitzende der Geschäftsführung, als Produzent und Jean-Young Kwak als Producerin verantwortlich für *Woyzeck*. Beide haben an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg Produktion studiert und später bei teamWorx Television & Film GmbH gearbeitet<sup>703</sup>, die Produktionsfirma, bei der 2010 auch Calis Verfilmung seiner Theaterinszenierung *Frühlings Erwachen!* entstanden ist und die 2013 mit den UFA-

---

<sup>702</sup> Calis 2011.

<sup>703</sup> Vgl.: [www.magicflightfilm.de](http://www.magicflightfilm.de); letzter Zugriff am 20.11.2014.

Tochtergesellschaften Phoenix Film und UFA Fernsehproduktion zur neuen Firma UFA Fiction zusammengelegt wurde. Die Redaktion übernahmen Wolfgang Bergmann von ARTE und Meike Klingenberg und Jule Broda von ZDF Kultur. Die Produktion ist anlässlich eines Büchnerkulturprojekts zum 200. Geburtstag Büchners am 17. Oktober 2013 entstanden. Der Film dauert, wie für einen Fernsehlangfilm üblich, genau 90 Minuten.

Nuran David Calis hat bei seinem Film nicht nur Regie geführt, sondern auch das Drehbuch entwickelt und geschrieben. Björn Knechtel war sein Kameramann, geschnitten hat den Film Simon Blasi. Die Musik, die eine wichtige Rolle spielt, haben die Brüder Vivan und Ketan Bhatti komponiert. Mit dem gleichen Team hat Calis bereits seine Literaturverfilmung von *Frühlings Erwachen!* entwickelt, sodass man davon ausgehen kann, dass es sich um ein gut funktionierendes Arbeitsverhältnis handelt. Mit den Musikern verbindet Calis eine noch längere Zusammenarbeit, seit 2003 komponieren sie Bühnen- und Filmmusik für den Regisseur und bedienen in ihrem Schaffen ein Spektrum von Neuer Musik bis Electronica.

Der Cast besteht aus renommierten Schauspielern, von denen viele, wie Calis auch, ursprünglich aus dem Theaterbereich kommen. Woyzeck wird gespielt von Tom Schilling, der vor allem durch seine Hauptrolle in Jan-Ole Gersters Tragikomödie *Oh Boy* 2012 bekannt wurde, für die er mehrere Preise bekam. Nora von Waldstätten spielt an seiner Seite Marie und sein Antagonist, der Tambourmajor, wird von Simon Kirsch verkörpert. Weitere wichtige Rollen sind die der beiden Freunde von Woyzeck, Christoph Franken als Andres und Markus Tomczyk als Louis. Margreth, die Nachbarin und Freundin Maries wird von Julischka Eichel gespielt, der Doctor von Gunnar Teuber und der Hauptmann von Georgios Tsivanoglou.

*Woyzeck* wurde auf mehreren Filmfestivals vorgestellt: Anfang 2013 war der Film eingeladen bei dem Nachwuchsfestival *34. Max Ophüls Preis Festival* und feierte dort in der Kategorie „Saarbrücken Premieren“ am 23. Januar 2013 seine Weltpremiere. Im April 2013 lief der Film auf dem jungen Festival *Achtung Berlin!*, bei dem er für den „Preis der Ökumenischen Jury“ nominiert war. Im August des gleichen Jahres gab es eine verkleinerte Auswahl des gleichen Programms als Openair-Festival, bei dem *Woyzeck* erneut gezeigt wurde. Zuvor noch, im Juni 2013, war der Film beim *Festival des Deutschen Films* in Ludwigshafen zu sehen. Auch auf einem internationalen Festival lief der Film bereits: beim *World Film Festival Montreal 2013* in der Sektion „Focus On World Cinema“, das vom 22.08. - 02.09.2013 stattfand. Die bisher letzte Festival-Einladung kam vom *Filmfestival Türkei-Deutschland*, das im März 2014 in Nürnberg abgehalten wurde.

Da es sich bei *Woyzeck* um einen Fernsehfilm handelt, wurde er auch als solcher auf verschiedenen Sendern ausgewertet: Am 14.10.2013 lief er um 22:40 Uhr auf ARTE und am 19.10.2013 um 22:00 Uhr auf 3sat. Eine weitere Reihe an Wiederholungen gab es ein gutes Jahr später auf ZDF-Kultur am 27.11.2014 um 22:15 Uhr, am 28.11. um 02:00 Uhr und erneut auf 3sat, am 30.11.2014 um 01:05 Uhr.

Nachdem die Rahmenbedingungen und Produktions- und Sendedaten erfasst sind, soll nun auf die inhaltliche und formale Ausrichtung des Films eingegangen werden.

### **Inhalt**

Calis hat seinen *Woyzeck* in eine Milieustudie des Berliner Viertels Wedding verwandelt. Der Wedding ist eines der Viertel Berlins mit der größten Dichte an Bewohnern aus unterschiedlichen Kulturkreisen: Laut dem Amt für Statistik Berlin Brandenburg lag der Anteil der Bewohner mit Migrationshintergrund 2010 bei 48,3%, wobei die größte Personengruppe vor Schwarzafrika und den arabischen Staaten aus der Türkei stammt<sup>704</sup>. Diese kulturelle Vielfalt ist die Realität, auf dessen Folie der Film betrachtet werden muss und die den Ton in Calis Medienwechsel angibt. In diese Welt stellt er Büchners Figuren, deren Namen er wortwörtlich beibehält, deren Rollen und Intentionen er jedoch ausbaut und verändert.

Franz Woyzeck lebt mit seiner Freundin Marie und ihrem gemeinsamen Kind in einer kleinen heruntergekommenen Wohnung in einem typischen Weddinger Hinterhaus. Woyzeck hat all sein Geld in das Schnitzelrestaurant „Die Garnison“ gesteckt, das er jedoch durch nicht ganz durchsichtige Machenschaften an den reichen Hauptmann verloren hat. Dieser gottesfürchtige und deshalb nicht minder kriminelle Mann mit arabisch-türkischen Wurzeln hat dort nun das Lokal Habibi eröffnet, das sehr gut läuft. Woyzecks großes Ziel ist, sich den Laden zurückzuerobern und sich ein besseres Leben zu erkämpfen. Er träumt von einer kleinbürgerlichen Hochzeit mit Marie und einem Häuschen am Wasser. Dafür verdingt er sich in diversen Niedriglohnsektoren: Er arbeitet gemeinsam mit seinen Freunden Andres und Louis nachts als Müllmann in den U-Bahnschächten und als Küchenhilfe in seinem ehemaligen Lokal beim Hauptmann. Außerdem nimmt er Teil an einer zweifelhaften Medikamentenstudie des Doctors. Zu Beginn des Films befindet er sich kurz vor Beendigung derselben, die ihn in Verbindung mit seinen anderen

---

<sup>704</sup> Vgl. den statistischen Bericht über die melderechtlich registrierten Einwohner im Land Berlin am 31.10.2010: [www.statistik-berlin-brandenburg.de/Publikationen/Stat\\_Berichte/2011/SB\\_A1-5\\_hj02-10\\_BE.pdf](http://www.statistik-berlin-brandenburg.de/Publikationen/Stat_Berichte/2011/SB_A1-5_hj02-10_BE.pdf); letzter Zugriff am 20.11.2014.



Tätigkeiten bereits sichtlich ausgelaugt hat. Seit zwei Monaten ist er impotent und inzwischen leidet er auch unter Schlaflosigkeit. In den letzten Tagen der Studie schläft er gar nicht mehr und bekommt immer wildere Wahnvorstellungen und Halluzinationen. Durch den steigenden Druck für Marie und ihr Kind sorgen zu wollen und zu müssen, vernachlässigt er seine Familie zusehends. Trotz der Kommunikationslosigkeit zwischen den beiden ist sie und die Liebe zu ihr der Motor für Woyzecks Tun. Er möchte ihr eine Perspektive aufbauen. Meist kehrt er aber nur kurz nach Hause, um das eben verdiente Geld abzuliefern und hetzt dann zum nächsten Job.

Marie leidet unter der Situation, sie sitzt entgegen zu Woyzeck den ganzen Tag alleine zu Hause. Die einzige Abwechslung bringt ihre Freundin Margreth in ihr tristes Leben. Der türkischstämmige Tambourmajor, der mit seinem großen Auto und seiner Clique unmissverständlich klarmacht, dass er das Sagen im Viertel hat, beginnt sich für sie zu interessieren und um sie zu werben. Dabei ist klar, dass er sein Geld als Zuhälter verdient und auch in mafiöse Drogengeschäfte verwickelt ist. Den Frauen, die für ihn arbeiten, verabreicht er die gleichen Pillen, die auch Woyzeck beim Doctor schlucken muss. Er hat einen Deal mit diesem, der außerdem den Hauptmann mit Drogen versorgt. Woyzeck ahnt, dass Marie ihm fremdgeht und entdeckt schließlich nach einer Eingebung, wie sie mit dem Tambourmajor in der Diskothek tanzt. Daraufhin verstrickt er sich noch weiter in seine Wahnvorstellungen und erniedrigenden Arbeiten. Seine beiden Freunde haben inzwischen, in der Hoffnung schnelles Geld zu machen, die Reifen des Maserati des Tambourmajors geklaut, es gelingt ihnen aber nicht, sie auf dem Hinterhofflohmmarkt zu verkaufen: Der einzige, der in diesem Viertel einen Maserati fährt, ist der Tambourmajor.

In der Nacht nach dem letzten Tag der Studie, nachdem Woyzeck acht Tage am Stück nicht geschlafen und den ganzen Tag von visuellen und auditiven Halluzinationen geplagt wurde, eskaliert die Situation: Woyzeck ist längst abhängig geworden von den Tabletten, er kehrt in das Labor des Doctors zurück, tritt ihn nieder und klaut eine große Packung davon. Als nächstes rächt er sich am Hauptmann, der ihn ewig für seine Mittellosigkeit und seinen Lebensstil provoziert hatte. Er schlägt ihn mit einer Gasflasche zu Boden und nimmt sich ein Bündel Geld sowie eine Pistole aus dessen Tresor. Als er zu seinen Freunden zurückkehrt, findet er jedoch nur noch ihre Leichen in der Mülltonne: Der Tambourmajor und seine Clique haben die beiden Reifendiebe entdeckt und bestraft. Woyzeck steuert daraufhin zielstrebig zum Tambourmajor und will ihn von hinten erschießen. Im letzten Moment jedoch wird er von hinten niedergeschlagen. Er wacht wieder auf in einer Lagerhalle, an den Armen aufgehängt, umgeben von seinen Peinigern: Der Tambourmajor und seine Männer, der Hauptmann und der Doctor sind zugegen. Ersterer befiehlt ihm mit seinem Kind fortzugehen und Marie dazulassen.

Mit blutverschmiertem Gesicht sitzt Woyzeck auf der Bettkante, ein Messer in der Hand, und bittet Marie mit ihm zu gehen. Er führt sie und das Baby in das Labyrinth der U-Bahnschächte und schließlich in einen sich dort befindenden versteckten Raum. An diesem Ort hatte Woyzeck zuvor von einer besseren Zukunft geträumt, die herausgerissene Zeitungsannonce des Hauses, das er hatte kaufen wollen, hängt dort an einem Nagel.

Im letzten Bild des Films sieht man ihn allein in den Hinterhof seines Zuhauses treten, dort lässt er ein blutiges Messer in eine Pfütze fallen und geht.

### **Pressestimmen**

Auch zu Calis Film gibt es, wie zum Hörspiel Nikitins noch keine Sekundärliteratur, Grund dafür ist sicherlich die Aktualität des Films. Er hat dagegen ein Echo in der Presse gefunden, die in der großen Mehrheit sehr positiv auf den Film reagiert hat. Dabei beleuchten die Rezensionen die kontroversen und provokanten Punkte des Films.

Mich interessieren ethnische und religiöse Konflikte. Ich brauchte einen Menschen, der eine Minderheit in einer Minderheit darstellt. In Berlin-Wedding ist ‚der Deutsche‘ in jeder Hinsicht in der Minderheit. Hier stimmt unser bürgerlicher Wertekanon nicht mehr, andere Werte drängen sich in den Vordergrund. Der Film dreht sich also auch um die deutsche Identität.<sup>705</sup>

Das sagte Calis in einem Interview mit dem Filmkritiker Rainer Tittelbach. Die Frage nach der deutschen Identität, ihrem Verhältnis zu den überwiegend migrantischen Bewohnern und ihrer Lebensführung in einem Stadtteil wie Wedding ist das Thema, das neben dem Vergleich mit Büchner am meisten an dem Film polarisiert. Das spiegelt sich deutlich in den Stimmen der Presse wider. So schreibt beispielsweise Renate Meinhof von der Süddeutschen Zeitung:

Calis provoziert bewusst, aber er tut dies, ohne zu werten. [...] Beide Welten krachen in diesem sehr sehenswerten *Woyzeck*-Film ständig aneinander, reiben sich, suchen wieder den Abstand. Von Integration kann keine Rede sein. Und Ausbruch? Ausbrechen ist nicht möglich.<sup>706</sup>

Joachim Huber vom Tagesspiegel betrachtet den Film aus einer ähnlichen Perspektive wenn er schreibt:

Die Deutschen im Wedding sind Loser, allesamt, Putzkolonne, Prostituierte, Kleinkriminelle, die Türken und Araber haben das Sagen – als Drogenverticker,

---

<sup>705</sup> [www.tittelbach.tv/programm/fernsehfilm/artikel-2821.html](http://www.tittelbach.tv/programm/fernsehfilm/artikel-2821.html); letzter Zugriff am 20.11.2014.

<sup>706</sup> [www.sueddeutsche.de/medien/woyzeck-auf-arte-verzweifelt-im-versuchslabor-1.1794067](http://www.sueddeutsche.de/medien/woyzeck-auf-arte-verzweifelt-im-versuchslabor-1.1794067). Artikel vom 14.10.2013; letzter Zugriff am 20.11.2014.

Dreckmacher, als Zuhälter. Das ist eine aufregende Verarbeitung der Büchner'schen Vorlage, sinnstiftend, prall in der Situation, satt in der Figurenzeichnung, der Außenseiter wird auch hier nicht romantisch. Ein erstklassiger Milieufilm, das ist dieser „Woyzeck“. Der militärische Komplex bei Büchner wird bei Calis zum gesellschaftlichen Ort. Regisseur Calis findet den Rahmen, und er stellt die Bilder her, die den klassisch-ungebundenen Stoff in der Gegenwart erden. Büchner ist relevant, dito dieser „Woyzeck“.<sup>707</sup>

Eva Behrendt von Theaterheute dagegen empfindet, dass genau dieses Aufeinanderprallen zweier Kulturen hier nicht funktioniert und zu einfach gestrickt ist:

die beiden Milieus, in denen Nuran David Calis das Drama ansiedelt, bleiben ziemlich wacklige Behauptungen. Die islamistische Mafia, in der Halbwelt (Büchners «Tambourmajor» wird hier zum smarten Zuhälter) und religiöse Fanatiker (der «Hauptmann» als frommer Kaffeehausbesitzer) friedlich zusammenarbeiten, präsentiert sich so undurchsichtig und bruchlos, wie man es aus diversen «Tatorten» gewohnt ist. Umgekehrt habe ich nicht allen biodeutschen Unterschichtlern bzw. deren Darstellern ihre Perspektivlosigkeit abgenommen.<sup>708</sup>

Und auch Dirk Pilz von der Berliner Zeitung ist die Konstruktion, die Calis entwirft, zu einfach, was er rhetorisch und nicht ohne Polemik hinterfragt:

Woyzeck im Wedding also. Dass er im Unterhemd herumläuft, viele Zigaretten verbraucht werden, dicke schwarze Autos vorfahren, Billigläden und Schnapsflaschen vorkommen – man hätte sein sämtlich' Hab und Gut darauf setzen können. Es geht offenbar nicht anders im deutschen Fernsehen, es soll halt stimmen, was die Leut' so im Kopf haben. Vielleicht stimmt es ja auch alles: Wedding ist Unterhemdenkiez mit hoher Raucher- und Billiglädendichte. Und dass die mit Migrationshintergrund entweder fett sind oder krumme Dinger drehen oder beides – ist halt so. Warum auch immer.<sup>709</sup>

Anhand dieser Ausschnitte wird schnell klar, dass Calis mittels Büchner ein Thema aufgegriffen hat, das nicht unumstritten ist und dass er dies bewusst auf eine provokante Weise tut. Der Film kann damit auch als ein Beitrag zu den gesellschaftlichen Debatten einerseits zum Thema der Integration und Inklusion von Menschen mit Migrationshintergrund und andererseits zur Thematik der vereinfachten Sichtweisen auf diese Problematik in der deutschen Gesellschaft, die vielleicht auch Calis einnimmt, verstanden werden. Die Vertreter der Presse bezogen sich dabei, egal ob sie den Ansatz befürworteten oder kritisierten, rein auf die inhaltliche Ebene des Films.

---

<sup>707</sup> [www.tagesspiegel.de/medien/theaterfilm-woyzeck-im-wedding/8927094.html](http://www.tagesspiegel.de/medien/theaterfilm-woyzeck-im-wedding/8927094.html). Artikel vom 13.10.2013; letzter Zugriff am 20.11.2014.

<sup>708</sup> [www.kultiversum.de/Theaterheute/Unaufhaltsames-Irrewerden-Tom-Schilling-Woyzeck.html](http://www.kultiversum.de/Theaterheute/Unaufhaltsames-Irrewerden-Tom-Schilling-Woyzeck.html); Artikel vom 15.10.2013; letzter Zugriff am 20.10.2014.

<sup>709</sup> [www.berliner-zeitung.de/medien/tv-tipp-arte-mit-tom-schilling--woyzeck--im-wedding,10809188,24613318.html](http://www.berliner-zeitung.de/medien/tv-tipp-arte-mit-tom-schilling--woyzeck--im-wedding,10809188,24613318.html); Artikel vom 13.10.2013; letzter Zugriff am 20.11.2014.

Jedoch soll die Thematik in der Analyse erneut unter dem Gesichtspunkt der filmischen Mittel aufgegriffen werden, um sie umfassender beantworten zu können.

Ein weiterer Punkt, den die Presse beleuchtete, war das Verhältnis zwischen Büchner und Calis. In diesem Zusammenhang vergleicht die taz den Film in der ihm impliziten Theatralik sogar mit den Filmen Fassbinders:

Es ist noch immer ein Wagnis, das Artificielle und das Naturalistische so miteinander zu verschränken, wie es sich der Regisseur Nuran David Calis in seiner Filmfassung von Georg Büchners Drama „Woyzeck“ traut. Kunstsprache in einem der Wirklichkeit abgeschauten Milieu; poetische Sentenzen über den Verlust der Wirklichkeit mitten unter den Müllsammlern in den Tunnels der U-Bahn; Figuren, die wie auf einem einsamen Zeitstrahl gereist erscheinen mitten in dem Gewimmel einer Einkaufsstraße. Wann hat man denn so etwas schon gesehen? In alten Fassbinderfilmen vielleicht? Eben wenn Theaterleute sich in den Film begeben.<sup>710</sup>

Und auch der Filmkritiker Danny Gronmaier konzentriert sich in seiner Kritik stärker auf den filmischen Ausdruck und wie Calis mittels diesem Büchner ins heute zieht:

Dabei geht er äußerst bedacht vor, wägt historische Vorlagentreue und Gegenwartsbezug gewitzt gegeneinander ab und präsentiert gut 30 Jahre nach Werner Herzogs filmischer Bearbeitung überraschend leichtfüßig die Aktualität des klassenkritischen Stücks.

Calis gelingt zum 200. Geburtstag Büchners die Transponierung des *Woyzeck* in die Gegenwart. Subtil und ideenreich, nicht mit dem Holzhammer verwebt er seine motivischen Aktualisierungen. Und auch auf formaler Ebene nutzt er die Möglichkeiten des Films, um mehr zu präsentieren als lediglich abgefilmte Theatralik. Eine flirrende Soundspur, dosiert eingesetzte Parallelmontagen und Traumpassagen verdeutlichen Konfliktlagen und psychologische Zustände. Überraschend stimmig auch die Dialogebene: Pointiert eingepasste Originalzitate wirken kaum einmal allzu abgehoben. Ein Spagat zwischen distinkter Theatralik und eigenständiger filmischer Fiktion, der gelingt.<sup>711</sup>

Auf die hier angesprochenen Elemente der filmischen Umsetzung wird ebenfalls in der Analyse gezielt eingegangen. Klar wird anhand dieser Zitate, dass der Film eine Spannung aufmacht zwischen seiner brisanten Thematik und seiner filmisch interessanten Umsetzung und damit erneut beweist, dass Büchners Stoff zum einen immer noch hochaktuell ist und zum anderen, dass trotz der mehr als hundertjährigen abwechslungsreichen Rezeptionsgeschichte, immer noch neue Lesarten und Medienwechsel möglich sind.<sup>712</sup>

---

<sup>710</sup> [www.taz.de/!125434/](http://www.taz.de/!125434/). Ohne Verfasserangabe, Artikel vom 14.10.2013; letzter Zugriff am 20.11.2014.

<sup>711</sup> [www.critic.de/film/woyzeck-5509/](http://www.critic.de/film/woyzeck-5509/). Artikel vom 17.04.2013; letzter Zugriff am 20.11.2014.

<sup>712</sup> Dass der Film auf so vielen Ebenen Diskussionsstoff bietet, war sicherlich ein Grund, weshalb *Vision Kino - Netzwerk für Film und Medienkompetenz* ein Heft mit pädagogischem Begleitmaterial zum Film entwickelt hat, empfohlen für die 11. Klasse Gymnasium. Darin wird genau auf die oben angesprochenen Aspekte eingegangen, die sie in folgende

#### 4.2.3.1. *Filmische Umsetzung bei Calis*

Auch bei dieser Literaturverfilmung des *Woyzeck*-Stoffes gibt es viele Verbindungen zur Intermedialität und zum Fragment, abgesehen von dem stattgefundenen Medienwechsel und damit impliziten Bezügen zu Büchners Dramenfragment und Methodik. Sie sind jedoch nicht so offensichtlich und direkt wie bei Nikitins Hörspiel und lassen sich nicht so einfach in die von Rajewsky entwickelten Kategorien eingliedern. Deshalb soll als Annäherung an die beiden Hauptuntersuchungskriterien, und um dem Film in seiner Gänze gerecht werden zu können, zunächst auf die filmischen Besonderheiten, also die spezifisch mediale Umsetzung eingegangen werden. Damit sind die Bildkomposition, der Schnitt und die Audiospur gemeint. Erst in einem zweiten Schritt werden die jeweiligen Elemente, die sich gezielt auf Intermedialität und Fragment beziehen, herausgearbeitet.

Als Grundlage der Analyse dient ein vom Film erstelltes Sequenzprotokoll<sup>713</sup>, das für jede Sequenz den Inhalt beschreibt und dann – soweit vorhanden – auf die darin auftauchenden Bezüge zur Intermedialität, zum Fragment sowie auf die spezifischen filmischen Besonderheiten eingeht.

#### ***Bildkomposition***

Zunächst soll das Kamerabild bei Calis untersucht werden. Dabei geht es um die Schärfe, die Komposition des Bildausschnitts und die Bewegung des Bildes.

An erster Stelle wird der besondere Umgang mit der Schärfe in den Filmbildern von Calis beleuchtet und dazu die beiden Begriffe Tiefenschärfe und Schärfentiefe eingeführt. Die beiden Begriffe erfahren oft eine synonyme Verwendung und werden außerdem von unterschiedlichen Personen konträr zueinander definiert. Sie bedeuten dabei zwei grundverschiedene Dinge. Gemeinsam mit der Bewegung der Kamera innerhalb einer Einstellung, bilden sie die „innere Montage“<sup>714</sup>.

Mit der Schärfentiefe werden im einzelnen Filmbild laut Hickethier „tiefe Raumschichten überall gleich scharf abgebildet“<sup>715</sup>, das heißt, dass Personen und Objekte bis in die Tiefe des Raumes gestaffelt werden können und dabei für den Betrachter scharf zu sehen bleiben. Bazin dagegen

---

Kategorien einteilen: Literatur/Theaterverfilmung, Vergleich mit Büchners *Woyzeck*, Großstadtleben, Folgen von Armut und sozialer Deklassierung, Konflikte in der multiethnischen Gesellschaft. Das Heft ist online einsehbar unter: [www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/wa/CMSshow/1229511?\\_highlight=woyzeck+](http://www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/wa/CMSshow/1229511?_highlight=woyzeck+); letzter Zugriff am 20.11.2014.

<sup>713</sup> Vgl.: Anhang Sequenzprotokoll *Woyzeck von Nuran David Calis*.

<sup>714</sup> Vgl.: Hickethier 2001, S. 164.

<sup>715</sup> Ebd.

verwendete 1958 in seinem Aufsatz *Die Entwicklung der kinematographischen Sprache* genau den gegenteiligen Begriff der Tiefenschärfe, um die Technik zu beschreiben, mit der Bildvorder- und -hintergrund gleich scharf abgebildet sind<sup>716</sup>. Die Tiefenschärfe – und damit meint er eigentlich die Schärfentiefe – ist, da sie die Montage und eine mögliche Vieldeutigkeit in die Bildgestaltung integriert „eine wesentliche Errungenschaft der Regie: ein dialektischer Fortschritt in der Geschichte der kinematographischen Sprache“<sup>717</sup>.

Der Begriff der Tiefenschärfe, den Bazin damals für das gegenteilige Phänomen verwendete, meint dagegen die Technik, mit der man bestimmte Objekte oder Ebenen im Bild scharf hervorhebt, während der Rest des Bildes unscharf bleibt. Im Lexikon der Filmbezüge der Universität Kiel heißt es dazu:

Das ästhetische Mittel der Tiefenschärfe ermöglicht über den Wechsel eines klein gehaltenen Schärfentiefe-Bereichs eine einstellungsinterne Verlagerung der Aufmerksamkeitslenkung in der diametralen Achse; die Tiefenschärfe steuert somit die Wahrnehmung von Motiven in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, auf die durch Verlagerung des Tiefenschärfepunktes einzeln akzentuierend hingewiesen werden kann. Tiefenschärfenverlagerung ist darum eine Technik der filmischen Auflösung.<sup>718</sup>

Die Schärfentiefe ist eine technische Errungenschaft, die sich erst entwickeln musste. Heutzutage ist sie in Filmbildern und Fotografien so selbstverständlich, dass eher der Einsatz von Tiefenschärfe auffällt und aus gewohnten Wahrnehmungsmustern ausbricht. Die Schärfentiefe ist ihrem Wesen nach theatral, da auch dort eine szenische Anordnung über die ganze Bühne stattfindet, die das Publikum durch den Abstand zu ihr in ihrer Gesamtheit als scharfe Komposition erkennt. In der Wirklichkeit dagegen müssen wir entweder das Nahe oder das Ferne fokussieren, sodass die jeweils andere Ebene verschwommen bleiben muss. Der Einsatz von Tiefenschärfe ist also ein genuin realistischer Ansatz. Zu präzisieren ist außerdem in Bezug auf Bazins Definition, dass auch mit unscharfen Elementen ein Bild in einer inneren Montage gestaltet werden kann und eine Vieldeutigkeit erlangt. Das ist genau der Ansatz von Calis.

In Calis Filmbildern bei *Woyzeck* spielt die Unschärfe eine große Rolle und wird auf verschiedene Weise eingesetzt. Zum einen ist sie für ihn ein Ansatz, um das realistische Milieu des Weddings aussagekräftig darzustellen und zum anderen dient sie ihm – in einer anderen Form – um die immer stärker werdenden Halluzinationen und die irre Perspektive von Woyzeck herauszuarbeiten.

---

<sup>716</sup> Vgl.: Bazin 2003, S. 264ff.

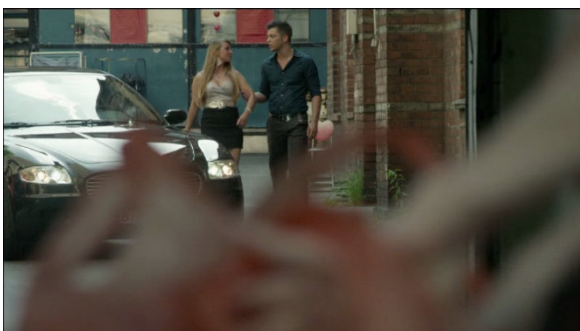
<sup>717</sup> Ebd., S. 269.

<sup>718</sup> <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=319>.

Der ganze Film ist mit einer tiefenscharfen Auflösung gedreht, sodass meist der Hintergrund hinter den Figuren verschwimmt und der Akzent auf den Charakteren selbst gesetzt ist. Das heißt aber nicht, dass die Umgebung oder der Raum selbst unwichtig ist, im Gegenteil kommt ihm eine ganz besondere Funktion zu. Das sieht man vor allem an den auffallend vielen Szenen, die im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gefilmt sind: Dabei handelt es sich keinesfalls nur um Dialoge, wofür dieses Verfahren traditionell eingesetzt wird und bei dem die Dialogpartner immer abwechselnd, sozusagen aus der Perspektive des jeweils anderen im Bild zu sehen sind. Calis nutzt dieses Verfahren auch, um verschiedene Gruppen im Raum anzuordnen und zueinander in Bezug zu setzen, ohne dass diese direkt miteinander kommunizieren. Die Gruppen haben dabei oft eine Distanz von mehreren Metern zwischen sich. Das ist zum Beispiel der Fall in der Sequenz 7 und 9 zwischen Marie und Margreth einerseits und dem Tambourmajor andererseits, mal mit und mal ohne seine Clique. Oder in der Sequenz 13, in der auf der einen Seite die Gruppe um Woyzeck steht, auf der anderen Seite der Tambourmajor und seine Männer, alle in schwarz gekleidet, was ihren sowieso schon dunklen Typ zusätzlich unterstreicht. Filmstills aus diesen Sequenzen sollen hier zur Visualisierung herhalten und erläutern, wie die genannte Tiefenschärfe ins Spiel kommt und damit gleichzeitig der Diskurs um den Raum Thema wird:



Sequenz 7: Der Tambourmajor und seine Clique. Im Bildvordergrund verschwommen Maries Kopf. Innerhalb dieser Sequenz geht Margreths Kopf unscharf einmal quer vor der Männergruppe durchs Bild.



Sequenz 9: Marie und Margreth beobachten den Tambourmajor mit einer seiner Prostituierten im Hinterhof. Im Bildvordergrund verschwommen der Kinderwagen mit Maries Kind.



Sequenz 13: Schuss: Woyzeck und seine Freunde im Hinterhof. Im Bildvordergrund verschwommen die Männer des Tambourmajors.



Sequenz 13: Gegenschuss: Der Tambourmajor und seine Clique vor seinem Maserati. Im Bildvordergrund verschwommen Woyzeck, der gerade weggeht.

Wie im Schuss-Gegenschuss-Verfahren nicht unüblich, wird ein Teil des Dialogpartners angeschnitten von hinten gezeigt, „so dass der Zuschauer durch den Wechsel ihrer Aufnahmen den Eindruck gewinnt, er stehe in unmittelbarer Nähe zu den Dialogpartnern“<sup>719</sup>. Durch die große Distanz zwischen den Parteien, die höchstens übereinander, aber nicht miteinander sprechen, wird das Detail, das vom jeweils anderen im Bildrand zu sehen ist, sehr unscharf. Gleichzeitig nimmt es einen großen Raum im Bild ein, teilweise die Hälfte und ist damit ein konstitutives Element der Bildstruktur und –gestaltung. Daraus lassen sich verschiedene Dinge lesen: Die zueinander stehenden Gruppen werden untrennbar miteinander verbunden. Es wird deutlich signalisiert, dass sie voneinander abhängen, gerade weil es sich um eine stark ausgeprägte Hackordnung handelt. Der Tambourmajor kann seine Macht nur an den Schwachen demonstrieren und diese müssen sich an ihm abarbeiten. Dabei träumen sie insgeheim von der Machtübernahme. Das heißt, dass keine der beiden Parteien ohne die andere kann.

Das alles könnte auch mit einem schärfentiefern Bild gezeigt werden, wozu also stellt Calis den Gegenpol jeweils verschwommen dar? Hier spielt der Realismus eine große Rolle. Es ist, als schiebe sich immer wieder ein Störfaktor in das Bild des Zuschauers. Er müsste eigentlich einen Schritt zur Seite treten, um die Szenerie genau betrachten zu können. Das geht aber nicht, weil eben beide Elemente dazugehören und sich gegenseitig bedingen. Wäre dieser Störfaktor ein

<sup>719</sup> Hickethier 2001, S. 151.



ebenfalls scharfes Element des Bildes, ginge einerseits die Realistik verloren, vor allem bei einer so großen räumlichen Distanz wie in den Beispielbildern, und andererseits würde ihm eine andere Aufmerksamkeit geschenkt. Es geht jedoch bei dieser Bildkomposition um die Tatsache an sich, dass immer wieder ein anderes Objekt oder eine andere Person vor einem steht und nicht um eine harmonische Komposition zwischen den Parteien.

Die wiedergegebene Realistik wird zusätzlich unterstützt durch den häufigen Einsatz einer Steadicam. Damit können die Schauspieler in ihren Bewegungen direkt und mit organischen Bewegungen verfolgt werden. Die Bilder sind nicht verwackelt wie bei einer Handkamera aber auch nicht starr wie bei einer Aufnahme von einem Stativ aus.

In den eben gezeigten Beispielbildern, außer im ersten, gestaltet Calis die Szenerie so, dass die Personen, die gerade im Fokus seines Interesses stehen, genau zentral auf der Fluchtlinie des jeweiligen Bildes angeordnet werden. Er lenkt die Blickrichtung des Betrachters damit bewusst zum verhandelten Konflikt.

Für den Zuschauer bedeutet diese Bildgestaltung des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens, die sich als Prinzip durch den ganzen Film zieht, dass er sich mitten unter den Gruppen befindet und die jeweils andere Seite aus einer stark subjektiv geprägten Perspektive betrachtet. Dabei wechselt er ständig die Seiten, was den Anschein geben könnte, dass der Film das Geschehen nicht werte. Es ist jedoch unvermeidbar, dass der Zuschauer sich für das Opfer der Umstände, also Woyzeck, gegen die kriminellen Machenschaften seiner Widersacher einnimmt: Der Film ist eindeutig um seine Figur zentriert.

Zum Komplex des unscharfen Bildes kommt die gewichtige Tatsache, dass das unscharfe Element den Bildausschnitt und damit den Raum, der dem jeweils anderen bleibt, stark einengt. Enge ist ein Schlüsselbegriff bei der Bildgestaltung dieses *Woyzeck*-Medienwechsels. Der Raum, der vor allem Woyzeck bleibt, ist an den ausgewählten Drehorten an sich schon immer klein, abgeschlossen, von allen Seiten eingeengt. Vieles findet zusätzlich in den engen und niedrigen U-Bahnschächten unter der Erde statt, exemplarische Metapher für die Unfreiheit. Durch in den Vordergrund geschobene unscharfe Bildelemente wird dieses Konzept ins Extreme getrieben: Diesen Figuren wird höchstens Raum zum Atmen gelassen, wie der Tambourmajor am Ende zu Woyzeck sagen wird: „Ich lasse dir den Atem, den du zum Leben brauchst. Wenn dir das zu wenig ist, musst du gehen.“

Die Enge wird unterstützt durch die Gestaltung des Szenenbildes, die ihre Räume sehr voll macht, sie dicht bepackt. Sowohl in den Außenräumen – auf der Straße und im Hinterhof, als auch in den

wenigen Innenräumen – der kleinen Wohnung, den U-Bahnschächten, dem Lokal – gibt es keine glatten Hinter- oder Vordergründe, die Orte und Flächen sind alle mit Menschen, Objekten oder beidem besetzt. In der realen Welt herrscht dazu eine dunkle Farbgebung vor, die ebenfalls ein Gefühl von Enge vermittelt. Hinzu kommt, dass die letzten 25 Minuten des Films in der Nacht spielen, was die Dunkelheit zusätzlich verstärkt. Eine Ausnahme bei der Fülle und der Farbgebung des Szenenbilds stellt die Praxis des Doctors dar, die minimalistisch und mit klinisch-kalten Farben und Neonlichtern eingerichtet ist. Die Enge wird durch die dort vorherrschende Kälte vermittelt.

Das folgende Filmbild aus der Sequenz 31 soll dieses volle und dadurch enge Szenenbild, was man an den oberen Beispielen auch schon für die Außenräume erkennen konnte, an einem exemplarischen Innenraum verdeutlichen. Zudem ist es ein weiteres Beispiel dafür, dass das Prinzip des tiefenscharfen Bildes sich durch den ganzen Film zieht. An diesem Bild lässt sich außerdem zeigen, wie es Calis und seinem Kameramann Knechtel gelingt, eine innere Montage, also eine Bildkomposition, bei einem tiefenscharfen Bild umzusetzen.



Sequenz 31: Im vollen Habibi. Links im Bildvordergrund verschwommen der Doctor, rechts der Hauptmann, in der Mitte zwischen ihnen scharf der Tambourmajor im Hintergrund.

Hier lässt sich erkennen, wie Calis sein Personal symmetrisch im Bildausschnitt anordnet. Der Hauptmann, der Doctor und der Tambourmajor, als die drei kriminellen Hauptachsen, bilden eine Linie und, gedanklich auf 3D projiziert, ein Dreieck zwischen sich, wodurch sich ihre Verbundenheit zueinander ausdrückt. Die beiden Männer im Vordergrund sind abgeschnitten und weisen über den Bildrand hinaus, was ebenfalls typisch für Calis Bilder ist. Die beiden sind zwar die älteren und erfahreneren in ihrem Milieu, der Tambourmajor in der Mitte ist jedoch eindeutig der Boss im Kiez, der alle Fäden in der Hand hat. Sein Kopf ist der Fluchtpunkt des Bildes, die Zuschauerblicke werden direkt auf ihn gelenkt. Das Prinzip, den thematischen Hauptaspekt eines Bildes zentral zu platzieren, hat sich schon an den vorherigen Beispielbildern gezeigt. Die Szene ist vollbepackt mit Menschen, zwischen den Protagonisten der Szene, aber auch hinter ihnen sieht man zumindest Teile von ihnen. Aber auch der Tisch ist übervoll an diversen Objekten. Die dunkle Kleidung der Männer, das Kopftuch der Frau sowie die beiden dunklen Bilder an der Wand drücken den Gesamtfarbton stark herunter.

Exemplarisch für diese räumliche Enge, die bei den Figuren klaustrophobische Zustände auslösen muss, – immer wieder sprechen sie davon, dass sie weg wollen oder -müssen – ist auch die Tatsache, dass im gesamten Film fast kein Himmel zu sehen ist. Wenn er ins Bild kommt, ist er durch Bauten abgeschnitten und weit weg, wie in diesem Still:



Sequenz 7: Himmel über Marie und Margreth, die durch die Straßen Weddings laufen.

Es gibt jedoch eine Kategorie von Einstellungen, in denen der Himmel und eine weite helle Landschaft eine große Rolle spielen: Woyzecks Halluzinationen. Sie lassen sich in zwei Subkategorien unterteilen: zum einen seine Wunschprojektionen und zum anderen seine negativen Wahnvorstellungen. Beide sind Ausbrüche aus der realistischen Erzählweise des Films, die hauptsächlich Woyzeck bei seinem Tun verfolgt, aber mit einer so großen Distanz, dass auch andere Figuren und deren Perspektiven erzählt werden. Die Halluzinationen sind dagegen die radikale und ausschließlich subjektive Sichtweise von Woyzeck, die den Zuschauer unvermittelt miterleben lassen, was und wie die Figur wahrnimmt.

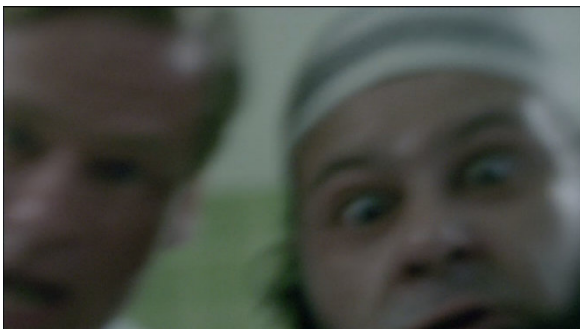
Die Wunschprojektionen oder Träume von Woyzeck drehen sich immer wieder um die gleiche Szene: Marie, er und das Kind liegen auf einer Wiese am Fluss, baden oder stehen am Ufer. In den meisten Einspielungen ist nur Marie oder Teile ihres Körpers zu sehen. Die erste Einspielung kommt bereits nach zehn Minuten in Sequenz 8, allerdings nur so kurz, dass der Zuschauer kaum die Chance hat, die Szenerie wahrzunehmen. Im Laufe des Films werden die Einstellungen immer länger und weiten sich zu ganzen Szenen aus, in denen auch Woyzeck und das Kind einen Platz finden. Außerdem zeigt sich, dass das Haus, dessen Verkaufsannonce Woyzeck aus der Zeitung gerissen hatte, sich an diesem Gewässer befindet. Zunächst scheint es sich bei diesen Bildern um eine Erinnerung Woyzecks an eine Szene aus einer glücklichen Zeit mit Marie zu handeln. Doch als Woyzeck mit Marie in der realen Ebene des Films darüber spricht, kommt es zu einem Einbruch der Realität: Marie vertraut ihrer Freundin an, dass sie den Fluss und das Grundstück mit dem Haus nicht kenne, sie weiß nicht wovon er spricht. Spätestens an diesem Punkt (Sequenz 48) wird klar, dass es sich bei den Szenen um eine Projektion von Woyzeck handelt.

Die Einspielungen bilden einen starken Kontrast zu denen der Lebenswirklichkeit des Paares. Die Szenerie ist in eine weite, helle Naturlandschaft verlegt, bei der glitzerndes Wasser und Himmel vorherrschen. Nora von Waldstätten, die ihrer Marie ansonsten einen meist düsteren Gesichtsausdruck verleiht, lächelt in diesen Aufnahmen entspannt. Zu sehen ist vor allem ihr Gesicht in einer nahezu überbelichteten Nahaufnahme, in der Lichtreflexe Teile ihres Gesichts verdecken.



Sequenz 40: Woyzeck in seinem Versteck im U-Bahnschacht. Er träumt von der badenden Marie.

Bei der zweiten Form von Halluzinationen, unter denen Woyzeck leidet, handelt es sich um Bilder aus seiner Realität, die sich verzerren, verschwimmen oder verdoppeln. Dabei kann es sich um Objekte und Personen handeln, die tatsächlich in dem Moment vor ihm sind oder um Szenen, die er plötzlich sieht und sich vorstellt, beispielsweise wie Marie und der Tambourmajor sich küssen. Der Großteil dieser Wahnvorstellungen sind Nahaufnahmen der Gesichter der Personen aus seiner Umgebung, die ihm darin im wahrsten Sinne des Wortes zu nahe treten: Sie schreien ihn an, machen wilde Bewegungen und kommen mit dem Gesicht der Kamera, also ihm immer näher. Dabei verschwimmen die Bilder entweder komplett oder an den Rändern, als ob Woyzeck Schwierigkeiten hätte, sie zu fokussieren. Diese Art von Halluzinationen treten das erste Mal in Sequenz 24 auf, also nachdem ein Drittel des Films vorbei ist und werden zum Ende hin immer stärker. Das heißt, sie treten quantitativ öfter auf, dauern länger an und die Effekte, wie Wackeln oder Unschärfe steigern sich in ihrer Qualität. Hierdurch wird ein eindeutiger Abfall innerhalb von Woyzecks psychischer Entwicklung erzählt.



Sequenz 24: Woyzeck liegt beim Doctor erschöpft auf der Liege und sieht plötzlich verschwommen verschiedene Figuren aus seinem Leben, die ihn anschreien. Hier sind links der Doctor und rechts der Hauptmann im Bild.

Neben dem Einsatz der Unschärfe als filmisches Prinzip gibt es ein weiteres bildkompositorisches Element, auf das sich einzugehen lohnt: Detail- und Großaufnahmen. Calis platziert als Einführung in eine Szene sehr oft bewusst viele Detailaufnahmen verschiedener Objekte, bevor er die ganze Szenerie in einer Totale enthüllt. Dazu gehören auch Detailaufnahmen von Gesichtern oder Körperteilen. Diese sind als thematische Motive zu verstehen. Ein wiederkehrendes Bild ist das Messer in der Hand von Woyzeck, mit dem er in der Küche beim Hauptmann Gemüse klein schneidet. Der Hauptmann kritisiert Woyzeck ausgerechnet für seine hastige Art zu schneiden, in den nächsten Szenen sieht man aus nächster Nähe, wie er das Messer ganz langsam führt. Dieses Motiv ist eindeutig eine Hinführung zum endgültigen Mord an Marie, der nicht im Bild gezeigt wird, sondern erneut nur symbolisch durch eine Detailaufnahme des Messers vermittelt wird. Als er Marie zu ihrem Gang in die U-Bahnschächte abholt, hält er es in der Hand, als er alleine wieder in den Hinterhof tritt, lässt er es dort voller Blut fallen und liegen. Den Umgang mit dem Messer hat er inzwischen gelernt.

Weiter ist auffällig, dass es viele Detailaufnahmen von Maries Körper, ihrem Gesicht in erster Linie, aber auch ihren Armen und Händen gibt. Sie tauchen sowohl in Woyzecks Traumvorstellungen der Wasserszenen als auch in der Realität auf. Exemplarisch ist hierfür die Szene, in der Marie das Großmuttermärchen aus dem Büchnerschen *Woyzeck* ihrem Kind erzählt und sich währenddessen schminkt. Alle diese Bilder erzählen eine unterschwellige, stets mitschwingende Erotik, die sowohl für Woyzeck, als auch für Marie eine wichtige Rolle spielt, aber zwischen ihnen scheitern muss. Die Eingangsszene ist die einzige Liebesszene zwischen den beiden, die Woyzeck jedoch nach kurzer Zeit abbricht. Aufgrund der Tabletten des Doctors ist er impotent geworden. Das ist für ihn eine Erniedrigung und sicherlich auch ein Grund, warum sich Marie auf den Tambourmajor einlässt, der sich gerne mit Frauen umgibt und seine männliche Potenz demonstriert. Die kleinen sinnlichen Ausschnitte von Maries Körper versinnbildlichen diesen Konflikt für beide Seiten: Sie ist fragmentiert und abgeschnitten, Woyzeck bekommt sie nicht mehr ganz, ebenso wenig wie der Tambourmajor. Doch auch sie selbst nimmt sich als frustrierte Nur-Mutter nicht mehr in ihrer Gänze wahr. Unterstützt wird Maries Wunsch nach mehr Erotik in ihrem Leben durch ihr Kostüm. Sie trägt durchweg sehr enge Hosen und enge weit ausgeschnittene Oberteile mit dünnen Trägern, unter denen immer ihr BH durchzusehen ist.



Sequenz 14: Marie erzählt ihrem Kind das Großmuttermärchen und zieht sich dabei die vom Tambourmajor geschenkten Ohrringe an.



Sequenz 42: Woyzeck sieht nacheinander verschiedene Körperpartien von Marie am Wasser als Halluzination.

Bei beiden Bildern kann man erneut das Prinzip der Tiefenschärfe erkennen, die Hintergründe sind stark verschwommen. Im zweiten Bild ist sowohl der Arm vorne links als auch der Hintergrund unscharf. Calis konzentriert sich ganz auf das Detail, das er zeigen will: ihre ineinander verschlungenen Hände, zu denen der Zuschauerblick durch die Armlinie direkt gelenkt wird.

### **Schnitt**

Der Schnitt ist nach der Bildkomposition der zweite Punkt der filmischen Eigenheiten, auf die hier gesondert eingegangen werden soll. Damit eng verbunden ist die dramaturgische Erzählweise, für die Calis sich bei seinem *Woyzeck* entscheidet. Herausgehoben werden dabei drei Punkte: die Parallelmontagen zwischen Woyzeck und Marie, der Schnitt der Gewaltszenen am Ende des Films und der seiner Halluzinationen. Dies ist auch die Überleitung zur Untersuchung der Tonspur, die gerade an diesen Stellen eine große Rolle spielt.

*Woyzeck* ist ein chronologisch erzählter Film mit einer Erzählzeit von ungefähr einer Woche. Woyzeck ist die zentrale Figur, er wird bei seinen verschiedenen Arbeiten gezeigt. Dabei werden alle Wege ausgespart, der Filmschnitt springt immer direkt in die sehr unterschiedlichen Kontexte hinein. Diese Erzählweise hat Calis von Büchner übernommen, auch wenn die Tätigkeiten von Woyzeck im Film und im Drama unterschiedliche sind, vermitteln die direkt hintereinander geschnittenen Ausschnitte jeweils ein Gefühl von nicht enden wollenden Aufgaben und

Arbeitshetze. Auf die Unterschiede zwischen Calis und Büchner wird im Abschnitt zu den intermedialen Bezügen des Films genauer eingegangen.

Im Gegensatz zu Büchner baut Calis auch andere Figuren stark auf. Das gilt vor allem für Marie. Mittels des Schnitts bekommt sie eine große Wichtigkeit neben Woyzeck, durch den viel über das Verhältnis der beiden erzählt wird. Über große Strecken des Films wird ihre Geschichte in einer Parallelmontage erzählt, immer abwechselnd sieht man sie bei ihren jeweiligen oftmals einander entgegengesetzten Tätigkeiten. Hickethier beschreibt die Wirkung von parallel, also immer abwechselnd hintereinander geschnittenen Handlungssträngen:

Das Zusammenbinden verschiedener Handlungsstränge in der Parallelmontage impliziert nicht nur eine Gleichzeitigkeit des Geschehens, sondern weckt den Eindruck, dass die so montierten Handlungen in einer inneren Verbindung zueinander stehen. Sie sind deshalb auch vom Handlungsverlauf her nicht wirklich parallel angeordnet, sondern laufen auf einen gemeinsamen Schnittpunkt zu (als Form der Kollision oder der Ergänzung).<sup>720</sup>

Die erste Passage einer Parallelmontage beginnt mit der Sequenz 6 und zieht sich bis zur Sequenz 12. Woyzeck wird während der ganzen Passage in seinen Einstellungen konsequent unter Tage im U-Bahnschacht mit seinen Freunden gezeigt. Dazwischen sieht man Marie bei ihrem alltäglichen Leben auf der Straße. Nach der gescheiterten Liebesszene am Anfang des Films taucht Marie hier in der Sequenz 7 das erste Mal wieder auf, gemeinsam mit ihrer Freundin Margreth kommt es zur ersten Begegnung mit dem Tambourmajor. Auch in ihrer nächsten Sequenz (9) ist er das Thema. Einen ersten Abschluss findet die Parallelmontage in der Sequenz 11, bei der Woyzeck einen geheimen und persönlichen Raum bei den Gleisen aufsucht und von Marie am Wasser träumt. In seiner Projektion gibt es also eine Zusammenführung der beiden Figuren, den Schnittpunkt nach Hickethiers Definition. Der Film geht nach einem Black über in die Sequenz 12, die in sich eine kleine Parallelmontage und Zuspitzung der Situation enthält. Woyzeck läuft auf dem Laufband des Doctors während der erste Körperkontakt zwischen dem Tambourmajor und Marie entsteht: Er hält ihre Hand, was sie ihm, während sie ihm körperlich lasziv näher kommt, verbal verbieten will. Der Tambourmajor schenkt ihr daraufhin ein Paar Ohrringe. Die beiden Szenen sind noch enger miteinander verbunden als die vorherigen, indem sie in kürzeren Abständen hin- und herwechseln und indem sich die Tonspuren der beiden Szenen überlagern. Man hört Woyzecks rhythmische Schritte einerseits und den Dialog andererseits über allen Einstellungen. Eine bedrohliche, dunkle Musik spitzt sich bis zur Übergabe des Geschenks zu.

---

<sup>720</sup> Hickethier 2001, S. 140.

Bereits in dieser ersten Parallelmontage wird klar, worauf der Fokus von Calis neben seiner Milieustudie noch liegt: auf der unmöglichen Beziehung zwischen Woyzeck und Marie. Um das richtig ausspielen zu können, bekommen sowohl Marie als auch der Tambourmajor im Gegensatz zu Büchner eine wesentlich größere Rolle. Mittels der Parallelmontage wird genau an diesem Punkt Spannung aufgebaut, die auf die Übergabe der Ohrringe als Schnittpunkt zuläuft und dieser damit eine große Wichtigkeit verleiht.

Auch die nächste Parallelmontage von der Sequenz 19-23 thematisiert die gleiche Geschichte: Woyzeck arbeitet im Habibi und im U-Bahnschacht, während Marie zu Hause Besuch vom Tambourmajor bekommt, den sie am Ende mitsamt seinem Geschenk wegschickt. Wie vorhin in Sequenz 11 gipfelt die Parallelmontage in einem Traumbild von Woyzeck: Er, Marie und ihr Kind stehen am Wasser, wo er ihr einen Heiratsantrag macht und ihr von dem geplanten Hauskauf erzählt. Sie antwortet mit einem lapidaren „Und dann?“. Diese Halluzination ist die einzige der Wunschprojektionen, in der gesprochen wird. Als die unterkühlte Reaktion von Marie in seine Träume eintritt, beginnt für Woyzeck der wahre Niedergang. Ab hier fangen auch seine anderen Wahnvorstellungen an Einzug zu halten und er sieht zunehmend grauer und erschöpfter aus.

Von Sequenz 35-39 werden die Welten der beiden erneut abwechselnd aneinander geschnitten gezeigt. Diesmal sieht man den Tambourmajor nicht, der Zuschauer ahnt jedoch, auch durch die Seherfahrungen, die er in den bisherigen Parallelmontagen gemacht hat, dass es eigentlich um ihn geht: Marie plant auszugehen. Woyzeck ist bei seinen Freunden auf dem Hinterhofflohmarkt und im U-Bahnschacht. Auf eine Eingebung hin geht er nach Hause, dort findet er jedoch nur die schlafende Margreth vor. In der Diskothek entdeckt er, wie Marie und der Tambourmajor miteinander tanzen. Die Szene ist nach 55 Minuten ein Höhepunkt des Films und für Woyzeck die Gewissheit seines zuvor immer wieder aufblitzenden Verdachts. Auch hier führt die Parallelmontage also direkt auf einen Schnittpunkt in Form einer Kollision für Woyzeck zu. Die beiden Tanzenden bemerken sein Dasein jedoch nicht, Marie und Woyzeck bleiben im Filmbild trotz des verbindenden Schnitts voneinander getrennt.

Die letzte Parallelmontage zwischen den beiden ist die längste und führt zum Auftakt der radikalen Rache Woyzecks. Er ist in diesen Szenen immer bei seinen Freunden, die Studie ist zu Ende, er ist körperlich und psychisch ausgelaugt und beginnt wirre Monologe zu halten. Marie in den Zwischenschnitten ist stets bei Margreth und in den Szenen hin- und hergerissen zwischen ihrer Liebe zu und ihrer gleichzeitigen Wut auf Woyzeck. Als der Tambourmajor auftaucht, verschwindet sie. Woyzeck dagegen übergibt sich im gleichen Moment und zieht dann los, um sich zunächst am Doctor, dann am Hauptmann und letztendlich am Tambourmajor zu rächen.



Die Parallelmontagen innerhalb des Films strukturieren demnach das Verhältnis zwischen den beiden Protagonisten. An diesen Stellen zeigt sich, dass man sie fast nie zusammen sieht, weder in einer Szene geschweige denn in einem Filmbild, sondern immer nur, wie sie parallel nebeneinander und aneinander vorbeileben. Durch diese Schnitttechnik sind ihre Aktionen trotzdem immer gezielt aufeinander bezogen: Woyzeck arbeitet für Marie, die ihn betrügt. Sie leiden aneinander und schaffen es nicht, ihre Tätigkeiten miteinander zu vereinen.

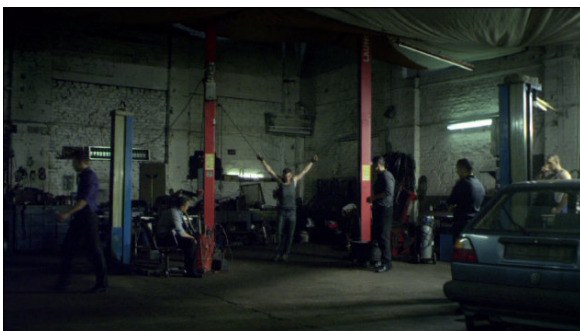
Das Ende der letzten Parallelmontage verweist auf einen weiteren Punkt des Schnitts, der hier besprochen werden soll: die Gewaltsszenen von Woyzeck und vom Tambourmajor. Es gibt drei tatsächliche Gewalttaten von Woyzeck und zwei vom Tambourmajor, die alle in den letzten 15 Minuten des Films direkt aufeinander folgen. Zunächst schlägt Woyzeck den Doctor von hinten nieder und tritt, als dieser am Boden liegt, auf ihn ein. In seiner nächsten Szene schlägt er dem Tambourmajor von hinten mehrmals mit einer großen Gasflasche auf den Rücken. Die beiden Aktionen dauern nicht lang und sind schnell geschnitten. Sie sind sich in ihrer Struktur sehr ähnlich: Woyzeck kommt von hinten, schlägt schnell und aggressiv zu und nimmt sich jeweils etwas mit, zuerst die Pillen, dann eine Pistole und Geld. Zwischen diesen beiden Szenen steht der Tambourmajor mit seiner Clique, die in ähnlicher Manier plötzlich vor Woyzecks Freunden und ihren Autoreifen auftauchen. Auch in dieser Szene wird kaum gesprochen, der große Unterschied ist, dass der Tambourmajor Schergen hat, die für ihn arbeiten und dass der Zuschauer die eigentliche Gewalttat, den Mord an Woyzecks Freunden, nicht zu sehen bekommt. Auch diese Szene ist im Schnitt sehr schnell und insgesamt kurz gehalten, es zeigt die Routine, die der Tambourmajor in solchen Situationen hat. Als nächstes ist für Woyzeck ebenjener Tambourmajor an der Reihe. Sein Motiv hat sich, nachdem er die Leichen seiner beiden Freunde in einer Mülltonne entdeckt hat, dupliziert. Es geht nicht mehr nur um Marie, sondern auch um seine Freunde und damit um alles, was ihm noch Halt gab im Leben. Er versucht schnell und wie zuvor von hinten zu handeln. Dabei wird er jedoch auf die gleiche Weise von hinten überrascht und überwältigt. Ein langes Black folgt, das Woyzecks Perspektive, dem wortwörtlich schwarz vor den Augen geworden ist, widerspiegelt.

Woyzeck kommt in einer Lagerhalle zu sich, an beiden Händen festgebunden, seine drei Antagonisten sind zugegen. Diese Szene dauert im Gegensatz zu den vorherigen Gewalttaten Woyzecks, die nach je 40 und 46 Sekunden vorbei waren, mit drei Minuten sehr lange und im Schnitt trifft Calis dadurch eine eindeutige Aussage über das jeweilige Verhältnis zwischen Täter und Opfer. Der Schnitt unterscheidet sich nicht nur in der Länge der Gesamtsequenz sondern auch innerhalb dieser: Er ist langsamer, es gibt längere Einstellungen, die die Details von Woyzecks

blutigem Gesicht und den erneuten Schlag darauf genau zeigen. Woyzecks Taten hingegen waren nahezu versteckt und unsichtbar: Der Doctor lag unter seiner Liege und der Hauptmann mit dem Gesicht zum Boden. Bei Calis kostet der Tambourmajor in dieser Szene seine Täterrolle aus, genießt sie geradezu und zelebriert die Erniedrigung seines Opfers Woyzecks, während dieser zuvor in einer eruptiven und unkontrollierten Form gewalttätig wurde. Woyzecks Art spricht dafür, dass die Gewalt nicht seinem eigentlichen Wesen entspricht und er in diese Rolle getrieben wurde, der Tambourmajor dagegen kennt sich bestens mit Gewalt und Kriminalität aus, sie entspricht seinem Wesen. Schon die Form, in der er Woyzeck gefangen hält, ist demütigend: Mit seinen von den Ketten weit ausgetreckten Armen erinnert Woyzeck hier ikonographisch an eine Christusfigur. Woyzeck, dem vom Hauptmann immer vorgeworfen wurde, keine Moral zu haben, hängt nun als Sünder vor seinen Peinigern. Das ist ein mutiges Bild von Calis, auch weil weitere radikale Assoziationen daran anknüpfen: Soll es den Tambourmajor zeigen als jemanden, der Woyzeck in dieser Position lächerlich macht, weil er das Böse rächen wollte? Oder verweist es für den Zuschauer auf Woyzeck als eine Erlöserfigur und gibt damit einen Hoffnungsschimmer, dass Woyzeck am Ende Recht haben wird? Eine dritte Interpretationsmöglichkeit liegt bei Büchner selbst. Auch er bezog kontinuierlich, wie in Kapitel 3.2.3. beschrieben, über abgeänderte Bibelzitate christliche Elemente in seine Texte ein. Woyzeck als Christusikone im Film könnte also auch ein Verweis auf Büchner und dessen Zitiermethode sein.



Sequenz 59: Woyzeck vom Tambourmajor und seinen Männern gefasst, als Christusfigur aufgehängt. Halbnah.



Sequenz 59: Woyzeck vom Tambourmajor und seinen Männern gefasst, als Christusfigur aufgehängt. Totale.

Auf jeden Fall zeigt die Szene durch den Kontrast zu den vorangegangenen deutlich, wie durch den Schnitt, in Kombination mit der Bildkomposition, Bedeutung konstituiert werden kann. Auf diese langsame und demütigende Art der Gewalt hat Woyzeck nach seiner Freilassung nur die Chance noch radikaler zu antworten. Konsequenterweise wird sein Mord nicht gezeigt, aber man kann sich das Erstechen von Marie und ihrem gemeinsamen Kind nach diesen Einführungen in die verschiedenen Formen der Gewalt vorstellen.

Als letztes Element im Bereich des Schnitts soll erneut auf die Halluzinationen Woyzecks eingegangen werden und wie diese in den Film integriert sind. Beide Formen von Halluzinationen, seine negativen Wahnvorstellungen sowie seine Wunschprojektionen nehmen im Laufe des Films zunehmend mehr Raum ein. Das erste Mal, als das glitzernde Wasser, noch ohne Marie, vor seinem inneren Auge auftaucht, scheint es sich nur um einen Blitz zu handeln, er dauert nicht mal eine Sekunde. Das steigert sich bis zu 41 Sekunden Traumbilder in Sequenz 42, das vorletzte Mal, dass die Szene am Wasser vor Woyzeck auftaucht. Wir befinden uns an der Stelle im Film, an dem die Medikamentenstudie vorbei ist und er vollkommen abdriftet. Jetzt nehmen die krankhaften Wahnvorstellungen, die zu Teilen schlichte Sehstörungen sind, überhand. Die Menge und Länge der Halluzinationen ist vom Schnitt also sehr genau geplant und zeigt eine eindeutige Negativentwicklung von Woyzecks Zustand. Die Bilder vom See brechen an dieser Stelle erstmal ab, Woyzeck hat seine Wunschprojektionen verloren, seine positiven Bilder wurden ihm gestohlen. Stattdessen leidet er verstärkt unter Sehstörungen, was durch verschiedene Bild- und Schnitteffekte erzeugt wird: die Bilder seiner Realität werden immer abwechselnd unscharf und scharf, sie verdoppeln sich, zittern in sich oder sind verzerrt. Hinzu kommen verzerrte Bilder, die Albtraumszenarien darstellen. Auch diese Momente werden immer länger, Calis gibt den Einstellungen und der subjektiven Perspektive zum Ende hin immer mehr Raum.

Beinahe ganz zum Schluss, in der Sequenz 61, führt Woyzeck Marie und ihr Kind durch den U-Bahnschacht ihrem Tod entgegen. Sie haben sich bereits so weit voneinander entfernt, dass sie nicht mehr zusammen in einem Filmbild auftauchen, sondern immer abwechselnd, als handelte es sich um eine weitere und letzte Parallelmontage nur wenige Meter voneinander entfernt, innerhalb des gleichen U-Bahntunnels. Hier taucht doch noch einmal die Badeszene vor Woyzecks innerem Auge auf. Zwei Dinge haben sich jedoch verändert: Marie und Woyzeck baden zusammen und sie lachen. In dieser Szene scheinen sie zum ersten Mal im ganzen Film glücklich und wirklich vereint zu sein. Das Bild ist jedoch nicht rein, es überlagert nur das der Realität des Schachts, der weiterhin zu sehen ist. Kann Woyzeck Realität und Schein nun endgültig nicht mehr auseinanderhalten? Oder schaffen es seine Wunschträume, die auch ein Halt für ihn waren, nicht

mehr, die Realität komplett auszublenden? Beides spielt vermutlich eine Rolle und das Bild ist, direkt vor den darauffolgenden, nicht zu sehenden Mord geschnitten, ein starker Kontrast zwischen dem was hätte sein sollen und dem was ist. Auch dieser Schnitt setzt einen deutlichen Akzent, indem es ihm gelingt am Ende in einem Bild auf den ganzen Spannungsbogen des Films zu verweisen.



Sequenz 61: Woyzeck und Marie, die glücklich miteinander in Woyzecks Vorstellung baden. Gleichzeitig in Überblendung der U-Bahnschacht, durch den sie dem Mord entgegenlaufen.

### **Ton**

Die Halluzinationen Woyzecks werden wesentlich durch ein weiteres Element geprägt, das hier untersucht werden soll: der Ton. Die Geräusche der Musikerbrüder Bhatti, die sich für die Tonspur des Films verantwortlich zeichnen, sind ungewöhnlich und auffallend. Sie zeigen zu großen Teilen des Films eine auditive Innenperspektive Woyzecks, er wird insgesamt stärker und von Beginn an von Geräuschhalluzinationen als von visuellen Wahnvorstellungen geplagt. Es gibt verschiedene Qualitäten von Geräuschhalluzinationen, die sich teilweise überlagern. Gleich zu Beginn, noch bevor sich das Bild einblendet, hört man gleichzeitig ein fernes metallisches Sirren, dazu ein tropfendes Geräusch und schließlich flüsternde, größtenteils unverständliche Stimmen. Dann erst tauchen Marie und Woyzeck in ihrem Bett im Bild auf. Der Film beginnt also als Hörspiel.

Um Woyzecks Zustand auditiv wahrnehmbar zu machen, gibt es eine ganze Palette an dröhnenden, sirrenden und zischenden Geräuschen, die sich meist langsam einschleichen und dann, bis es für den Zuschauer unangenehm wird, steigern. Diese allesamt sehr artifiziellen Geräusche werden in Sequenz 6 eingeführt als Töne, die nur Woyzeck wahrnimmt und die für ihn real sind. Hier fragt er seine Freunde, ob sie denn nichts hörten, was sie verneinen. Das bringt Woyzeck das erste Mal aus der Fassung und macht ihn aggressiv. Bis zum Ende des Films wird aufrechterhalten, dass die Geräusche Teil seiner Realität sind: Mit Marie auf den U-Bahngleisen fragt er in Sequenz 61 immer noch, ob sie denn nichts höre. Im Drehbuch verwendet Calis zur

Umschreibung des Klangs immer wieder die Formulierung „wie ein Tinitus“<sup>721</sup>, was den krankhaften Zug an den Geräuschen hervorhebt. Es gibt kein Entkommen aus diesen Geräuschen, weder für den Zuschauer noch für Woyzeck, sie durchziehen den ganzen Film.

Interessant ist, dass die Traumbilder der Badeszene vollkommen still sind, was ihren positiven Traumcharakter unterstreicht. Sie sind nicht nur visuell, sondern auch auditiv eine Entspannung für den Protagonisten.

In der letzten halben Stunde des Films, wenn die visuellen Wahnvorstellungen zunehmen, nehmen auch die Stimmen, die Woyzeck hört, mehr Raum ein. Zum einen redet er selber immer wieder wirr vor sich hin, zum anderen hört er vermehrt Stimmen wie ganz am Anfang, die nicht wirklich verständlich sind.

An einer weiteren Stelle zeigt sich, wie sehr die Tonspur die Wahrnehmung von Woyzeck widerspiegelt. Als er in die Diskothek geht um Marie zu suchen, befindet er sich auditiv in einer Parallelwelt zu seiner Umgebung. Langsam bewegt er sich wie ein Fremdkörper durch die hektisch tanzende Masse. Die langsame, tragende Musik spiegelt seine Wahrnehmung und nicht die der Tanzenden.

Die Geräusche haben neben der Vermittlung der Halluzinationen eine weitere Funktion. Bei der Analyse der Parallelmontage wurde schon ein Beispiel genannt, bei dem der Ton mehrere Einstellungen inhaltlich miteinander verbindet. Das passiert auch in der letzten Parallelmontage, bei der eine melancholische Gitarrenmusik über den Sequenzen 48-52 von Marie und Woyzeck liegt, die die verzweifelte und einsame Stimmung beider, sowie ihr Leiden aneinander hörbar macht.

Außerdem arbeitet Calis oft mit einer kürzeren und klassischen Art der Verbindung zwischen zwei Szenen, indem er den Ton der darauffolgenden Szene in das Bild der vorigen hineinzieht oder aus der letzten in die nächste überblendet. Das ist beides der Fall bei den Übergängen der Sequenzen 4 zu 5 und dann zu 6: Noch bei Woyzeck zu Hause hört man ein rhythmisches Klopfen, was sich in 5 als seine Schritte auf dem Laufband der Doctors herausstellt. Auch in der darauffolgenden Szene im U-Bahnschacht begleiten einen die Schritte noch ein paar Momente, als wären sie, als Symbol für die Hetze, der Woyzeck ausgesetzt ist, sein ständiger Begleiter.

---

<sup>721</sup> Calis 2012, Drehbuchfassung vom 10.06.2012.

Auch zwischen den Sequenzen 18 und 19 wird der Ton vorgezogen. In der ersten Szene wirft Woyzeck Marie Geld in den Briefkasten, in der zweiten muss er im U-Bahnschacht wieder Müll aufsammeln. Auch hier ruft ihn die Arbeit, wie im vorherigen Beispiel, mittels des Tons.

All diese Elemente zeigen, dass der Ton in diesem Film ein konstitutives Element ist, um Woyzecks Psyche herauszustellen, ähnlich wie die visuellen Halluzinationen ist er rein subjektiv geprägt.

#### 4.2.3.2. *Intermedialität in Woyzeck*

Die Bezüge zur Intermedialität in Calis Film sind, neben der Tatsache, dass es sich um einen Medienwechsel, genauer gesagt eine Literaturverfilmung handelt, nicht sehr zahlreich, ganz im Gegensatz zum Hörspiel von Nikitin. Es gibt zum einen intramediale Bezüge zum Fernsehen und zum anderen intermediale Bezüge zum Theater und zum Theatralen. Diese beiden Aspekte sollen zuerst abgehandelt werden, um dann abschließend – auch weil hier vieles zusammenkommt, was bereits angesprochen wurde – präzise auf die Literaturverfilmung einzugehen, also auf die offen herausgestellten oder versteckten Verbindungen zu Büchners Text sowie die Abgrenzungen von ihm.

##### ***Intramediale Bezüge zum Fernsehen***

Es gibt drei Stellen im Film, an denen der gleiche intramediale Bezug zum Fernsehen auftaucht, relevant und bedeutungskonstituierend wird er erst in der Wiederholung. Dabei handelt es sich um einen kleinen Fernsehapparat, der im Versuchslabor des Doctors neben seinem Schreibtisch aufgebaut ist. Jedes Mal, wenn Woyzeck zu einer Besprechung dort auf der Liege sitzt, ist er angeschaltet. Woyzeck betrachtet bei den Sitzungen meist den Fernseher und nicht den Doctor.

In Sequenz 26 sieht man auf dem Fernsehbild Woyzeck selber, wie er mit Maske und Kabeln auf der Brust auf dem Laufband rennt, ein Video, das der Doctor zuvor von ihm aufgenommen hatte. In Sequenz 44 laufen Nachrichten auf dem Fernseher. Man sieht Särge, die von deutschen Soldaten in ein Flugzeug verladen werden. In Sequenz 54 ist eine Gewaltszene zu sehen, bei der sich schreiende Menschen gegenseitig wegzerren.

Diese Bilder sind Stimmungsbilder für den jeweils aktuellen Zustand Woyzecks. Bei der ersten Sequenz befindet sich Woyzeck an einem Punkt, an dem er mit allen Kräften versucht in seinem Leben voranzukommen, er hetzt von Arbeit zu Arbeit und tritt dabei unaufhörlich auf der Stelle.

Das Laufband ist ein exemplarisches Bild dafür: Man rennt und kommt trotz aller Anstrengung nicht vorwärts. Bei der zweiten Sequenz hat Woyzeck gerade die Medikamentenstudie überstanden, der Doctor zahlt ihn aus und gibt ihn frei. Doch diese vordergründige Freiheit bedeutet das eigentliche Ende für ihn, sowohl psychisch als auch körperlich ist er durch die Abhängigkeit ruiniert, was einen weiteren Absturz auf emotionaler und finanzieller Ebene bedeutet. Und tatsächlich kippt Woyzeck noch auf der Liege zur Seite weg. Die Särge auf dem Fernsehbild stellen das drastisch dar. Die Tatsache, dass sie von Soldaten abtransportiert werden, ist der einzige Anknüpfungspunkt im Film an das Militärmilieu aus Büchners *Woyzeck*. In der letzten Szene steht Woyzeck im Türrahmen hinter dem arbeitenden Doctor mit dem Plan ihn zu überwältigen, um sich weitere Pillen von ihm zu holen und sich an ihm zu rächen. Doch zuvor schaut er sich das Fernsehbild an, das mit der laufenden Gewaltszene diese Aktion und die darauffolgenden Gewalttaten vorausnimmt.

In den Fernsehbildern spiegelt sich Woyzeck wider, ebenso wie der Fernsehfilm sich selbst widerspiegelt. Eine doppelte Spiegelung, die *Woyzecks* Geschichte im Film übertragbar machen soll auf die Realität: Das Fernsehmedium bildet bei Calis ab, was geschieht und gibt einen Vorgeschmack auf das weitere Geschehen.

### ***Intermediale Bezüge zum Theater***

In den Kritiken zum Film war immer wieder die Rede von einem Theaterfilm. Was ist damit genau gemeint? Denn bei *Woyzeck* handelt es sich zwar um eine Dramenverfilmung, nicht aber, wie bei Calis voriger Verfilmung von *Frühlings Erwachen!* um eine filmische Umsetzung einer bereits zuvor entstandenen Theaterinszenierung. Der Film ist als Film konzipiert. Und doch spielt er mit theatralen Elementen und zeigt darin auch die Herkunft seines Regisseurs.

Diese Elemente lassen sich vor allem an den Räumlichkeiten und Bewegungen des Ensembles in ihnen festmachen. Alle Orte sind, wie bereits beschrieben, sehr kleine und enge Orte, die in ihrer jeweiligen Abgeschlossenheit klare Grenzen aufweisen. Aus ihnen gibt es keine Möglichkeit zu entkommen. Befinden sich die Figuren an einem Ort, dann bleiben sie auch dort, es gibt nur sehr wenige Ausnahmen, bei denen Fahrten oder Wege aufgezeigt werden, die ein Gefühl für Entfernungen und Weite vermitteln. Selbst im U-Bahnschacht, der an sich zwar eng aber auch lang und verzweigt ist, kommen die Figuren in den gezeigten Szenen kaum von der Stelle. Diese Orte fühlen sich deshalb wie traditionelle Theaterbühnen an, die auch nur eine begrenzte Größe und einen eingeschränkten Interaktionsraum aufweisen. Durch den kleinen, intimen Rahmen mit

meist wenigen klar definierten Schauspielern lässt sich streckenweise auch von einer Art Kammerspiel sprechen. Beispielhaft sind dafür die Szenen in den U-Bahnschächten mit den dort stattfindenden Gesprächen zwischen den drei Freunden, die viel über den psychologischen Zustand der Gruppe erzählen, ebenso wie die Szenen im Hinterhof, wenn die Gruppen um Woyzeck und den Tambourmajor aufeinanderprallen. In diesem Sinne ist der Begriff des Theaterfilms durchaus passend.

Im bereits oben zitierten Artikel der taz im Zusammenhang mit dem Vergleich zwischen Calis und Fassbinder als zwei Theatermacher, die sich dem Film zuwenden und ihre Theatererfahrung dort einfließen lassen, wird ein weiteres Element genannt, das die hier aufblitzenden intermedialen Bezüge zum Theater stärkt:

Das entscheidende Plus aber bringt der Autor-Regisseur selber ein: es ist der Mut zur Interpretation, die klare thematische Zuspitzung. Der Theaterautor und Filmregisseur türkisch-armenischer-jüdischer Abstammung nimmt sich die Freiheit, die sich heute auch ein Theaterregisseur nimmt bei der Aneignung eines Bühnen-Klassikers.<sup>722</sup>

Die fürs Theater seit langem selbstverständlich gewordene Praxis des starken persönlichen Zugriffs auf ein Material muss im Bereich des Films erst noch stärker erkämpft werden. Calis und Nikitin, die beide aus dem Theaterbereich kommen, sieht man diese Selbstverständlichkeit in der Autonomie ihrer Arbeiten sofort an.

Auffällig ist als letztes in diesem Zusammenhang und als Überleitung zu den Bezügen zu Büchner zu vermerken, dass Calis gezielt alle metatheatralen Szenen Büchners ausklammert. Weder die Schaubude, noch die Vorführung Woyzecks vor den Studenten des Doctors findet Raum in seinem Film. Die implizite Theatralik wird an den beschriebenen Punkten subtiler herausgearbeitet und nicht offensiv ausgestellt: Calis konzentriert sich vollständig auf sein Medium Film und schöpft dessen Mittel voll aus. Trotzdem ist sein Spiel mit der Theatralik eindeutig als intermedialer Bezug nach Rajewskys Kategorisierung zu bezeichnen. Denn er setzt die Mittel eines anderen Mediums ein und imitiert sie in seinem. Damit erreicht er eine Künstlichkeit, die dem realistischen Grundton der Bildgestaltung entgegengesetzt ist und den Film zwischen zwei Polen oszillieren lässt. Dieses Element wird weiter verstärkt durch verschiedene Bezüge zu Büchners *Woyzeck*, auf denen Calis Medienwechsel zum Film aufgebaut ist.

---

<sup>722</sup> [www.taz.de/!125434/](http://www.taz.de/!125434/); Artikel ohne Verfasserangabe, letzter Zugriff am 23.11.2014.



### ***Intermediale Bezüge zu Büchners Woyzeck***

Ohne die Folie des Büchnerschen Materials würde Calis Film nicht funktionieren, die Bezüge zu dem Dramenfragment sind die Grundpfeiler sowohl des Plots als auch über weite Strecken der Atmosphäre des Films, die offen ausgestellt werden. Damit gehört der Film zu der nach Bohnenkamp zweiten Form von Literaturverfilmungen, die die mediale Differenz zum Ausgangsmedium thematisieren und nicht verschleiern.

Genauer zu untersuchen sind die von Büchner übernommenen oder weggelassenen Handlungselemente und Motive einerseits sowie die Sprache andererseits. Außerdem soll auf die Methodik Büchners eingegangen werden, um einen Vergleich mit Nikitin zu garantieren, bei dem diese einen großen Raum eingenommen hat.

Calis greift sehr viel von Büchners Handlungsgerüst, seiner Motivik und Figurengestaltung auf und entwickelt diese Elemente dann für sich weiter und passt sie an die Welt an, die er zeigen möchte: das Aufeinanderprallen kultureller Gegensätze in einem sehr populärem Viertel in Deutschland. Dabei ist es für ihn wichtig, dass Woyzeck, der Deutsche, der normalerweise Teil der Mehrheit ist, in diesem Viertel ein Vertreter der Minderheit in der Welt der traditionellen Minderheit, hier Mehrheit, ist. Der kriminelle Mafiaboss mit migrantischem Hintergrund ist dabei ein ebenso provokantes Klischee wie es auch umgekehrt der migrantische Müllmann anstelle des deutschen Woyzecks wäre. Es scheint in einer schwarz-weiß gezeichneten Welt wie Calis sie entwirft, keinen politisch korrekten Ausweg aus dem Dilemma zu geben. Genau das scheint ein Anliegen des Regisseurs zu sein, der sich aus seiner Biografie heraus persönlich mit der Thematik auskennt und allzu oft darauf reduziert wird. Über die verkehrte Welt des deutschen Müllmanns Woyzeck in einem türkisch und arabisch geprägten Stadtteil gibt er, trotz der teilweise plakativen Weltentwürfe, zumindest Anlass über beide Seiten nachzudenken.

Für seinen Woyzeck ist wie für den Büchners die Tatsache sich am untersten Ende der Hierarchie zu befinden sein momentanes Grundlebensgefühl. Calis Woyzeck hat jedoch durch seine Vorgeschichte neue Motive für seine Aggression und seinen Mord bekommen und ist weitaus weniger bereit sich demütigen zu lassen. Er hat eine Schmerzgrenze, bei der er aktiv wird. Als ehemaliger Besitzer des jetzigen Lokals Habibi hat er eine besondere Abneigung gegen den Hauptmann, der im Kampf um den Laden der stärkere und der kriminellere Konkurrent war. Er arbeitet dort nicht nur um Geld zu verdienen, sondern auch um seine dortige Präsenz aus Stolz nicht aufzugeben. Als die Provokationen jedoch überhand nehmen, schmeißt er sein Spültuch auf den Tisch und geht. Das hätte sich Büchners Woyzeck nicht erlaubt und nicht erlauben können.

Für diesen, der in seiner gesellschaftlichen Klasse gefangen ist, gibt es auch im Traum nicht die Möglichkeit an eine Heirat oder einen gesellschaftlichen Aufstieg zu denken. Selbst der Schlaf ist für ihn mit Arbeit verbunden (Vgl. H 4,4: „Alles Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiß im Schlaf.“) Calis Woyzeck dagegen hegt diese Träume ganz offen, er will seinen Laden zurück, ein Haus kaufen und Marie heiraten. Als er diese Träume, auch bedingt durch seinen Wahn und seine Abhängigkeit, aufgeben muss, wird er trotzdem nicht passiv. Er macht sich auf und übt aktiv Gewalt über seine Peiniger aus, was bedeutet, dass er sie in allererster Linie erkennen muss. Bei Calis haben die Gründe für Woyzecks Zustand konkrete Gesichter: die des Hauptmanns, des Doctors und des Tambourmajors. Bei Büchners *Woyzeck* sind diese Figuren nur Auslöser, der eigentliche Grund für seine Situation ist die Gesellschaft an sich. Deshalb richtet sich Woyzecks Aggression im Drama auch ausschließlich gegen Marie, er muss blind bleiben vor seinen Peinigern und hätte, würde er sie orten können, auch nicht die Möglichkeit sie zu treffen. Der Mord an Büchners Marie ist also ein tragisches Zusammenfallen der Umstände, in denen sich Woyzeck befindet und die sich im Mord kanalisieren. Dieser Woyzeck ist deshalb unzurechnungsfähig. Der Mord an Calis Marie ist dagegen wesentlich konkreter begründet: Der Tambourmajor zwingt Woyzeck dazu gemeinsam mit seinem Kind das Viertel zu verlassen und ihm Marie zu überlassen. Die einzige Möglichkeit um den Tambourmajor, der anscheinend ein ehrliches Interesse an Marie hat, zumindest indirekt zu treffen, ist, sie ihm zu nehmen. Der Mord an Marie ist Woyzecks letzte Möglichkeit über seinen Widersacher zu triumphieren. Dazu kommt, dass er seine beiden Freunde rächen will. Mit diesem Doppelmotiv ist dieser Woyzeck deshalb trotz seiner immer stärker werdenden Halluzinationen zurechnungsfähig.

Die meisten Figuren, die Calis um dieses Zentrum herum platziert, sind von Büchner inspiriert, bekommen aber eine andere Gewichtung. Da ist zunächst Marie, deren Rolle mittels der Parallelmontage deutlich ausgebaut wird. Bei Büchner war Maries Halt ihr Kind, bei Calis leidet Marie genau unter der Tatsache Mutter und zwar ausschließlich Mutter zu sein. Die Handlungsmomente sind dagegen ähnlich geblieben: die Kommunikationsprobleme mit Woyzeck, den sie selten sieht, die sexuelle Anziehung an den Tambourmajor, die sich durch verbale Ablehnung und gleichzeitige körperliche Nähe äußert, die Ohringszene, die beide Maries träumen lässt sowie der Tanz mit dem Tambourmajor als Höhepunkt ihrer Affäre.

An die Ohringszene knüpft Calis direkt das Großmuttermärchen an, das er Marie erzählen lässt. Bedrückend ist im Vergleich mit Büchner schon die Situation, in der sie es erzählt: Sie erzählt es allein ihrem kleinen Kind, das es nicht verstehen kann, was deutlich macht, dass sie es eigentlich nur sich selbst erzählt. Hierin wird ihre ganze gefühlte Einsamkeit ausgesprochen. Sie weiß nicht,

dass Woyzeck sie dabei belauscht und sich ebenso angesprochen fühlt. Durch das fehlende Publikum, bei Büchner sind es Marie und ein paar Kinder, die die Großmutter um die Erzählung bitten, fällt die implizite Theatralität der Szene weg und die Tatsache der Erzählens wird ins Absurde getrieben. Mit der Folie Büchners im Kopf steigert das die Einsamkeit Maries zusätzlich. Marie bekommt bei Calis nicht die Möglichkeit zu beten oder sich auf andere Weise Erleichterung von ihrem Verrat zu verschaffen, sie muss es komplett mit sich allein ausmachen und zieht sich darüber sogar vor ihrer Freundin Margreth zurück.

Die freundschaftliche Beziehung zu dieser Figur, der Nachbarin Margreth, ist neu im Film. Calis stellt sie Marie als provozierende und tröstende Dialogpartnerin an die Seite.

Woyzecks Freunde Andres und Louis haben sich im Gegensatz zu Büchner verdoppelt. Interessant ist dabei, dass Calis den zweiten Freund Louis nennt und ihm damit den Namen gibt, den Woyzeck noch auf der ersten Entwurfsstufe H 1 hatte. Er hat also allein durch seinen Namen eine starke Verbindung zum Protagonisten, sie sind sich ähnlich. Louis bekommt außerdem Text von den Handwerksburschen aus der Wirtshausszene von Büchner (H 4,11), was ihn als einen Trinker auszeichnet. Die Freunde träumen einfache Träume vom schnellen Geld und schönen Mädchen, haben eine lose Zunge und sehen die Schuld an ihrem Elend in Personen wie dem Tambourmajor. Das führt soweit, dass sie rassistische Sprüche von sich geben. Bei Büchner war Andres eher das rationale Gegenbild zu Woyzeck, im Film kommt dagegen seine einfältige Seite zu Tage. Die beiden geben Woyzeck dennoch Halt, sind wortlos für ihn da und warten immer wieder stundenlang auf ihn, während er beim Doctor sitzt. Am Ende sind sie Teil seines Verderbens. Für ihre Dummheit werden sie grausam mit dem Tod bestraft, den Woyzeck rächen will.

Bei den drei Antagonisten findet eine Verschiebung im Vergleich zu Büchner statt. Während sie bei Büchner für drei unabhängige gesellschaftliche Systeme standen und jeder ihn auf seine Weise erniedrigt hat, bilden sie bei Calis eine Achse des Bösen. Sie sind alle drei in die gleichen mafiösen Geschäfte verwickelt und haben gute Beziehungen zueinander. Der Doctor, der sich als einziger Deutscher auf der Seite der Mächtigen befindet, beliefert alle mit Drogen, der Tambourmajor und der Hauptmann sind zusätzlich durch ihre arabisch-türkische Kultur miteinander verbunden. Die Rolle des Tambourmajors ist stark aufgewertet, er ist nicht nur Auslöser für die Eifersuchtsgeschichte rund um Marie, sondern auch der Boss des Viertels und damit schon vor der Geschichte mit Marie der insgeheime Gegner von Woyzeck und seinen Freunden. Das macht die Affäre zwischen den beiden besonders brisant und verlegt den Haupthandlungsstrang der Geschichte genau auf dieses Element.

Als zweiten vergleichenden Aspekt mit dem Ausgangsmedium geht es um die Bezüge zur Sprache Büchners. Auf der Folie des Büchnerschen Texts treffen in Calis Film die Sprache des 19. und des 21. Jahrhunderts aufeinander. Der an vielen Stellen hochartifizielle Sprachduktus wird bis in den einzelnen Satz hinein mit dem Slang, den Calis den Menschen direkt von der Straße abgelauscht hat, vermengt. Manchmal sind es lediglich Motive, die aufgegriffen werden, manchmal sind es ganze Sätze. Es ist kein einheitliches Prinzip dahinter zu erkennen, bei allen Figuren tauchen Elemente Büchners auf und alle sprechen gleichzeitig eine sehr heutige Sprache. Es scheint vielmehr der Ansatz von Calis gewesen zu sein, den Text so oft wie möglich in seine Konstruktion einzubauen ohne diese dadurch zu behindern. Das bedeutet, der Büchnersche Text durchzieht den Film wie ein Echo, das mal stärker, mal weniger stark hörbar ist. Dabei kann es passieren, dass Texte von einer Figur einer anderen übergeben werden oder Aussagen von Büchner in ihr Gegenteil verkehrt werden. Es gibt Momente, in denen, würde man Büchner nicht kennen, die Zitate nicht auffielen und andere, in denen sie wie aus der Zeit geworfen wirken und eine poetische Kraft entfalten, die sich stark mit dem heutigen Filmbild reibt, und den Zuschauer zur Reflektion anhält. In dieser Distanz zwischen Bild und Text zeigt sich die offen ausgestellte Literarizität der Literaturverfilmung von der Bohnenkamp spricht.

Einige Beispiele sollen die verschiedenen Formen, in denen Büchners Sprache eingebunden wird verdeutlichen.

Zunächst eine Szene, in der Versatzstücke von Büchner so organisch aufgegriffen werden, dass sie nicht vom restlichen Sprachduktus zu unterscheiden sind. In Sequenz 9 beobachten Marie und Margreth den Tambourmajor mit einer seiner Prostituierten. Die Szene hat die gleiche Anlage wie die Szene H 4,2 bei Büchner, bei der Marie und ihre Nachbarin Margreth den Zapfenstreich, den der Tambourmajor anführt, beobachten.

Büchner, Szene H 4,2,: Marie (mit ihrem Kind am Fenster); Margreth:

Marie (das Kind wippend auf dem Arm.)

He Bub! Sa ra ra ra! Hörst? Da kommen sie.

Margreth Was ein Mann, wie ein Baum.

Marie Er steht auf seinen Füßen wie ein Löw.

(Tambourmajor grüßt.)

Margreth Ey, was freundliche Auge, Frau Nachbarin, so was is man an ihr nit gewöhnt.

Marie (singt) Soldaten, das sind schöne Bursch

*[Arbeitslücke von ein bis zwei Leerzeilen]*

- Margreth      Ihr Auge glänze ja noch.
- Marie            (Was geht) Und wenn! Trag sie ihr Auge zum Jud und laß sie sie putze, vielleicht glänze sie noch, daß man sie für zwei Knöpf verkaufe könnt.
- Margreth      Was Sie? Sie? Frau Jungfer, ich bin eine honette Person, aber sie, sie guckt 7 Paar lederne Hose durch.
- Marie            Luder! (schlägt das Fenster zu.) Komm mein Bub. Was die Leut wollen. Bist doch nur ein arm Hurenkind und machst deiner Mutter Freud mit deem unehrliche Gesicht. Sa! Sa! (singt.) [...]

Dagegen hört sich die Szene bei Calis folgendermaßen an:

Sequenz 9; 12:47 – 13:43; Marie und Margreth vor der Toreinfahrt zum Hinterhof der Wohnung der Familie.

- Margreth      Jetzt ein Käffchen?
- Marie            Schön Käffchen? Ja.
- (Sie lachen und entdecken den Tambourmajor mit einer Frau.)
- Margreth      Scheiße. Oh Mann, was für ein Kerl! Jetzt guck doch mal, so was sieht man hier nicht so oft.
- Marie            Was denn?
- Margreth      Du, ich sag dir, für den würd auch ich anschaffen gehen.
- Marie            Komm, hör auf.
- Margreth      Wieso denn? Wie soll man denn hier sonst an Geld kommen? Bisschen Muschi hinhalten, Spaß haben. Geld verdienen.
- Marie            Red nicht so nen Scheiß, ja?
- Margreth      Der passt auf dich auf, ist doch geil! Der könnte echt überall wohnen, der hat soviel Kohle gemacht und trotzdem bleibt er in diesem Kiez. Ohne den läuft hier gar nichts.
- (Der Tambourmajor fährt mit der Frau im Arm vorbei und wirft den beiden einen Luftkuss zu.)
- Margreth      Guck doch mal, was die für Augen hat. Die glänzen.

Margreth leitet die Szene mit Büchner durch den leicht veränderten Satz „Was für ein Kerl“, statt „Was für ein Mann“ ein und leitet sie auch mit ihm, wenn auch nicht wortwörtlich wieder aus. Aber die glänzenden Augen sind bei beiden auf die eine oder andere Weise integriert. Margreth bezieht sich dabei jedoch auf die Frau im Auto und nicht auf ihre Freundin Marie. Zwischen diesen beiden Sätzen gibt es zwar keine weiteren sprachlichen Verwandtschaften zu Büchner, sehr wohl

jedoch motivische. Calis greift von Büchner auf, dass es über das Gespräch zu einem Konflikt zwischen den beiden Frauen kommt, die Potenz des Tambourmajors wird beschrieben, bei Büchner von Marie, bei Calis von Margreth und das Thema der Prostitution wird aufgegriffen. Bei Büchner bezieht es sich auf die Tatsache, dass Marie ein uneheliches Kind hat und deshalb ein „Luder“ sei, bei Calis wird das Thema konkret: Der Tambourmajor ist ein Zuhälter und Margreth kann sich ohne weiteres vorstellen für ihn „anschaffen“ zu gehen. Sprachlich zeigt sich im zweiten Ausschnitt der harsche und direkte Umgangston in den Begrifflichkeiten, in den Büchners Sprachbilder und Thematiken organisch einfließen und gleichzeitig etwas völlig neues entsteht.

Die Sequenz 17, in der der Hauptmann Woyzeck bei der Arbeit zusieht und ihn währenddessen belehrt, funktioniert ganz ähnlich, auch hier wird der Text von Büchner organisch in die Szene eingefügt, die eine motivisch ähnliche Anordnung darstellt. Dabei ist die Szene bei Büchner, in der Woyzeck seinen Hauptmann rasieren muss, wesentlich länger. Calis hat sie auf ihre wesentlichen Elemente heruntergekürzt. Im zweiten Teil der Büchnerschen Szene beginnt auch Woyzeck viel zu sprechen, Calis übernimmt zur Akzentuierung der Hierarchie nur den ersten Teil, bei dem Woyzeck kaum etwas zu erwidern weiß. Die fett gedruckten Sätze und Worte sind von Büchner übernommen.

Sequenz 17: 27:43 – 30:19; Der Hauptmann betritt die Küche, wo Woyzeck arbeitet.

Hauptmann     **Langsam, langsam!**

Woyzeck       **Jawohl.**

Hauptmann     Mach eins nach dem andern. Du machst mich **ganz schwindlich**. Lass dir **Zeit**. Die Leute sollen sich nicht satt fressen, die sollen wieder kommen. Alles schön dünn schneiden und langsam. Die Schicht hat doch gerade erst angefangen. Du hechelst immer so herum. **Ein guter frommer Mensch tut das nicht**, haram. **Ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat**. Esenduallah.

Woyzeck       Was?

Hauptmann     Schon gut. Bist **ein guter Mensch, guter Mensch**. Aber du hast **keine Moral!** Verstehst du?

Woyzeck       Moral?

Hauptmann     **Moral! Das ist, wenn man moralisch ist, verstehst** du? Bist du verheiratet? Hast aber ein hübsches Mädchen. Und **ein hübsches Kind**. Du musst heiraten. Bei mir sollen nur gute Menschen arbeiten. Musst **ein guter Mensch** sein. Esenduallah.

Plötzlich steht der Tambourmajor an der Küchentür. Er und der Hauptmann nicken sich zu.

Hier wird sichtbar, wie stark die verschiedenen Sprachstile miteinander vermischt sind und wie subtil Calis Büchner in sein Drehbuch integriert: Büchners Sprache ist wie ein Grundpfeiler, auf dem Calis seine Geschichte in seiner eigenen Sprache ausformulieren kann. Büchner hinterlässt eine poetische Spur im Film.

Ein weiteres Beispiel soll folgen, das das Prinzip der Übersetzung und Weiterentwicklung von Büchners Sprache bei Calis präzisiert. Interessanterweise hat auch Calis, wie Nikitin, den bei Büchner etablierten Ort *Freies Feld* als zentral für sich herausgestellt. Nikitin konzentrierte sich auf eine Szene der Fassung der ersten Entwurfshandschrift H 1,6, die bei Calis dagegen nicht auftaucht. Aber er verwendet die beiden Entwurfsstufen der Anfangsszene H 2,1 und H 4,1 in verschiedenen Szenen bei sich, die ebenfalls mit *Freies Feld* überschrieben sind. Als Ort dafür hat er sinnigerweise den U-Bahnschacht gewählt, das genaue Gegenteil eines freien Feldes: unter der Erde, von allen Seiten abgeschlossen und dunkel. In Sequenz 6, als Woyzeck seine Geräuschhalluzination in der U-Bahn hat, spricht Woyzeck große Teile aus H 2,1 wörtlich. Sie sind bewusst nicht so organisch in die anderen Textteile seiner Freunde integriert, um als Element aus einer anderen Welt herausgestellt zu werden, was die Halluzinationen ja tatsächlich sind. Woyzeck wiederholt Teile des Textes in Sequenz 10, als sich die drei wieder bei ihrer Arbeit unter Tage befinden, in der Wiederholung wirken sie wie eine Eingebung. Als seien diese Zitate von Büchner die Stimmen, die er hört. Büchner ist also nicht nur Ideengeber für den Wahn von Woyzeck, sondern selbst Teil dessen geworden.

In Sequenz 61, der letzten, in der überhaupt gesprochen wird, verbinden sich die beiden Elemente des organisch eingebauten Zitats mit den distanzierten und herausgestellten Zitaten. Hier werden Versatzstücke aus drei verschiedenen Szenen (H 2,8; H 4,1; H 1,15) und drei verschiedenen Handschriften Büchners miteinander verwoben. Sie sind wieder fett markiert. Dazu gibt es, hauptsächlich von Marie, kurze Teile, die Calis hinzugeschrieben hat (NC). Der Autor-Regisseur hat sich also quer aus dem gesamten Material bedient, das er neu verwebt um seinen ganz eigenen Text zu kreieren.

Sequenz 61; 01:24:50 – 01:27:45; Woyzeck und Marie laufen mit dem Kinderwagen im U-Bahnschacht

Woyzeck            **Man müsste es doch sehen. (H 2,8) Hörst du das? Hörst du? (H 4,1)**

Marie                **Was? (H 4,1)**

Woyzeck            **Es gibt viele Leute dort oben. Du kannst reden mit wem du willst, was geht das mich an? Hat er da oben gestanden? Da oben, so! So! So bei dir**

hat er oben gestanden. **Ich wollt, ich wärs gewesen.** Deine **Lippen** konntest du **nicht zu Hause lassen.** **Jeder Mensch ist ein Abgrund.** (H 2,8)

Marie Woyzeck! (NC)

Woyzeck **Es schwindelt einen, wenn man hinabsieht.** (H 2,8)

Marie Ich liebe dich. (NC)

Woyzeck **Jeder Mensch ist ein Abgrund.** (H 2,8)

Marie Ich geh mit dir. Ich geh mit dir wohin du willst. (NC)

Woyzeck **Es schwindelt einen, wenn man hinabsieht.** (H 2,8)

Marie Sind wir hier richtig? (NC)

Woyzeck Ja. (NC)

Marie Lass uns zurück. Es ist der falsche Weg. (NC)

Woyzeck Psss. Hör mal. (NC)

Marie Mir ist kalt hier. (NC)

Woyzeck Es friert dich, aber du bist warm. Weißt du, **wenn man kalt ist, dann friert man nicht mehr.** (H 1,15)

Marie **Was sagst du?** (H 1,15)

Woyzeck **Nix.** (H 1,15)

Während der Anfang und die letzten zwei Repliken sich unauffällig in den heutigen Text einsortieren, fallen vor allem die Stellen, die Woyzeck wiederholt, sprachlich auf. Sie sind nicht Teil des Straßenjargons, den Woyzeck normalerweise spricht. Sie zeugen von seinem Wahn und werden durch die zusätzliche Wiederholung doppelt akzentuiert.

Alle drei Beispiele haben gezeigt, dass für Calis die Intermedialität nicht das Hauptinteresse bei seinem Medienwechsel ist und er sich im Gegensatz zu Nikitin auf die Verarbeitung nur eines Mediums, das Büchnersche Dramenfragment, konzentriert. Aber in seiner Zitiertechnik von Büchners Woyzeck kommt er Büchners Methode der Einbindung von verschiedenen Textsorten durch Umarbeitung derselben in eigene Formulierungen sehr nahe. Wie Büchner ändert er durch seine leichten sprachlichen Verschiebungen, ohne dass es für den Rezipienten ersichtlich wird, Perspektiven, Figuren und Haltungen.

Da es sich bei dem *Woyzeck*-Stoff um ein auch in der breiten Masse bekanntes Drama handelt, kann Calis in seinen Bezügen mit Büchner spielen, ihn gleichzeitig einbürgern und sich von ihm distanzieren. Damit regt er den Zuschauer an, die wechselseitigen Verweise für sich zu reflektieren



und außer seinem gleichzeitig den Büchnerschen *Woyzeck* im Oszillieren zwischen den Werken mit zu rezipieren.

#### 4.2.3.3. *Fragment in Woyzeck*

Als letzten Punkt der Analyse von Calis *Woyzeck*-Verfilmung soll auf seinen Umgang mit dem Thema des Fragments eingegangen werden. Es gibt verschiedene Elemente, bei denen es hervortritt, aber genauso Methoden, in denen Calis das Gegenteil versucht und Dinge zueinander bringt, miteinander verbindet und abrundet. Als Thematik steht das Fragment für ihn genauso wenig im Vordergrund wie die Intermedialität. Wenn es auftaucht, versteht Calis Fragment eher als Teil eines ehemals oder noch zukünftigen Ganzen und weniger als ein rezeptionsbedingtes Phänomen, das als Fragment konzipiert ist und dessen Vervollständigung unmöglich ist.

Das Fragment als Element zeigt sich zum einen in den vielen Bildausschnitten, die – vor allem bei Großaufnahmen – das gezeigte Objekt abschneiden und damit fragmentieren. Das wurde schon im Zusammenhang mit Maries Körper und der damit vermittelten Sinnlichkeit angesprochen. Das Filmbild wird häufig zusätzlich fragmentiert, indem sich ein unscharfer Körper oder ein Lichtreflex in den Bildvordergrund schiebt und die Sicht auf das Dahinterliegende versperrt. Allerdings muss dazu gesagt werden, dass das Schuss-Gegenschuss-Verfahren mit der Einblendung jeweils beider Parteien im Bild gleichzeitig auch ein Verfahren ist, das genau auf das Gegenteil der Fragmentierung abzielt: die Dialogpartner werden dadurch zueinander gebracht und eine Bindung wird hergestellt. In dieser gleichzeitigen Fragmentierung und Zusammenführung liegt das besondere Spannungsverhältnis dieser Bilder.

Woyzecks fragmentierte Identität zeigt sich durch den schlaglichtartigen Wechsel beim Schnitt zwischen den verschiedenen, allesamt engen Orten, wo er arbeitet. Aber auch im Schnitt tendiert Calis dazu Dinge abzurunden. So findet eine eindeutige Rahmung durch zwei inhaltlich konträr zueinander stehende Szenen statt, die in ihrer Struktur gegenläufig aufgebaut sind. In Sequenz 1 liegen Woyzeck und Marie im Bett, die Szenerie ist in rotes Licht getaucht. Als Woyzeck aufsteht, ruft sie ihn, es dauert jedoch eine ganze Weile bis er reagiert. Sequenz 60 dagegen ist die Sequenz, in der Woyzeck Marie abholt, um sie schließlich zu ermorden. Die Szene ist damit der Anfang vom Ende. Der Raum ist in genau das gleiche Licht getaucht wie in der eben beschriebenen Einstiegszene, diesmal liegt nur Marie im Bett und es ist Woyzeck, der sie ruft. Als Marie reagiert, umarmen sie sich ein letztes Mal wie Liebende und stellen damit die Verbindung her zum

allerersten Bild des Films, das in dieser Rahmung zu sich zurückfindet und gleichzeitig auf das folgende Verderben hinweist.

Der stärkste und konstanteste Bezug zum Fragment ist bei Calis jedoch sicherlich derjenige in seinem Umgang mit Büchners fragmentiertem Text, den er wie eben gezeigt in kleine Sprachversatzstücke, teilweise nur aus einem einzelnen Wort bestehend, weiter fragmentiert. Allerdings lässt er die Fragmente nicht so stehen, sondern füllt sie auf mit seinem eigenen Text.

Bei allen Elementen innerhalb des Films, die sich mit Fragmentarizität auseinandersetzen, lässt sich gleichzeitig das Gegenteil feststellen, was zwar die Reibung, die der Film auslöst, erhöht, aber sicherlich nicht die These zulässt, dass es Calis darum geht, das Fragment als konstitutives Element für seinen Film zu entwickeln. Er erzählt vielmehr eine abgeschlossene Geschichte über ein gescheitertes Leben in einer Gesellschaft, die an ihren kulturellen Kämpfen krankt.

#### 4.3. Vergleich zwischen den *Woyzeck*-Medienwechseln von Nikitin und Calis

Die beiden Analysen der *Woyzeck*-Medienwechsel von Boris Nikitin und Nuran David Calis haben gezeigt, wie unterschiedlich die Ansätze der Künstler sind. Nikitin und Calis sind ähnlich sozialisiert. Beide kommen aus einem Elternhaus mit verschiedenen kulturellen Einflüssen, beide interessieren sich früh fürs Theater und Regie und beide arbeiten heutzutage intermedial. Beide haben sich beim *Woyzeck* dezidiert für ein anderes Medium entschieden als das, in dem sie vorrangig arbeiten. Bei beiden merkt man, dass sie ursprünglich vom Theater kommen und dass das für sie als Thema relevant ist. Obwohl sie beide ein jeweils eigenständiges und neues Werk geschaffen haben, bemühen sie sich auf verschiedene Weise darum, eine Verbindung zu Büchners Text aufrechtzuerhalten. Sie greifen Themen und bestimmte Verfahren aus dem historischen Material auf und erweitern es gleichzeitig um eigene Anliegen. Beiden Arbeiten liegt ein Medienwechsel ausgehend vom gedruckten Text zugrunde, bei Nikitin ein doppelter durch das Übergangsmedium Theater mittels seiner Theaterperformance *Woyzeck*, von der aus der Stoff weiter transformiert wurde in das hier behandelte Medium des Hörspiels. Allein die Tatsache, dass es sich bei Nikitin und Calis um zwei unterschiedliche Zielmedien handelt, bringt selbstverständlich Unterschiede zwischen den Produktionen mit sich. Das jeweilige Medium bestimmt durch die ihm

spezifischen Eigenschaften und Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks das künstlerische Produkt noch vor bestimmten Themen und Positionen, die innerhalb dessen verhandelt werden.

Welche Haltungen drücken die beiden Künstler durch ihre Medienwechsel aus und welche Position nimmt Büchner darin ein?

Bei beiden stellt Büchner einen Impuls oder Motor dar, um eine eigene Welt zu erschaffen. Für Nikitin ist ein Satz Büchners, mehr als die sowieso unzusammenhängende Handlung, Anstoß um über viele Themen nachzudenken, die ihn beschäftigen: Er greift die (Un-) Zurechnungsfähigkeit, die auch Büchners Schreibanlass für das Drama war, als seinen eigenen Anlass auf und beleuchtet ihn von allen Seiten. Darüber kommt er auf das Thema der Verantwortung und der Verantwortungsübernahme mittels Stellvertreter in psychischen und physischen Extremsituationen ebenso wie in der Kunst, was einerseits verknüpft ist mit dem Thema des Urheberrechts und andererseits eine thematische Linie zieht zum Wesen des Schauspielers und seinem Verhältnis zur Rolle. Nikitin knüpft also Assoziationsketten, ausgehend von Büchners Dramenfragment, die er auf theoretisch-sinnliche Weise in seinem Hörspiel vermittelt. Methodisch lehnt er sich dabei stark bei Büchner an, wie er arbeitet Nikitin in seiner Hörspiel-Performance sehr intermedial und mit einem ausgeklügelten Konzept zum Fragmentarischen, was sich beides in seiner Zitierweise niederschlägt. Gerade indem Nikitin den größtmöglichen Abstand zu Büchners Dramenfragment sucht, dringt er zum Kern des Stückes vor.

Calis arbeitet bei seinem Film ganz anders, man könnte sagen, sei Ansatz ist dem Nikitins konträr entgegengesetzt. Wie Büchner geht es ihm darum, gesellschaftliche Zustände aufzudecken und durch eine fiktive Geschichte zu beschreiben. Die Handlung, die bei Nikitin nicht vorhanden ist, steht bei ihm eindeutig im Vordergrund, in die scheiternde Liebesbeziehung von Woyzeck und Marie integriert er die Thematik des Aufeinanderprallens zweier Kulturen und seine mitunter grausamen Konsequenzen in hierarchisch strukturierten Systemen. Um das zu erzählen, bezieht er sich wesentlich stärker auf die Büchnersche Vorlage als Nikitin das tut: Viele Handlungsmomente, Motive ebenso wie sprachliche Anleihen hat er von ihm übernommen und für sich weiterentwickelt. Obwohl sein Woyzeck dank dieser Weiterentwicklung die Möglichkeit bekommt, sich zu wehren, endet er wie dieser in der ausweglosen Situation, in der er sich mit Marie das Letzte, was ihm etwas bedeutet, nimmt. Gerade im Vergleich mit Büchner bleibt ein bitterer Beigeschmack bei Calis Aussage haften: Das Aufbegehren des Schwachen führt zu nichts, wenn nicht zu mehr Verderben. Dabei referiert Calis in der Erzählung dieser Geschichte ausschließlich auf den geschriebenen Text und nicht auf die Methodik und Konzeption Büchners. Calis baut eine abgeschlossene Geschichte, er rundet das Fragment, das nur ab und zu noch als

Idee aufblitzt, zu einem Ganzen ab. Damit entfernt er sich, obwohl er viel von ihm aufgreift, stärker von Büchners Kern als Nikitin das auf die entgegengesetzte Weise tut.

Nikitin schält aus *Woyzeck* die Fragen, die auch heute noch relevant und mitunter brisant sind und dekliniert sie in verschiedenen Formen durch, was ihn zu entscheidenden Debatten über das zeitgenössische Theater und seine Produktionsprozesse bringt. Dafür reicht es ihm, über die Figur des *Woyzeck* als Figur zu sprechen, er braucht keine psychologisch motivierte Ausgestaltung der Rolle zu konstruieren. Mit der von ihm aus dem Stück aufgegriffenen Frage „Was spricht da?“ wird auch gefragt, was durch *Woyzeck* zu uns heute spricht. Für Calis ist dagegen genau die Figur und dessen psychologische Ausgestaltung der entscheidende Punkt und die Stärke seines Films: Er setzt alle filmischen Möglichkeiten ein, um die Perspektive der Figur, wie er sie sich vorstellt, für den Zuschauer so genau wie möglich wahrnehmbar zu machen.

Bei den folgenden drei Unterpunkten soll nochmals im direkten Vergleich unterschieden werden, wie die beiden Arbeiten sich zur Intermedialität und zum Fragment generell und bei Büchner positionieren, welchen Bezug sie zur Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* aufbauen und wie sie sich selbst darin einordnen. Bei allen drei Punkten soll die Frage, die am Anfang dieser Arbeit stand, mitbedacht werden: Welche Strukturen begünstigen die andauernde Rezeption *Woyzecks* in so vielen Medien? Finden sich individuelle Antworten für diese zwei Medienwechsel, stellt sich die Frage, inwiefern sie übertragbar und verallgemeinerbar sind als ein Grund unter vermutlich mehreren für die nicht aufhörenden Auseinandersetzungen mit dem Stoff.

#### **4.3.1. Intermedialität**

Was hat die Intermedialität in ihren verschiedenen Ausformungen konkret für Nikitin und Calis bei ihren *Woyzecken* bedeutet? Worin unterscheiden sich ihre Herangehensweisen in diesem Aspekt? War die Intermedialität in irgendeiner Weise Auslöser für die Beschäftigung mit dem Stoff?

Für beide Regisseure steht als Grundpfeiler ihrer Arbeit die Tatsache des Medienwechsels und damit eine Hauptkategorie des Intermedialen fest. Beide haben für dieses Material bewusst Wege außerhalb des für sie traditionellen Ausdrucksmediums des Theaters gesucht. Bei beiden sind Hauptaspekte ihrer Produktionen aus den jeweiligen Möglichkeiten des Zielmediums heraus entwickelt worden, was bedeutet, dass der Medienwechsel keinesfalls willkürlich stattgefunden hat, sondern ein notwendiger Schritt war, um ihre persönliche künstlerische Position in Bezug auf *Woyzeck* formulieren zu können. Bei Nikitin ist das für ihn zum einen die Schwerpunktsetzung auf

die Sprache und die Stimme, die im Auditiven des Hörspiels ihren konzentrierten Ausdruck finden kann und zum anderen das als Hauptspielprinzip eingesetzte Verfahren der konstanten Grenzverwischung zwischen Fiktion und Realität, wofür das radioaffine Hörspiel eine adäquate und konsequente Umsetzungsmöglichkeit bietet. Bei Calis steht die Möglichkeit, die subjektive Perspektive seines wahnsinnig werdenden Protagonisten darstellen zu können als einer seiner Schwerpunkte im Vordergrund, wofür sich die Filmkunst aufgrund der Kombination von visuellen und auditiven Elementen, die direkt an eine Figur gekoppelt werden können, hervorragend eignet.

Der weitere Umgang mit der Intermedialität verhält sich, wie bei den Bezügen zu Büchner, konträr zueinander. Während sich Nikitin stark für die Möglichkeiten und Auswirkungen von intermedialen Methoden interessiert und sie gezielt bei sich einsetzt, klammert sie Calis in seinem Film als Möglichkeit eher aus und versucht dagegen sein Medium Film in Gänze auszuschöpfen.

Bei Nikitin kommt es zu einer komplizierten Verschachtelung verschiedener Medien: Er bearbeitet den Stoff zunächst als Theaterperformance, die gleichzeitig durch ein Live-Streaming als Live-Hörspiel funktioniert. Damit schafft er eine Medienkombination, indem er zwei vormals distinkte Medien zusammenbringt. In der Praxis jedoch bleiben sie für den jeweiligen Zuschauer oder Zuhörer voneinander getrennt und existieren lediglich gleichzeitig nebeneinander her. Aus dem gleichen Material heraus entwickelt er zwei Rezeptionsmodi, dabei sieht der Theaterzuschauer zwar die Mikrofone und kann sich das andere Medium vorstellen, nimmt es aber durch die Tatsache der für ihn zusätzlichen visuellen Ebene nicht als Hörspiel, sondern als Theateraufführung wahr. Für den Hörer gilt das gleiche, er weiß zwar, dass gleichzeitig eine Performance stattfindet, er kann aber nur den Ton und damit ein Hörspiel verfolgen. Diese Konstruktion überträgt Nikitin nun auf ein reines Hörspiel, das weiter mit Elementen aus der Performance und anderen Radioformaten spielt. Was dort stattfindet ist einerseits erneut eine Medienkombination zwischen Hörspiel und Performance, worauf der Titel *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* bereits verweist und andererseits gibt es Elemente, die unter der Kategorie des intermedialen Bezugs zu verstehen sind. Innerhalb des Hörspiels imitiert Nikitin Formen zum einen des Schriftsprachlichen in Bezug auf Büchners *Woyzeck* und das *Bürgerliche Gesetzbuch* und zum anderen ist der Hörer auf intramedialer Ebene mit verschiedenen Radioformaten konfrontiert, die zwischen Kunstproduktion und realer Informationsvermittlung schwanken. Nikitins Hörspiel-Performance ist demnach auf allen denkbaren Ebenen der Intermedialität angesiedelt und ausgesprochen experimentierfreudig in diesem Bereich.

Calis denkt seinen Film als Film. Das zeigt sich nicht nur an der besonderen Ausarbeitung der dem Film eigenen bildkompositorischen und auditiven Gestaltungsmittel, sondern auch an einem

intramedialen Bezug, mit dem der Film sich selbst und seine Möglichkeiten zusätzlich reflektiert: An drei Punkten zeigt ein Fernsehbild im Hintergrund metaphorisch den momentanen psychischen Zustand Woyzecks an, eine Dopplung für den Zuschauer, der den Film ebenfalls über ein Fernsehgerät sieht. Zwei intermediale Bezüge ziehen sich trotzdem als Prinzip durch den Film. Seine engen Räume spiegeln die Situation einer traditionellen Theaterbühne wider, hierin zeigt sich sowohl Calis Herkunft aus dem Theater als auch *Woyzecks* von Büchner gesetzte Festlegung als Dramen- und damit als Theatertext. Da der Film sich jedoch stark aus dem Theater heraus entwickelt hat, sind solche genuin theatralen Elemente dem Film als Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks nicht wirklich fremd. Außerdem bezieht sich Calis stark auf den schriftlich fixierten Text von Büchner und zieht durch das Einfügen von originalen oder abgewandelten Zitaten eine Reibung mit einer historischen Ebene ein, die den Zuschauer zur Reflektion über den stattgefundenen Medienwechsel anhält.

Calis bleibt dabei trotzdem innerhalb der Rahmung seines Mediums, er verweist auf andere Medien, überschreitet aber die Grenze zu ihnen nicht. Nikitin verwischt sie durch das gleichzeitige Einbeziehen mehrerer Medien bis in die Unkenntlichkeit. Calis bleibt mit seiner Erzählung außerdem konsequent innerhalb der Fiktion, während Nikitin versucht seine Reichweite auch über das Medium an sich in Richtung Realität zu erweitern, diese mit einzubeziehen, aus der Kunst auszubrechen und in die Realität einzubrechen.

Um nach diesem Vergleich die Frage zu beantworten, ob intermediale Verfahren ein Rezeptionsmotiv sein können und was der Auslöser für die häufig stattfindenden Medienwechsel ist, hat sich bei diesen beiden Beispielen Folgendes gezeigt: Die Tatsache, dass unterschiedliche Medien unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten bieten, kann ein gewichtiger Grund für einen Künstler sein, ein Thema, sei es die Auseinandersetzung mit einem bereits in einem bestimmten Medium fixierten Stoff oder nicht, in einem dafür adäquaten Medium umzusetzen. Anders formuliert, je nachdem, welches Thema oder welche Aussage für einen Künstler im Vordergrund steht, kann ausschlaggebend für die Wahl des Zielmediums sein. Verknüpft man diesen Gedanken mit dem nächsten Abschnitt, in dem es erneut um das Fragment geht, kommt man der Beantwortung der Frage einen Schritt weiter. Wenn der fragmentarische Charakter des Werks durch seine Offenheit eine Vielzahl an Interpretationen zulässt, dann können diese voneinander so abweichen, dass sie je andere Mittel, sprich Medien, benötigen um sich bestmöglich ausdrücken zu können. Hierzu kommt die Tatsache, dass auch der Büchnersche Text bereits auf mehreren Ebenen intermedial angelegt ist und demnach in sich zahlreiche Anknüpfungsmöglichkeiten für verschiedene Medienwechsel bietet.

#### 4.3.2. *Fragment*

Auch der Umgang mit dem Thema des Fragments ist bei Nikitin und Calis geradezu entgegengesetzt. Während Nikitin das Fragment als Spielprinzip schlechthin für sich definiert und das auch auf verschiedenen Ebenen auskostet, tendiert Calis eher dazu, die Lücken, die der fragmentarische Charakter von Büchners Stück aufklaffen lässt, mit seiner abgeschlossenen Interpretation zu schließen. Dazu gehört auch, dass er eine bruchlose Welt und bruchlose Charaktere erschafft, worin das eigentliche Problem des Films begründet ist, das sich auch in einigen der zitierten Pressestimmen widerspiegelt: Calis Welten sind so klar gesetzt, dass sie keinen Raum für Abweichungen lassen und dadurch plakativ werden bis ins Klischee. Das ist schwierig und das ist gleichzeitig provokativ, rundet aber die Struktur der Handlung und ihre Welt deutlich ab. Zudem arbeitet Calis mit einer Rahmung, die den Film zu sich zurückbringt und abschließt. Auch wenn Woyzecks Schicksal nicht so deutlich beendet wird, wie bei anderen Medienwechslern zuvor, beispielsweise beim Erstherausgeber Franzos, der ihn per Selbstmord im See ertrinken ließ, werden alle angefangenen Erzählfäden zu Ende gebracht. Woyzeck hat sich an allen gerächt, wenn auch nicht mit Erfolg und triumphiert immerhin darin, dass er dem Tambourmajor seine Marie nicht überlässt. Ihm selbst ist nichts geblieben, seine Freunde nicht, seine Arbeit im Habibi nicht, seine Familie nicht und seine Tablettenstudie nicht. Auch sein persönlicher Rückzugsort in der U-Bahn ist jetzt vom Mord und den Leichen von Marie und des Kindes besetzt. Ihm bleibt nur wegzugehen, wie es ihm der Tambourmajor befohlen hat. Es gibt demnach keine offenen Fragen mehr.

Eine solch zielorientierte Narration ist nur schwer mit Nikitins konzeptionellem Hörspielexperiment zu vergleichen, das zwar einer starken Dramaturgie folgt, nicht aber die Handlung *Woyzecks* als solche erzählt. Aus ihr tauchen nur Versatzstücke auf, was bereits ein erster Verweis auf den stark fragmentarischen Charakter der Arbeit ist. Es findet hier eine – zu weiten Strecken theoretische – Beschäftigung mit Themen statt, die Nikitin und sein Sprecher Scholz aus Büchners *Woyzeck* herauslesen und für sich heute als relevant empfinden. Eines davon ist das Thema des Fragments, das sowohl inhaltlich als auch methodisch auf mehreren Ebenen das ganze Hörspiel durchzieht. Namen und Sätze werden fragmentiert, Fragmente von *Woyzeck*-Medienwechslern tauchen auf und es wird dezidiert darüber gesprochen, dass die beiden Macher vom Fragment als Konzept und Spielprinzip, das sie bei Büchner erkannt haben, fasziniert waren.

Der fragmentarische Charakter von Büchners Text bietet, wie diese beiden Beispiele zeigen, nicht nur eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten, die zwischen den einzelnen fragmentierten Elementen ansetzen können, sondern löst scheinbar auch zwei gegengesetzte Impulse aus, die

weitere Auseinandersetzungen generieren können. Vor allem zu Beginn der Rezeptionsgeschichte wurde der Ansatz verfolgt, dem Text zu einer Vollständigkeit zu verhelfen, ihn abzurunden. Dieser Richtung gehört Calis mit seiner, wenn auch stark veränderten Geschichte, heute noch an. Der andere Impuls wird ausgelöst durch das genaue Gegenteil, also durch die Faszination für dieses Fragment als Fragment. Diverse Künstler sahen sich davon inspiriert, den Fragmentcharakter auszustellen und ihn oftmals durch zusätzliches Fragmentieren noch weiter zu treiben. Nikitin ist auf diese Seite zu rechnen. Auch wenn sein Hörspiel als fertiges Kunstwerk angesehen werden muss, ist es geprägt von einem Konzept des Fragmentarischen und spielt damit, sich wie Büchners Text noch mitten im Prozess zu befinden.

#### **4.3.3. Rezeption**

Als letzter Punkt in diesem direkten Vergleich zwischen den beiden analysierten *Woyzeck*-Medienwechselln soll auf den jeweiligen Bezug zur Rezeptionsgeschichte des Materials eingegangen werden.

Für Nikitin ist diese ein zentrales Thema bei der Entwicklung seiner Arbeit, er bezieht sich konkret auf die intermediale Rezeptionsgeschichte, indem er ein anderes Hörspiel in seinem Hörspiel und einen Film innerhalb seiner Performance integriert. Außerdem bildet er durch die Wiederholung von Textstellen, die er darin erweitert, das Prinzip der Rezeptionsgeschichte mit ihren an Assoziationen immer reicher werdenden Schichtungen ab und stellt es offen aus.

Der Bezug von Calis zur Rezeptionsgeschichte ist nicht auf den ersten Blick sichtbar, sie ist nur indirekt in seinem Film vorhanden. Zum einen weil sie selber Teil von ihr geworden ist, wie jede Arbeit, die sich mit Büchners Stoff oder einem Stoff, der sich damit auseinandergesetzt hatte, beschäftigt und ihn für sich aufgreift. Das gilt ebenso für Nikitins Hörspiel. Jedoch nutzt Calis die Rezeptionsgeschichte in einem anderen Punkt strategisch für sich: In seinem Film trifft ein heutiges Berlin auf einen historischen *Woyzeck*, immer wieder kommt es zu Schwankungen und Reibungen zwischen den beiden Elementen, die Calis bewusst und mitunter auch provokant, indem er vieles vereinfacht und plakativ darstellt, anstrebt. Dieses Oszillieren kommt nicht nur zustande, weil ab und an veraltete Sprachelemente auftauchen, die aus dem sonst sehr heutigen Sprachduktus des Films herausfallen und eine Verfremdung darstellen. Die Reibung kommt für den Zuschauer vor allem dadurch zustande, dass er den Stoff *Woyzeck* aus dessen Rezeptionsgeschichte kennt und in seinem Kopf mit Calis Film abgleicht. Calis bezieht sich also



insofern auf die Rezeptionsgeschichte, indem er weiß, dass er eine gewisse Kenntnis davon beim Zuschauer voraussetzen kann und sie als Mittel zur Reibungserzeugung und damit als Anstoß zur Reflektion einsetzen kann. Interessant ist an diesem Verfahren vor allem, dass die meisten Zuschauer *Woyzeck* nicht aus dem von Büchner geschriebenen Text kennen – was grundsätzlich nicht möglich ist, da jede Ausgabe an sich schon eine Interpretation des Materials bedeuten muss – sondern aus anderen, früheren Medienwechseln, sei es eine filmische, theatrale oder schriftsprachliche Umsetzung. Die Oszillation im Kopf eines jeden Zuschauers von Calis Film ist also individuell von der persönlichen *Woyzeck*-Erfahrung geprägt. Jeder setzt eine bestimmte Erwartungshaltung an den Film, wie auch an das Hörspiel und jede weitere Auseinandersetzung voraus. Je nachdem kann es sein, dass die Bezüge zum Theater stärker im Kopf des Rezipienten hervortreten, der zuvor eine Inszenierung gesehen hat, die filmischen Elemente innerlich verglichen werden mit beispielsweise Herzogs Films, oder eine Operninszenierung von Bergs Interpretation, die ebenfalls einen mindestens zweifachen Medienwechsel durchlaufen hat, verstärkt auf die Tonspur des Films oder auch auf die je unterschiedlichen Handlungsmomente hinweisen kann.

Diese persönliche Erwartungshaltung und Kenntnis des Stoffs setzt Calis gezielt ein. Das tut auch Nikitin, wenn auch mit einem anderen Ansatz, indem er die Hörer zu Beginn direkt anspricht: „Worum geht’s, werden sie sich wahrscheinlich fragen.“ Damit kommt er einerseits direkt auf die Erwartungshaltung des Rezipienten zu sprechen und unterläuft andererseits die Tatsache, dass die meisten wissen, worum es gehen könnte. Dabei ist ihnen diese Tatsache selbstverständlich bewusst, wie sich an der direkt darauffolgenden Replik zeigt: „*Woyzeck* ist nicht nur ein Drama von Georg Büchner, sondern auch eine Adaption von einer Performance, die Boris Nikitin mit Malte Scholz zusammen gemacht hat.“ Damit reiht Nikitin sich gleich zu Beginn mit der Performance und dem Hörspiel in die Rezeptionsgeschichte ein und klärt, dass *Woyzeck* nur in der Vielzahl existiert.

In dieser Argumentation bleibend, heißt das, dass die Rezeptionsgeschichte an sich durch ihre umfassende Vielfalt eine breite Kenntnis des Stoffs erreicht hat. Diese führt zu einer neuen Freiheit im Umgang mit dem Material, die ebenfalls ein Grund für die Entstehung neuer und experimenteller Medienwechsel sein kann. Wer heute *Woyzeck* macht, kann davon ausgehen, dass das Publikum die Grundgeschichte kennt, weshalb er sich in seiner Auseinandersetzung von ihr verabschieden und sich gleichzeitig als Referenz auf sie beziehen kann.

## 5. AUSBLICK

„Mit Büchner wird man nicht fertig. Er hält es aus, daß man sich Jahre und Jahrzehnte mit ihm beschäftigt.“<sup>723</sup> Trotz dieser sehr wohl berechtigten Aussage von Hermann Kurzke und dem Bewusstsein, dass die intermediale Rezeptionsgeschichte des Büchnerschen *Woyzeck* hier noch auf keinen Fall erschöpfend behandelt worden ist, hat die Arbeit und Beschäftigung unter der hier gewählten Perspektive der Intermedialität und des Fragments einen zumindest vorläufigen Endpunkt erreicht.

An dieser Stelle sollen die verschiedenen Antworten auf die Frage, warum *Woyzeck* immer wieder von Künstlern in unterschiedlichsten Kontexten aufgegriffen und umgearbeitet wird, die sich unterwegs im Laufe der Arbeit herauskristallisiert haben, zusammenfassend dargestellt werden. Die Zusammenstellung der intermedialen Rezeptionsgeschichte von ihren Anfängen bis heute war dafür grundlegend, da sie zum einen das quantitative Ausmaß an Medienwechseln und möglichen Assoziationen zu dem Ausgangstext deutlich macht und zum anderen die vielen verschiedenen interpretatorischen Ansätze aufzeigt, die sich in der Zeit und durch die Zeit entwickelt haben. Mittels dieser Grundlage und dieses Weges konnten die verschiedenen Motive, die zu dieser ausufernden und sicherlich noch nicht beendeten Rezeptionsgeschichte geführt haben, herauskristallisiert werden. Auch die beiden aktuellen, exemplarisch ausführlich behandelten Medienwechsel von Boris Nikitin und Nuran David Calis waren wesentlich, um weitere Erkenntnisse in diesem Bereich zu erlangen: zum einen, weil im Laufe der Zeit neue Motive hinzugekommen sind, die sich an diesen Auseinandersetzungen gegenprüfen lassen und zum anderen, weil sie durch die ausführliche Analyse einige der Möglichkeiten, die in einem Medienwechsel von *Woyzeck* stecken, detailliert aufzeigen.

Sowohl in Nikitins *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance* als auch in Calis *Woyzeck* hat sich die Offenheit gezeigt, die von Büchners *Woyzeck*-Material ausgeht. Diese steigert sich in der Kombination der drei ihr zugrunde liegenden Strukturelementen und führt zur Beantwortung der Frage, die mit dieser Arbeit gestellt wurde: Was hat zur andauernden Rezeption in so vielen verschiedenen Medien von *Woyzeck* geführt?

Zunächst hat sich im Laufe der Arbeit die anfänglich aufgestellte These bestätigt, dass ein Hauptmotiv die beiden von Büchner im *Woyzeck*-Text verwendeten Hauptverfahren sind: die

---

<sup>723</sup> Kurzke 2013, S. 515.

Intermedialität und das Fragment als Konzepte, die in unterschiedlicher Form die Textur des Materials beeinflussen und dieses für Neuinterpretationen offen halten.

*Woyzeck* ist intermedial, weil der Text einen Medienwechsel vollzogen hat von einem medizinischen Gutachten, der wiederum eine reale historische Begebenheit zu einem Fall gemacht hat, hin zu einem fiktiven schriftsprachlich fixierten dramatischen Text. Diese Transponierung liegt dem Text zugrunde, der zusätzlich intermedial angereichert ist durch Bezüge zu unterschiedlichen Text- und Mediensorten – Bibelzitate, Märchen, Lieder sowie Dramen von Goethe, Shakespeare und J.M.R. Lenz, um nur die wichtigsten Quellen zu nennen. Durch das besondere Zitierverfahren, das Büchner entwickelt hat, durchziehen diese Materialien das ganze Dramenfragment, ohne dass dabei die Haltungen aus ihnen übernommen werden. Büchner eignet sich die Texte an und lässt sie durch seinen eigenen als Schichten hindurchschimmern, so dass die dort angerissenen Thematiken, Motive und Kontexte Anknüpfungspunkte für Umarbeitungen mittels neuer Medien- und Textsortenwechsel bieten.

Die zahlreich integrierten Lieder können einen Bezug und Anknüpfungspunkt für auditive Medien, wie das Hörspiel, die Oper oder die Tonspur eines Films darstellen. Die visuellen Sprachbilder und Integrationen sind dagegen ein Anker für Medien, die sich stärker mit dieser Sinnlichkeit auseinandersetzen: Filme und bildende Kunst. Das Theater (Sprech- und Musiktheater) sowie der Film als plurimediale Kunstformen können dabei auf mehrere Aspekte in Büchners Text zurückgreifen.

Die beiden analysierten Medienwechsel haben sich beispielsweise stark auf auditive Momente im *Woyzeck*-Text sowie die Beschreibung der Geräuschhalluzinationen berufen. Bei Nikitin ging das soweit, dass er sich dafür entschieden hat, sich medial mittels eines Hörspiels ganz auf die Akustik zu konzentrieren, bei Calis Film nimmt die Tonspur eine elementare Ebene im Film ein. Die implizite Intermedialität bei Büchners *Woyzeck* führt in der Rezeption weniger zu bestimmten Interpretationsansätzen oder nicht unbedingt zu der Tatsache an sich, dass das Material bearbeitet wird. Stattdessen stellt sie für die Künstler eine mögliche Inspiration dar, in welchem Medium an sich – je nach welchen Schwerpunkten – sie das Material bearbeiten wollen.

Ein weiterer Anknüpfungspunkt, der zwar noch zum Bereich des Intermedialen gehört, aber durch seine kurze und meist abgeschnittene Form schon in den des Fragments vorgreift, ist das Zitierverfahren, das Nikitin als Spielprinzip für sich aufgegriffen hat und in seinem Hörspiel mit anderen Materialien vermischt. Der Regisseur Hans-Ulrich Becker unterstreicht das in einem Gespräch über *Woyzeck* im Rahmen des internationalen Büchner-Festivals in Gießen 2013: „Das

ist vielleicht genau das Moderne. Was einen so reizt an Büchner, ist diese Methode des Samplings, der er sich ständig bedient. [...] Man findet immer wieder eine neue Schicht.“<sup>724</sup>

Als wichtiges Motiv ist zudem der fragmentarische Charakter des Büchnerschen Materials zu nennen. Er lässt viele Lücken zur Interpretation offen, in denen diejenigen, die sich mit *Woyzeck* auseinandersetzen wollen, Raum für ihre eigenen, kreativen Interpretationen haben. Dieser Raum ist einerseits eine Herausforderung mit der es gilt umzugehen und andererseits eine große Inspirationsquelle, wie das Leerstellenkonzept von Wolfgang Iser exemplarisch aufgezeigt hat. Je offener ein Text ist, desto variantenreicher die Assoziationsketten, die sich ihm anschließen können. Die Besonderheit bei *Woyzeck* liegt darin, dass der Text durch Büchners frühen Tod, so fragmentarisch ist, dass es – bis die Wissenschaft sich weitgehend geeinigt hatte – nicht mal eine feste Reihenfolge der Szenen gab. Selbstverständlich können auch festgelegte Reihenfolgen bei einem Medienwechsel frei verändert werden, aber in diesem Fall war und ist der Impuls sich daran auszuprobieren und die Tatsache, dass zu Beginn überhaupt eine Reihenfolge festgelegt werden musste, sicherlich stärker als bei klar definierten Materialien. Das Fragment ist als Prinzip nicht nur für die Reihenfolge der Szenen charakteristisch, sondern zeigt sich auch innerhalb dieser in der Sprache Büchners, in den knappen Sätzen und in der inhaltlichen Motivik, bei der es als Thema immer wieder auftaucht. Auch an diesen Stellen bietet das Fragmenthafte Raum für neue Assoziationen und mögliche Interpretationen. Calis Film zeigt exemplarisch, wie der Regisseur diesen Raum für sich genutzt hat. Er schließt an Büchners Fragmentarik an, füllt die Lücken mit der von ihm entwickelten Geschichte auf und bringt das Material damit zu einem Abschluss. Der Ausgangstext gibt ihm genug Raum, eine eigene Welt zu kreieren ohne ihn dabei verleugnen zu müssen.

Ein drittes Motiv für das häufige Aufgreifen des Texts seit über 100 Jahren liegt in seinem komplexen Inhalt begründet. Büchner hat in *Woyzeck* sehr viele unterschiedliche Themen miteinander verwoben, die alle Ansatzpunkte für neue Medienwechsel bieten und dabei je einzeln in den Vordergrund einer neuen Schicht der *Woyzeck*-Rezeption rücken können. Auch das zeigt sich an den beiden analysierten Medienwechseln: Während Nikitin sich mit den Themen der Zurechnungsfähigkeit, der Frage der Identität, seinen möglichen Stellvertretern und Reflexionen zum Theater auseinandersetzt, konzentriert sich Calis stärker auf Themen wie Unterdrückung, Sexualität und Gewalt, Macht und Geld in einem hierarchischen Zwei-Klassen-System, die er aus dem Büchnerschen Material in seinen Film übersetzt. Weitere mögliche Thematiken sind:

---

<sup>724</sup> Miville 2013, S. 12f.

Entfremdung, Arbeitshetze, Armut, Militärsystem, Fragen nach Tugend, Freiheit und Religion, der Menschenversuch des Doctors, die Grenze zwischen Mensch und Tier. Das Hauptthema, das sich seit dem Beginn der Rezeption in den verschiedenen Medienwechseln durchzieht und das heute aktueller denn je geworden ist, ist eng an die Figur des Woyzeck geknüpft: Woyzeck als prekäres Subjekt. Darin steckt die Aktualität, aber auch Zeitlosigkeit und Universalität des Textes – über die Jahre wurde er immer wieder auf der ganzen Welt rezipiert. Auch die Literaturwissenschaftlerin Franziska Schößler bestätigt diesen Gedanken: „Es ist frappierend zu sehen, wie deutlich gerade die subjektiven Effekte von Prekarisierung auf *Woyzeck* übertragbar sind. [...] Ich glaube, dass man in *Woyzeck* das globale Phänomen eines prekarisierten Subjekts einlesen kann und das klappt erstaunlich gut.“<sup>725</sup>

Das spannungsreiche Moment an Woyzecks prekärer Lage ist die Tatsache, dass er durch seine Unterdrückung zum Mörder wird. Die Dopplung von Opfer und Täter in einer Person ist sicherlich ein weiteres Motiv, warum das Material für produktive Auseinandersetzungen interessant und langlebig bleibt.

Ein anderes Motiv für die immer wiederkehrenden Rezeptionswellen ist Büchners Aktualität in bestimmten historischen Kontexten. Es gab seit dem Beginn der Rezeptionsgeschichte immer wieder Momente, in denen die Themen Büchners und *Woyzecks* besonders relevant waren und sind. Das hängt vor allem damit zusammen, dass Büchner eine eindeutige politische Haltung hatte, die in seinen Stücken unterschiedlich stark zu Tragen kommt. Politische Bewegungen nehmen sich Büchner häufig als Vorbild: So tauchte er in der Nachkriegszeit Ende der 1940er und 1950er Jahre vermehrt auf, da der unterdrückte Soldat *Woyzeck* sich anbot, um die Schrecken des Krieges zu verarbeiten. Auch die Zeit der Studentenrevolten um 1968 ist ein einprägsames Beispiel, Büchners Stücke wurden hier besonders häufig und mit einer klaren politischen Ausrichtung bearbeitet. Die Faszination für *Woyzeck* hängt an diesem Punkt auch mit der Faszination für die Person Büchner zusammen. Als ein Mensch, der sich als Revolutionär, Naturwissenschaftler und Dichter für unterschiedlichste Bereiche des Lebens interessierte und diese in seinem kurzen Leben umsetzte und zusammenbrachte, bietet er Anknüpfungspunkte für einen Umgang mit ihm und seinem Werk in all diesen Bereichen. Das politische und gesellschaftliche Interesse an seiner Person wurde meist eng mit seinen revolutionären Aktivitäten, besonders seiner in Ko-Autorschaft verfassten Flugschrift *Der Hessische Landbote* verknüpft.

---

<sup>725</sup> Ebd., S. 13.

Neben politischen Bewegungen gab es auch immer wieder ästhetische Gruppierungen, die Büchners Werk für sich in Anspruch nahmen und ihn zu einem ihrer Vorläufer machten, so haben die Naturalisten und auch die Expressionisten Büchners Werk für sich aufgegriffen und bearbeitet.

Historisch gesehen ist die Rezeptionsgeschichte aber nicht nur an politische und gesellschaftliche Kontexte zu knüpfen, sondern immer stärker auch an die Jubiläen des Autors. Es ist auffällig, dass die Wellenbewegung, die die Rezeptionsgeschichte vollzieht, vor allem zu den Todes- und Geburtstagen Büchners ihre Höhepunkte erreicht. Der erst kurz zurückliegende 200. Geburtstag 2013 war unter anderem der Auslöser für Calis Medienwechsel zum Film. Jubiläen generieren jedoch, von kulturellen Entscheidungsträgern angestoßen, entweder um ein kulturelles Erbe hochzuhalten oder auch aus Werbezwecken, viele Auftragsarbeiten. Dieses Motiv ist einer anderen Kategorie zuzuordnen, als die derjenigen, die sich direkt aus dem Material und seiner Geschichte herausentwickeln lassen. Es ist dennoch ein gewichtiger Grund, weil er viele Medienwechsel generiert und regelmäßig auftritt, es ist allerdings ein Grund, der von außen und nicht von innen kommt.

Ein letztes Motiv liegt, wie sich an den beiden analysierten Medienwechseln gezeigt hat, in der Rezeptionsgeschichte selbst. Dabei ist sie zunächst ein Beweis für die genannten Motive, die sich aus dem *Woyzeck*-Material herausentwickeln: Die Rezeptionsgeschichte ist hochgradig intermedial und sehr divers, klinkt sich in alle möglichen Lücken zwischen den *Woyzeck*-Fragmenten ein, füllt diese oder stellt sie aus. Außerdem hat sie die in dem Dramenfragment angelegten Themen nach und nach deutlicher herausgeschält und verarbeitet. Das hat zu einer Bewegung geführt, die schließlich sich selbst beeinflusst und weiter antreibt. Einige herausragende und einschlägige Arbeiten haben die Bekanntheit des Materials erweitert, sodass das Interesse an ihm per se angestiegen ist. Als wegweisende und zentrale Medienwechsel sind dazu die ersten gedruckten Ausgaben von Franzos und Landau zu nennen und im Folgenden die Oper von Alban Berg, einschlägige Theaterinszenierungen und der Film von Werner Herzog. Erst durch sie hat *Woyzeck* mit seiner Grundthematik – ein verarmter Mann wird von den gesellschaftlichen Umständen so erniedrigt, dass er in den Wahn getrieben wird und seine Geliebte ermordet – solche Bekanntheit erlangt, dass er immer weiter rezipiert wurde. Interessant ist, dass für die folgenden Medienwechsel oftmals eine dieser genannten Werke der Anstoß war und demnach weiter- oder zumindest mitbearbeitet wurde. Dieses Netz wird mit jeder neuen Auseinandersetzung exponential dichter, da jede Schicht ein neuer Ausgangspunkt für neue mögliche Medienwechsel darstellt. Damit ist die Rezeptionsgeschichte selbst ein Motor für ihr

weiteres Fortleben, die selbst stetig neue Anknüpfungspunkte generiert. Das zeigt sich auch an Nikitins Hörspiel, der sich unter anderem auf ein 80 Jahre zuvor entstandenes Hörspiel stützt.

Dieses Phänomen der sich selbst generierenden und ankurbelnden Rezeptionsgeschichte führt zu einem weiteren Umstand: Die Tatsache, dass die Grundhandlung des *Woyzeck* inzwischen eine so breite Bekanntheit erlangt hat, befreit die Künstler, die sich mit dem Thema beschäftigen, zunehmend. Sie müssen ihrem Publikum nicht erst eine Handlung verständlich machen, sondern können sie als vorausgesetzt annehmen und folglich mit und auf ihr spielen. Das heutige Interesse an dem Stoff setzt oft genau an diesem Punkt an, und führt zu interessanten Experimenten, was sich exemplarisch an den beiden analysierten Werken gezeigt hat.

Nikitin wählt nur eine einzige Szene aus dem Büchnerschen Text aus und komponiert sein Hörspiel um diesen Punkt herum, er rückt bewusst vollkommen von der Handlung weg. Calis dagegen hält den Bezug zu Büchner sprachlich und von den Handlungselementen her in einer ständigen Oszillation mit seiner heutigen Umsetzung, sodass der Zuschauer immer wieder auf den Schrifttext zurückgeworfen wird. Dieses Element, das mit der Erwartungshaltung und der Kenntnis des Rezipienten spielt, indem er in eine Entdeckungsreise des Materials eingebunden wird, würde ohne die bisherige Rezeptionsgeschichte, die das Material so bekannt gemacht hat und damit die Grundlage für diese Oszillation ist, nicht funktionieren.

Eindeutig ist, dass beide Regisseure den Aspekt des möglichen freien Umgangs ausgenutzt und dabei zwei ganz unterschiedliche Wege eingeschlagen haben. Man könnte sagen, dass es Nikitin verstärkt um die Entstehung des Ausgangsmediums geht und die damit einhergehenden Fragen zu seiner Rezeptionsgeschichte, die bis in die Gegenwart hineinreicht und Calis es dagegen um die mögliche Übertragung der Handlung ins Heute geht. Das sind zwei grundverschiedene Ansätze, die sich beide gezielt im zeitgenössischen Kontext ansiedeln.

Es gibt nicht nur ein Motiv für die andauernde Rezeption des *Woyzeck*-Dramas, vielmehr handelt es sich um eine Kombination aus verschiedenen Motiven, die in der Anlage des *Woyzeck* und auch außerhalb dessen liegen. Erst in ihrer Kombination erklären sie, warum das Material tatsächlich so oft aufgegriffen wurde, dass es heute zu einem der bekanntesten Texte der deutschen Kulturgeschichte gehört. Die implizite Intermedialität und doppelte Fragmentarizität, die verschiedenen verhandelten Thematiken und die mit der Rezeptionsgeschichte verbundenen Motive, wie politische oder ästhetische Bewegungen, die sich auf Büchner konzentrieren und die durch die Bekanntheit gegebene Freiheit in der Umsetzung, prädestinieren *Woyzeck* dafür, ihn weiter zu bearbeiten und immer wieder neu zu erfinden. Bei dieser Vielzahl an Motiven wäre auch

kein Jubiläum nötig, um die künstlerischen Produktionen rund um *Woyzeck* in den verschiedensten Medien weiter am Laufen zu halten. *Woyzeck* bleibt auch heute noch „die offene Wunde“<sup>726</sup> von Heiner Müller, das Dramenfragment inspiriert, fasziniert und fragt weiter, die Wunde ist zu einer Weltwunde geworden und heilt nicht ab. Sie sichert aber so das Überleben des Ausgangsmaterials und der von ihm generierten Materialien.

Als letzter Punkt in dieser Arbeit soll als Ausblick der anderen Seite des Warums für die andauernde Rezeption nachgegangen werden. Diese Frage nach den Motiven für die nicht abebbende Rezeption bringt eine Konsequenz mit sich: Was sind die Folgen der intermedialen Re-Produktion für die heutige Wahrnehmung des *Woyzeck*-Materials, was macht dieser Rezeptionssturm aus dem Ausgangsmaterial? Einige Reflexionen zu diesem Fragenkomplex sollen versuchen, einen Anhaltspunkt für die heutige Positionierung der Rezeptionsgeschichte des *Woyzeck* und eine Perspektive für weitere zukünftige Untersuchungen zu dem Thema zu geben.

Was bedeutet *Woyzeck* für uns heute? Was ist aus ihm geworden in all diesen musikalischen, filmischen, bildnerischen und literarischen Medienwechselln? Wo ist der *Woyzeck* Büchners geblieben? Ist er unter all den Schichten von Materialien, all den Masken noch erkennbar oder schält sich sein wahres Gesicht erst durch die verschiedenen Auseinandersetzungen und Zugriffe heraus?

Hans Blumenberg stellt in seinem Buch *Arbeit am Mythos* einem ganzen Kapitel ein Zitat aus *Woyzeck* voran: „Was will er denn mit der ungeheuren Zeit all anfangen?“<sup>727</sup> Bedeutet dies, dass sich seit der Entstehung des Büchnerschen Fragments *Woyzeck* zu einem Mythos entwickelt hat?

So einfach ist es sicherlich nicht, jedoch lassen sich, um es vorsichtig zu formulieren, mythische Elemente ausmachen, die sich vor allem auf den rezeptiven Charakter des Materials beziehen. Auf die zeitliche Dimension der Rezeption zielt auch der von Blumenberg zitierte Satz aus Büchners *Woyzeck* ab. Er schreibt:

Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung.<sup>728</sup>

---

<sup>726</sup> Müller 2004, S. 315.

<sup>727</sup> Blumenberg 2001, S. 165.

<sup>728</sup> Ebd., S. 40.



Diese grundsätzliche Definition eines Mythos ist auch für *Woyzeck* zutreffend. Innerhalb seiner Rezeptionsgeschichte hat sich gezeigt, dass die beiden, eigentlich gegensätzlichen Verfahren der Beständigkeit und der Variationsfähigkeit die Faszination an dem Stoff ausmachen. *Woyzeck* ist wandelbar und trotzdem erkennbar, er bleibt gleichzeitig vertraut und er ist immer wieder neu und anders zu entdecken. Interessant ist, dass Blumenberg explizit darauf eingeht, dass neue Mittel erprobt werden können und dass der Wiedererkennungseffekt für unterschiedliche Darstellungsformen gilt. Das lässt sich auf die intermediale Rezeption *Woyzecks* übertragen, jedes neue Medium, in das er einen Medienwechsel vollzieht, gilt hierbei als ein neues Mittel.

Als ein Grundelement des mythischen Gedankens kommt Blumenberg in seinem Buch immer wieder auf die hiermit schon angesprochene, sich ständig anreichernde Rezeption zurück:

Dass die Rezeption nicht zum Mythos dazukommt und ihn anreichert, sondern Mythos uns in gar keiner anderen Verfassung als der, stets schon im Rezeptionsverfahren befindlich zu sein, überliefert und bekannt ist, beruht trotz der ikonischen Konstanz auf der Verformbarkeit seiner Elemente, darauf, dass er nicht [...] aus granitnen Gestalten besteht, an denen jeder Zugriff zum Sich-Vergreifen werden muss.<sup>729</sup>

Auch das gilt für *Woyzeck*. Wir erinnern uns, dass Büchner, als er das Drama schrieb, bereits einen Gerichtsfall bearbeitete, also sein erstes Schreiben bereits ein Medienwechsel und damit ein Akt der Rezeption war. Die Materialien wiederum, auf die er sich stützte, rezipierten den eigentlichen Fall und machten ihn erst dazu. *Woyzeck* existiert demnach nur als und im Rezeptionsverfahren und ist darin mythisch. Die „Verformbarkeit der Elemente“ einerseits und die „ikonische Konstanz“ andererseits sind weitere Formulierungen um die beiden zuvor schon als Beständigkeit und Variationsfähigkeit angesprochenen gleichzeitig vorhandenen und sich einander konträr entgegenstehenden Grundelemente des Mythos näher zu beschreiben. *Wozzeck* oder *Woyzeck*, der arme, irre Soldat bleibt trotz seiner verschiedenen Ausgestaltungen erkennbar. Die stete Bewegung der Wiederholung funktioniert nur, und bleibt nur dann interessant, wenn einem unzerstörbaren Kern etwas Neues und Einmaliges hinzugefügt wird, was sowohl Nikitin als auch Calis mit ihren Medienwechseln gelungen ist.

Aus dieser Tatsache folgert Blumenberg weiter:

Wenn er [der Mythos] nur in Gestalten seiner Rezeption uns vorliegt, gibt es kein Privileg bestimmter Fassungen als ursprünglicher oder endgültiger. Lévi-Strauss hat vorgeschlagen, ein Mythologem durch die Gesamtheit seiner Fassungen zu definieren. Alle Fassungen sind konstitutive Elemente des einen Mythos.<sup>730</sup>

---

<sup>729</sup> Ebd., S. 240.

<sup>730</sup> Ebd., S. 299.

*Woyzeck* ist vielleicht gerade auf dem Weg, sich zu einem solchem Mythologem zu entwickeln. Noch scheinen die Entwicklungsanfänge durch Clarus und Büchner relativ klar definiert und für die meisten Medienwechsel eindeutig als das Ausgangsmaterial markiert. Dabei wird jedoch oft vergessen, dass sich jeder Medienwechsel auf eine andere Textausgabe stützt, die ebenfalls verschiedene Versionen des Stoffs ausmachen und sich dabei aufeinander beziehen. Das *Woyzeck*-Netz wird immer dichter, die Frage nach Ursprünglichkeit und Endgültigkeit dagegen zum einen immer undurchsichtiger und zum anderen immer unwichtiger. Man könnte also sagen, *Woyzeck* entwickelt sich zu einem solchen von Lévi-Strauss vorgeschlagenen Mythologem. Auf dem Weg dahin wird er durch seine Geschichte immer weiter aufgeladen. Hier findet eine weitere gegensätzliche Bewegung, ähnlich wie die schon beschriebene Beständigkeit und Verformbarkeit statt: Im einzig möglichen Zustand des Mythos, im Verfahren der Rezeption, schält sich einerseits der Kern des Stoffes immer deutlicher heraus und andererseits entwickelt er eine Kraft „in seinen geschichtlich bezogenen und bezugskräftigen Gestaltungen [...], weil diese die geschichtlichen Lagen und Bedürfnisse mit hereinzieht, die vom Mythos affiziert und an ihm zu arbeiten disponiert waren“<sup>731</sup>. Das heißt zum einen, dass sich der Mythos immer weiter entwickelt, *Woyzeck* sich also in der Zeit sehr wohl verändert hat, und zum anderen, dass der Mythos auch die Zeit verändert, *Woyzeck* also Einfluss hat auf seine Umwelt: sie beeinflussen sich gegenseitig und sind darin nicht mehr voneinander zu trennen.

Es gibt noch zwei weitere Hinweise darauf, dass *Woyzeck* inzwischen mythische Elemente in sich trägt. Die Literaturwissenschaftlerin Franziska Schößler verweist im Gespräch mit den Festivalmachern von *Büchner international* in Gießen auf den ersten:

Den Gedanken der Mythisierung finde ich hochinteressant. Und weil Sie auf Faust Bezug nehmen: Tatsächlich hat Büchner ja Faust-Zitate einmontiert. In der Rede von Marie tauchen auf einmal Gretchen-Zitate auf – neben Zitaten aus *Macbeth* und anderen Königsdramen. Die Frage ist, ob das nicht auch eine Form von Mythisierung ermöglicht. Der Text dekliniert das Personal zwar nach unten, nimmt aber zugleich Kanon-Texte in sich auf. Diese sind fast nicht sichtbar, laden den Text trotz dieses Minimalismus aber extrem mit Pathosgeschichten auf.<sup>732</sup>

*Woyzeck* lädt sich mit Mythen auf und wird dadurch selbst zu einem. Diese Argumentation geht scheinbar von einem klaren Ursprung aus: Der Autor Büchner hat *Woyzeck* mittels seines intermedialen Zitierverfahren mit Mythen aufgeladen und gliedert sich dadurch in deren jeweilige Rezeptionsgeschichte ein, die er fortschreibt und damit die Arbeit am Mythos vorantreibt.

---

<sup>731</sup> Ebd., S. 192.

<sup>732</sup> Miville 2013, S. 11.

Gleichzeitig legt die Grundlage zur Entwicklung des neuen Mythos *Woyzeck*, der in sich Elemente anderer Mythen trägt und damit im Entstehen den Gedanken des rezeptiven Prinzips in sich aufnimmt. Die Idee von *Woyzeck* als ein Originalwerk Büchners wird damit ausgelöscht.

Ein weiteres mythisches Element, das *Woyzeck* in sich trägt, ist der kathartische Effekt, den er auslösen kann: „Wir delectieren uns an den Opfern, die wir produzieren, laden unsere soziale Verantwortung damit ab. Wie sehen dieses Entlastungsmoment auch, wenn wir *Woyzeck* für uns auf der Bühne leiden sehen. Das befreit uns symbolisch von einem alltäglichen Druck.“<sup>733</sup>

Zuletzt gilt, was Blumenberg schreibt: „Es gibt kein Ende des Mythos, obwohl es die ästhetischen Kraftakte des Zuendebringens immer wieder gibt.“<sup>734</sup> Jeder Medienwechsel von *Woyzeck* muss mit der Tatsache umgehen, dass er keinen Endpunkt in der Rezeptionsgeschichte darstellen wird, sondern stattdessen Anknüpfungspunkt für neue Interpretationen darstellt und damit in seiner Entwicklung schon wieder überholt sein wird. Zudem muss jeder Medienwechsel mit dem nichtvorhandenen Ende von *Woyzeck* umgehen. Jeder findet eine andere persönliche Lösung dafür, *Woyzeck* selbst lebt genau durch den steten Versuch des Zuendzubringens ewig weiter und zeigt darin sein mythisches Potential: „Immer noch rasiert *Woyzeck* seinen Hauptmann, ißt die verordneten Erbsen, quält mit der Dumpfheit seiner Liebe seine Marie“<sup>735</sup>.

---

<sup>733</sup> Ebd., S. 12.

<sup>734</sup> Blumenberg 2001, S. 685.

<sup>735</sup> Müller 2004, S. 314.

# ANHANG

# Transkription von *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance*

von Boris Nikitin

Mit Malte Scholz und Annette Schäfer (im Folgenden MS und AS genannt)

Ton: Alexander Brennecke und Bernd Friebe

Regieassistenz: Susanne Franzmeyer

Regie: Boris Nikitin (im Folgenden BN genannt)

Produktion: Deutschlandradio Kultur 2010

AS: Herzlich Willkommen zum Freispiel, in der ersten Stunde der Woche begrüßt sie Annette Schäfer. Wo auch immer sie uns hören, begrüßen wir sie. Nee, das passt jetzt natürlich nicht mehr, ich fang noch mal von vorne an.

## *Räuspern*

AS: Herzlich Willkommen zum Freispiel, in der ersten Stunde der Woche begrüßt sie Annette Schäfer. Heute hören Sie bei uns *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance*, die sich mit der Thematik der Zurechnungsfähigkeit und dem geistigen Eigentum in Büchners Dramenfragment beschäftigt. Idee und Regie: Boris Nikitin; Hauptrolle Sprecher: Malte Scholz; Produktionszeit: 2 Monate; Alter der Beteiligten: Boris Nikitin 29, Malte Scholz 31. Herkunft: Deutschland, Frankreich, Russland, Slowakei und Schweiz. Dauer des Hörspiels: 50 Minuten, wir wünschen ihnen eine gute Unterhaltung.

Ja, sorry, meine Stimme kippt mir heute immer so weg.

MS: Is okay. Könnten wir das Alter, mein Alter nochmal ändern? Ich bin nämlich 32, nicht 31, da hat sich Boris leider wieder vertippt.

## *A.S. lacht*

BN: *(technisch verzerrt)* Malte, hat dein Magen geknurr?

MS: Ich?

BN: *(technisch verzerrt)* Ja, hast du irgendeinen Laut von dir gegeben? Wir fragen uns das gerade hier drin.

MS: Also ich hab keinen Laut von mir gegeben. Ich hab versucht keinen Laut von mir zu geben. Vielleicht wars tatsächlich mein Magen. Das tut mir dann leid.

AS: Soll ichs einfach nochmal machen? Das Ganze?

MS: Vielleicht soll ich nochmal rausgehen oder so?

BN: *(technisch verzerrt)* Es reicht doch eigentlich oder?

AS: Ich machs nochmal mit 32 und ohne Knurren, was immer es war.

MS: Soll ich dann nochmal rausgehen oder so?

AS: Neinneinlein.

MS: Okay.

AS: *(Hustet)* Bitte schneiden. Herzlich Willkommen in der ersten Stunde der Woche, zum Freispiel begrüßt sie Annette Schäfer. Hören sie heute *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance*, die sich mit der Thematik der Zurechnungsfähigkeit und dem geistigen Eigentum in Büchners Dramenfragment beschäftigt. Idee und Regie: Boris Nikitin; Hauptrolle Sprecher: Malte Scholz; Produktionszeit: 2 Monate; Alter der Beteiligten: Boris Nikitin 29, Malte Scholz 32. Herkunft: Deutschland, Frankreich, Russland, Slowakei und Schweiz. Sexuelle Ausrichtung der Beteiligten: homosexuell und heterosexuell; Politische Gesinnung: nicht definiert; Dauer des Hörspiels: 50 Minuten. Wir wünschen ihnen eine gute Unterhaltung.

*Knistern alter Tonbandaufnahmen, getragene Männerstimme:*

Meine Damen und Herren, sie hören *Woyzeck*, eine Tragödie von Georg Büchner.

MS: *(räuspert sich)* Ja, hallo. Herzlich Willkommen bei Deutschlandradio Kultur, hier in Berlin mit einem Hörspiel mit dem Titel *Woyzeck*. Dramaturgie: Boris Nikitin, technische Aufsicht Barbara

*Nachname wird von technischem Rauschen übertönt*

Sprecher: Malte Scholz. Das bin ich. Schönen guten Abend. Worum geht's, werden sie sich wahrscheinlich fragen. Zu ihrer Information. *Woyzeck* ist nicht nur ein Drama von Georg Büchner sondern auch eine Adaption von einer Performance, die Boris Nikitin mit Malte Scholz zusammen gemacht hat, die bereits vor zwei Jahren in Gießen Premiere gefeiert hat und seitdem in Deutschland in den Off-Theatern quasi getourt ist und auch in der Schweiz.

*Rauschen, dann Geräusche eines Theaterraums mit Hall und Publikum, Tonaufnahme aus der Performance:*

MS: Hallo. Ja, vielen Dank, dass sie gekommen sind zum letzten Stück des Abends mit dem Titel *Woyzeck*. Ich heiße Sie hiermit von unserer Seite aus herzlich Willkommen. Ich begrüße auch die Leute, die jetzt im Livestream zugeschaltet sind für diese Show und die Leute in A117, die uns jetzt wahrscheinlich hoffentlich klar und deutlich hören können. Für die Verzögerung möchte ich mich natürlich anschließend noch bei Ihnen entschuldigen. Des Weiteren muss ich noch ankündigen, dass wir mit dem Stück *Woyzeck* leider nicht richtig fertig geworden sind. Aus dem Grund gibt es anschließend an die Vorstellung noch ein kleines, kurzes Kritikgespräch, da bitten wir sie darum, nicht gleich sozusagen den Saal im Sturm zu verlassen, sondern noch ein kleines bisschen hierzubleiben.

*Zurück zu direkter Tonqualität:*

MS: Ja, dieses ist also ein Experiment, den Hörraum quasi vom Theater ins Studio zu verlagern, fürs Radio, für Sie zu Hause. Bevor ich jetzt noch weiter darüber referiere, ist es vielleicht ganz gut, anzukündigen, dass im Anschluss von diesem Hörspiel jetzt noch ein Interview stattfinden wird.

*Rauschen übertönt den Namen*

...wird mich interviewen, mich, Malte Scholz. Das heißt, wenn Sie noch etwas mehr über mich erfahren wollen, dann bleiben Sie einfach dran und verschalten Sie sich nicht im Sender. Des Weiteren ist es glaube ich ganz gut, wenn ich Ihnen kurz und knapp nochmal zusammenfasse, worum es eigentlich in dem Projekt *Woyzeck* geht.

*Rauschen alter Tonbandaufnahme, getragene Männerstimme:*

Meine Damen und Herren, so auch Büchner 1813 geboren und mit 23 Jahren gestorben, bedeuteten einen großen, unverbindlichen Schicksalsschlag, der die deutsche Dichtung getroffen hat. Man darf sagen, dass das stärkste deutsche Genie der Deutschen ins Grab gesunken ist, unvollendet und sein eigenes Werk nicht vollendend, erfüllt im Gegenteil...

*Überblendung in*

MS: Ja, angefangen hat es 1836/1837, Büchner schreibt kurz vor seinem Tod das Drama *Woyzeck* und da wären wir eigentlich schon bei unserem ersten Punkt, Punkt Nummer eins. Darauf beziehe ich mich jetzt auf eine Szene, die überliefert wurde. Es gibt diese vier Handschriften, Werkauszüge sozusagen, die nach seinem Tod überliefert wurden und da gibt es die eine Handschrift, Handschrift 1, die eine Szene beinhaltet, die Szene 6 und die lautet *Freies Feld*.

In dieser Szene befindet sich Woyzeck mit sich alleine, er ist der Stadt entflohen, er ist im freien Feld, er ist im Nichts, in der Natur mit sich alleine und er hört wieder diese Stimmen in seinem Kopf und er weiß nicht ob die Stimmen noch ihm gehören, obs noch seine Sprache ist, die er da hört oder obs ne andere Sprache ist. Ist es der Hauptmann, der da auf ihn einredet?

*Altes Tonmaterial, Hauptmann:*

Langsam, Woyzeck.

MS: Ist es die Marie.

*Altes Tonmaterial, Marie:*

Bist dus Franz?

MS: Sein Freund Andres.

*Altes Tonmaterial, Andres:*

Woyzeck, ich fürcht mich.

MS: *(schnell)* Sein eigener Sohn, der Tambourmajor, der Doctor, wer spricht dort stellvertretend für ihn selbst in dieser Sequenz. Und er ruft aus dieser Verzweiflung heraus, da er nicht mehr weiß, wem gehört eigentlich diese Stimme, wenn nicht mir, ruft er diese entscheidende Frage ins freie Feld hinaus. Und diese Frage lautet: *(langsam)* „Was spricht da?“ *(schnell weiter)* „Was spricht da“, als Frage, die man auch mehrfach verstehen kann, also mit einem doppelten Bezugssystem, einem inneren und einem äußeren.

#### *Klappern*

MS: Augenblick

AS: Bitte schneiden.

MS: Das innere Bezugssystem das bezieht sich quasi auf das Drama *Woyzeck* selber, die Hauptfigur, die nicht mehr weiß, ob die Sprache, die sie spricht, ihr selber gehört oder ob das, was sie denkt, irgendwie noch mit seiner Sprache zu tun hat, mit ihrer Sprache zu tun hat. Und aus dem Grund fällt diese Figur aus diesem Dramenkomplex eigentlich heraus. Die Figur, die nicht mehr genau weiß, ob das, was sie denkt, spricht oder tut noch ihr selber gehört. Sie wird unzuverlässig für mich als Betrachter und als Zuhörer. Und aus dem Grund fällt sie aus dem Drama *Woyzeck* plötzlich heraus ins Nichts, sie löst sich eigentlich auf in dieser Vielzahl, in diesem Wirrwarr an Stimmen. Und das äußere Bezugssystem das ist, wenn ich jetzt nochmal den Fokus verschiebe auf den Schriftsteller Büchner. Büchner selber, der das Drama schreibt und der genau weiß, ja ich schreibe mein Drama, aber ich schöpfe aus verschiedenen Quellen, aus Gutachten usw. und ich übertrage sie teilweise wortwörtlich in mein eigenes Drama, ich zitiere fremde Quellen und aus dem Grund sprechen diese ja auch mit der Stimme des anderen, der anderen Person, die diese Quelle formuliert hat. Und aus dem Grund ist mein Drama nicht nur vielstimmig, sondern in diesem Maße wirklich auch wortwörtlich eine Vielzahl an Stimmen, die darin eingebunden sind in mein Drama, was ich gerade verfasse. Und aus dem Grund kann ich allerdings auch nicht mehr behaupten, ich sei der alleinige Schöpfer dieses Werkes, sondern es sind eigentlich auch noch andere, die, ob sie jetzt nun wollen oder nicht, mit dazu beigetragen haben, dass dieses Drama *Woyzeck* entsteht. Das wäre quasi der Punkt Nummer eins, „Was spricht da“.

#### *Wabernde Geräuschkulisse*

MS: *(langsam, getragen, dunkel)* Okay, Nummer eins, Lesefassung. Die Handschriften, differenzierter Text, Seite 112, Handschrift 1, Szene 6, *Freies Feld*. Immerzu, immerzu. Hisch, hasch. So ziehen die Geigen und die Pfeifen. Immerzu, immerzu, was spricht da, da unten aus dem Boden hervor, ganz leise was. Was? Stich, stich, stich die Woyzecke todt. Stich.

*Rauschen von Senderwechsel, Piepen, Männerstimme:*



... wird sich Eintracht-Trainer Friedhelm Funkel Petkovic im Training angucken und dann soll er...

*Rauschen von Senderwechsel, wenige Töne Klassische Musik, erneutes Rauschen*

MS: Stich.

*Schlagermusik, erneuter Senderwechsel*

MS: Immerzu, immerzu. Was das zischt und wimmert und donnert.

*Lautes Rauschen, dann zurück in normale Tonqualität*

MS: Gehen wir jetzt also zurück zu Punkt Nummer zwei. Wenn ich schon denke, dass die Sprache und Gedanken mir nicht selber gehören, sie müssen sich das ein bisschen vorstellen wie jetzt, ich spreche zu Ihnen, zu Hause sind sie, ich bin hier in diesem Tonstudio drinne und sie denken vielleicht wer ist diese Person, die jetzt gerade zu mir spricht. Wer ist das gerade, ist das eine Aufnahme oder spricht der jetzt live? Zu mir quasi, für mich zu Hause, wo ich da vor dem Radio eigentlich sitze, wer spricht da diesen Satz und spricht er eigentlich frei oder spricht er von einer Seite ab, die er eigentlich abliest. Und nichtsdestotrotz, wie sieht es eigentlich aus in dieser Spaltung von Geist und Körper? Was ist eigentlich mit dem Körper, wenn ich schon in Punkt Nummer 1 den Geist in Frage stelle, ob er mir selber gehört. Jetzt also die Körperlichkeit und ich hab da ein Superbeispiel für sie, ich bin irgendwie tot oder fast tot. Ich hatte diesen Unfall, ich bin im Krankenhaus, im Krankbett, ich erwache nicht mehr. Und ich bin in einem ...

*Rauschen, Interferenz übertönt das folgende.*

MS: ... Zustand, dem Koma. Und wer entscheidet jetzt über meinen Körper, ob ich jetzt sterben soll oder am Leben bleibe, weil ich ja im Prinzip nicht mehr sprechen kann. Ich hab kein Bestimmungsrecht über mich selber und da kommt eine andere Quelle, die ich jetzt noch hinzufügen wollte, nämlich das *Bürgerliche Gesetzbuch*. Da gibt es auf der Seite 11 den Paragraphen 1b mit dem Titel Tod: Tod in diesem Sinne nicht ethisch, moralisch, religiös, sondern rein ärztlich, medizinisch, juristisch versehen. Tod, wann stirbt der Mensch, das ist die Frage, die dort geklärt werden soll, bzw. wer zu Rate gezogen wird, wer stellvertretend für meinen Körper spricht, wer entscheidet eigentlich. Und da gibt es dieses Gerät, das sogenannte EEG, das ist oben an meinem Kopf befestigt, bis ins kleinste Rückenmark und es versucht die Gehirnströme aufzumessen und gibt sie dann in einem Graph wieder. Das ist ein bisschen so wie bei dem EKG, das ja die Herzströme misst, also die Pulse, das Pulsen des Herzens, das wird dann im Graph ausgegeben und das ist im Prinzip im EEG genauso. Wenn allerdings dann die Linie dort ebenfalls für die Gehirnströme flach liegt, oder eben unregelmäßig pulsiert, wer entscheidet dann? Und dann gibt es nämlich diese zwei Experten. Zwei Ärzte, die entscheiden müssen, was als nächstes passieren wird. Und dann sagt vielleicht der Experte Nummer 1, ja, Malte ist noch am Leben, das Ding piept eigentlich nur noch oder der Graph schlägt nur noch unregelmäßig aus, aber es kann sein, dass

sich das wieder stabilisiert, deswegen müssen wir noch warten, was passieren wird. Und Experte 2 sagt, nein, das ist nur noch eine Restfunktion des Gehirns, er ist eigentlich schon klinisch tot der Körper und wir können ihn von der Maschine abschalten und wir können ihn in die Kühlkammer legen. Das wäre jetzt quasi die Entscheidung in diesem Falle des Nahtods, wer entscheidet, wer spricht stellvertretend für meinen eigenen Körper, sobald ich eigentlich keine Sprache mehr besitze und das Gesetz quasi, das über mir quasi schwebt, und da eben eine Entscheidung für mich treffen muss. Das wäre jetzt der Punkt Nummer 2.

#### *Alte Tonbandaufnahme mit Rauschen*

Woyzeck: Aber Herr Doctor, wenn einem die Natur kommt.

Doctor (*aggressiv*) Die Natur kommt, die Natur kommt. Die Natur! Hab ich nicht nachgewiesen, dass der musculus constrictor vesicae dem Willen unterworfen ist? Die Natur! Die Natur! Merk dir, Woyzeck, der Mensch ist frei.

MS: Tja, kann man nichts machen.

#### *Rauschen, Interferenz*

MS: Gehen wir jetzt nochmal einen Schritt weiter zum 3. Punkt. Gibt es vielleicht irgendwo noch andere Dinge, die vielleicht im Gesetz selber sind, die stellvertretend selber für mich sprechen können? Das gibt es durchaus, wenn ich jetzt weiterblättere im *Bürgerlichen Gesetzbuch*, das ich im 2. Punkt ja schon angeführt habe, und da gibt's diese Seite 21 mit dem Einleitungsparagrafen für die juristische Person. Was ist das, die juristische Person. Die juristische Person ist etwas, was im Gesetz verankert ist und sie deutet auf mich selber als Person wieder zurück. Das heißt, wenn ich etwas tue, was gegen das Gesetz ist, dann ist die juristische Person dafür da, um auf mich selber zurück zu verweisen. Wenn ich mich dann allerdings frage, gibt's vielleicht noch irgendwo anders Stellvertreter in dem Drama von Büchner, die auch wiederum Stellvertreter für andere sind. Das gibt es durchaus. Ich ziehe also die rote Linie wieder zurück, wie ein narrativer Faden und bin dann im Drama *Woyzeck* und da gibt's ja die Hauptfigur. Woyzeck als Stellvertreter für einen historischen Woyzeck. 1817 gab es diesen Mordfall, Hans Christian Woyzeck, ein arbeitsloser Soldat und Perückenmacher ersticht mit einer abgebrochenen Degenklinge seine Geliebte Christiane Emilie Woost, aus Eifersucht. Er wird ins Gefängnis gesperrt, er wird für zurechnungsfähig titulierte und wird 1821, vier Jahre nach dem Mord, wird er durch das Schwert geköpft. Und man fragt sich, was jetzt nun gerecht oder was ungerecht. Büchner wiederum nimmt den Fall auf und da ist quasi dann wiederum der Zirkelschluss vorhanden, dass quasi der Dramenwoyzeck als Stellvertreter fungiert für den historischen Woyzeck, der damals eben hingerichtet wurde und natürlich auch die Frage, kann dieser *Woyzeck* nicht auch stellvertretend sein für eine unterprivilegierte Schicht von Menschen, die in dem Bürgertum damals eben keine Rechte mehr besaßen und aus dem Grund automatisch nicht dem Gesetz entsprechen konnten. Also man wird quasi durch das Gesetz nicht nur gerichtet,

sondern regelrecht aufgerieben. Das ist das, was Büchner eigentlich ausdrücken wollte. Das wäre jetzt also Punkt Nummer 3, juristische Person, Woyzeck als Stellvertreter für tatsächlich existierende Menschen.

*Wabern des Hintergrundgeräusch über dem folgenden Abschnitt*

MS: *(Langsam, getragen, dunkel)* Bürgerliches Gesetzbuch, 69. Auflage, Jahr 2009, Verlag CH Beck. Seite 11, Titel 1, Natürliche Person, Verbraucher, Unternehmer. Abschnitt 1, Beginn der Rechtsfähigkeit. Die Rechtsfähigkeit des Menschen beginnt mit der Vollendung der Geburt. Paragraph 1b: Vollendung der Geburt. Vollendung der Geburt. Mit ihr beginnt die Rechtsfähigkeit. Das Strafrecht stellt dagegen auf den Beginn der Geburt ab. Vollendet ist die Geburt mit dem vollständigen Austritt aus dem Mutterleib.

*Im Hintergrund beginnt ein Mann zu summen.*

Die Lösung der Nabelschnur ist nicht erforderlich. Das Kind muss bei der Vollendung der Geburt leben, mag auch gleich danach der Tod eintreten. Eine Lebendgeburt liegt vor, wenn nach der Trennung vom Mutterleib das Herz geschlagen, die Nabelschnur pulsiert oder die natürliche Lungenatmung eingesetzt hat. Es genügt aber auch, dass eine andere sichere Lebensfunktion, wie etwa Hirnströme, nachgewiesen werden. Lebensfähigkeit ist nicht erforderlich.

*Das Wabern hört auf, Summen wird stärker und wird dann vom Rauschen einer Tonbandaufnahme unterbrochen, eine Männerstimme, langsam:*

I'm sitting in a room, different from the one you are in now. I'm recording the sound of my speaking voice and I'm going to play it back into the room, again and again. Until the... *(stottert)* frequencies of the room will reinforce themselves. So that any semblance of my speech with perhaps the exception of... *(stottert)* rhythm is destroyed.

*Rauschen mit pulsierendem Geräusch*

BN: *(im Hintergrund, leise)* Und die Tür?

MS: Was ist mit Susanne? Ach so, die ist wieder da.

*Stuhlknarren.*

MS: Ich erzeuge immer hier Lärm...

*Knarren, Tür, knacken unter dem folgenden Text*

MS: ... wenn ich mit meinen Füßen. Vielleicht hört man das hier gut, dieses leichte Knacken. Hier zum Beispiel. Tick, mmh, tot. Das war gerade nicht so gut.

BN: Das hört man hier, was ist denn das?

*Klopfen*

MS: Das ist die...

*Knarren.*

MS: Das mein ich, das ist das Geräusch, was man immer hört.

BN: *(gleichzeitig)* Immer, wenn ich auf Aufnahme...

MS: Ja, hallo, liebe Zuhörer und Zuhörerinnen, ich denke jetzt ist ein guter Moment mal kurz an die frische Luft zu gehen. Ich geh jetzt mal mit Ihnen zusammen von der Tonkabine hier rüber in die Technik.

*Ton entfernt sich, nur noch rechts, im Hintergrund räuspern, Tür schlägt dumpf, danach sehr nah am Mikro*

Ich geh jetzt grade zur Studiotür und mach die mal auf. Und ich seh grade wie das hier alles abgemischt wird, an den Mischpulten, die hier digital angezeigt werden. Und ich seh da auch einen Graphen, der ausschlägt, das heißt, der zeichnet gerade meine Stimme und so weiter auf.

*Räuspern im Hintergrund, Stimme erst von links, wandert dann nach rechts und wieder zurück.*

MS: Und das ganze ist natürlich hochtechnologisch eingerichtet, ich seh hier noch fünf große Boxen, die hier kreisförmig angebracht sind. Und da sitzen jetzt die Susanne und der Boris daran, der winkt mir jetzt grade zu.

*Husten im Hintergrund, leises Summen von Männerstimme, das immer wieder im folgenden Text auftaucht.*

MS: Und wir gehen jetzt mal ein paar Schritte weiter, danke. Danke dir. Und hier ist noch ein sehr altes Gerät, was ich Ihnen jetzt demonstrieren möchte und zwar ein altes Bandgerät, noch von... Das Magnetophon 15A von AEG. Und wir testen das mal kurz aus.

*Unverständlicher Text aus dem Bandgerät*

MS: *(gleichzeitig)* Ja, ich seh grade, dass es leider rückwärts ist. Können wir das andersrum abspielen lassen? Das ist... Jetzt hilft mir wer kurz mal das hier auszurichten. Einen Augenblick.

*Husten*

MS: Ahja, scheint noch eine frühere Hörspielproduktion zu sein. Ja, die unterhalten sich gerade über die Aufnahme.

*Männerstimme in Aufnahme, leise:*

Das war wie für mich geschrieben.

*Frauenstimme, laut:*

Das war wie für mich geschrieben.

*Tür klappt, atmen.*

MS: Bevor wir jetzt zum letzten Punkt kommen, den Punkt Nummer 4, vielleicht noch mal 1-3 zusammengefasst. Also Punkt Nummer 1, „Was spricht da?“ Geistigkeit, Sprache, gehört mir das überhaupt selbst? 2. Körper. Gehört mir das? Wie sieht es aus in Präzedenzfällen wie Nahtoderfahrungen oder Komazustand, wer spricht

dort stellvertretend für mich, wofür ist das Gesetz da? Und 3. eben, juristische Person, *Woyzeck* als Stellvertreter für tatsächlich existierende Personen.

Wenn wir das jetzt also, den Komplex wie ne Flasche auffassen, dann hätten wir jetzt quasi den Bauch und den Fuß der Flasche gehabt, kommen jetzt quasi zum Hals, wo alles kanalisiert, wo alles rausschwappt und das ist dann sozusagen das geistige Eigentum. Das geistige Eigentum definiert sich über das Urheberrecht, das heißt, alles was ich, so lange ich es noch denke, gehört es mir noch selbst, aber sobald ich es anfangen auszusprechen, jetzt zum Beispiel, ich spreche ja gerade aus, gehört es mir nicht mehr, ich veräußere es und es wird irgendwo gespeichert. Sei es jetzt gerade in diesem Augenblick auf der Festplatte oder auf der Kassette bei Ihnen zu Hause, es wird aufgenommen, sie können es vervielfältigen und das wäre wiederum gegen das Gesetz, weil das Urheberrecht ja sagt, sobald ich etwas notiere und meine Unterschrift darunter setze, gehört mir dieses Werk alleine, es ist mein geistiges Eigentum. Wenn ich allerdings die Frage nehme, die ich in Punkt Nummer 1 und jetzt wären wir quasi zwar am Ende, am Anfang wieder angelangt, die Frage stelle, „Was spricht da?“ Stimmt das denn überhaupt noch, hat das überhaupt noch irgendeine Relevanz sobald ich etwas ausspreche und niederschreibe, dass es tatsächlich mir gehört. Wenn ich eben, „Was spricht da?“, frage und sage, bin ich tatsächlich ein Individuum, das außerhalb von der Gesellschaft, die Einfluss auf mich nimmt, sprechen kann? Oder nimmt diese wiederum Einfluss auf mich und ich schöpfe automatisch aus unterschiedlichen Quellen in allem, was ich tue. Also jetzt in Handlung, Sprache oder Gedanken, dass das immer wieder eine Art Einzug hat von der Gesellschaft her, die Einfluss auf mich nimmt. Kann ich dann tatsächlich sagen, dass alles mir gehört und dass ich immer für alles, was ich mache zurechnungsfähig bin, sei es jetzt für einen Mord oder ein Werk, das ich schreibe, wie in diesem Fall, das Drama schreibe. Und das sind die Fragen, mit denen wir uns während des Projektes *Woyzeck* beschäftigen.

*Alte Tonbandaufnahme, Männerstimme, langsam und getragen:*

Sie hören *Woyzeck*, eine Tragödie von Georg

*Harter Schnitt*

AS: (hustet) Bitte schneiden.

*Wabern, langsame, sich dramatisch steigernde Melodie wird erst lauter, dann sanft, Klavier und Flöte, Männerstimme:*

Die Personen sind folgende. *Woyzeck*: Mathias Wieman; Marie: Konstanze Menz; Tambourmajor: Ferdinand Haag; Hauptmann: Leo Reuß; Doctor: Paul Bildt, Andres: Günther Hadank; Unteroffizier: Bruno Fritz; Margret: Anneliese Würz; Käthe: Lotte Dewis; Marktschreier: Robert Aßmann; Jude: Hugo Döblin; Wirt: Paul Herr; Alter Mann: Max-Eduard Fischer; Alte Frau: Alexandra Schmidt; ein Narr: Josef Karma; 1. Handwerksbursche: Ernst Busch; 2. Handwerksbursche: Otto Kronburger; ein Bürger: Erich Dunskus; ein anderer Bürger: Walter Vridt; ein Mädchen: Margot Klein; ein 2. Mädchen: Bona Scharper; zwei Kinder: Emmy Burg

und Lieselotte Krämer; ein Polizist: Josef Bunzl; die Musik ist von Hermann Unger, die Spielleitung und die einleitenden Worte Ernst Hardt als Gast.

*Weiterhin langsame, traurige Musik*

Ernst Hardt: Meine Damen und Herren, so auch Büchner 1813 geboren und mit 23 Jahren gestorben...

*Ab hier überlagert MS den im Hintergrund weiterlaufenden Text von Ernst Hardt.*

MS: *(langsam, klar und laut)* Die Handschriften, differenzierter Text, S. 112, Handschrift 1, Szene 6, *Freies Feld*. Immerzu, immerzu. Hisch, hasch. So ziehen die Geigen und die Pfeifen. Immerzu, immerzu, was spricht da, da unten aus dem Boden hervor, ganz leise was. Was? Stich, stich, stich die Woyzecke todt. Stich, stich die Woyzecke todt. Und immer lauter und jetzt brüllt es, als wär der Himmel ein Rachen. Stich, stich, stich die Woyzecke todt. Stich die Woyzecke todt. Immerzu, immerzu, was das zischt und sticht und wimmert und donnert .

Ernst Hardt: ... am Grabe eines, dessen Hinscheiden ewig unverwindlich und ewig urbar bleibt, als nie verharschender Verlust. Die Berliner Funkstunde sendet heute den *Woy*

*Schnitt auf anderen Sender, kurzes Rauschen*

*Frauenstimme, Nachrichten:*

In seiner Anzeige hatte er den damaligen Justiz- und Kultusminister sexuellen Missbrauch und den Besitz kinderpornographischer Bilder...

*Rauschen, Senderwechsel auf Tonbandkratzen*

*Männerstimme:*

Und wieder nimm das Schwert und führ es sicher und fest, dass du nicht dir es entfallen lässt.

*Frauenstimme:*

Wahre dein Schwert. Da einst ichs schwang, als mir die Rache im Busen rang, als dein messender Blick mein Bild sich stahl

*Viele Senderwechsel mit Rauschen dazwischen, kurz Musik, dann Anfangstöne aus dem Kill Bill Soundtrack - Santa Esmeralda - Don't Let Me Be Misunderstood, von Rauschen unterbrochen, Popmusik, spanischer Sender, Around the World von Daft Punk, amerikanischer Sender „I ask my radio store, good news for him“, religiöser Gesang mit musikalischer Begleitung „Du behütetest meine Seele, und kennst mein Herz, führe mein auf den Weg der Ewigkeit, amerikanischer Sender „an intelligent protection“, langsame Klaviermusik, „1983 hat mich aus der Bahn geworfen“, im Hintergrund Stimmen, zum Ende hin überlappen sich immer mehr Eindrücke, Klaviermusik bleibt, wird im Laufe des nächsten Abschnitts leiser.*

MS: *(spricht langsamer als vorher)* Ich denke jetzt sind wir an einem guten Moment angekommen, an dem ich mich Ihnen nochmal kurz vorstelle, wer ich bin, also Malte Scholz, vor allem für diejenigen, die vielleicht den Anfang verpasst haben

und besonders für diejenigen, die sich vielleicht die ganze Zeit fragen, wer ist eigentlich diese Person hinter dieser Stimme.

Angefangen hat es 1976, da bin ich im Heidberger Krankenhaus in Hamburg geboren worden. Ich bin Hamburg zur Schule gegangen, ich bin dort aufgewachsen und 1996 hab ich dann am Gymnasium Langhorn mein Abitur abgeschlossen. Und bin dann eine Woche später gleich eingezogen worden als Soldat bei der ersten und dritten Panzerartillerie Bataillon 515 Kellinghusen. Das ist ein Ort, der ist ungefähr 50 km von Hamburg entfernt in nordöstlicher Richtung. Ich war dort als Kanonier tätig, für zehn Monate Grundwehrdienst. Dann im Frühjahr 1997 bin ich dann in eine Berufsausbildung gegangen und hab dort angefangen als Datenverarbeitungskaufmann zu programmieren. Ein Jahr später wiederum bin ich in derselben Firma umgestiegen, ins Sekretariat und hab dort telefoniert, Akquise betrieben, Korrespondenz und so weiter um dann wiederum anderthalb Jahre später im Jahr 2000 meine Berufsausbildung abzuschließen als Bürokaufmann, wurde allerdings dann von der Firma nicht übernommen, die mich ausgebildet hat, war dann also fast für das gesamte Jahr 2000 arbeitslos. Ich hab auszugsweise nochmal für einige Zeitarbeitsfirmen gearbeitet, als Leihkraft, das war allerdings nicht gerade sehr wirkungsvoll und auch nicht sehr fruchtbar und aus der Langeweile und aus dem Frust und aus den monetären Nöten heraus habe ich auch des Öfteren mal zur Flasche gegriffen und in einigen Situationen dachte ich auch hier und da mal an Selbstmord. Aber dann nach einem kurzen Aufenthalt in einer Klinik, im Krankenhaus Ochsenzoll in einer geschlossenen Anstalt bin ich dann im Winter 2000/2001 dann nach Frankfurt gezogen, in ein Studentenwohnheim und hab an der Goethe-Universität angefangen Theater-, Film- und Medienwissenschaften zu studieren, mit den Nebenfächern Philosophie und Anglistik. Das hab ich drei Jahre gemacht und ich bin immer mehr auf den Geschmack gekommen mehr praktisch arbeiten zu wollen, bin von der Theorie quasi immer mehr entglitten und bin dann im Wintersemester wiederum 2003/2004 bin ich dann nach Gießen gezogen und hab dann angefangen an der Liebig-Universität in Gießen Angewandte Theaterwissenschaft zu studieren, was ich bis jetzt, also heute auch immer noch tue, was jetzt knapp über fünf Jahre her ist und in einem halben Jahr melde ich mich fürs Diplom an und bin dann wiederum ein Jahr später nach der Prüfung diplomierter Theaterwissenschaftler.

*Leises Summen einer Männerstimme unter den letzten Worten, wird jetzt stärker.*

MS: Soviel also von mir für Sie und im Endeffekt ist es schon eine etwas merkwürdige Entwicklung für mich selbst, so betrachtet, vom Soldaten, vom Bürokaufmann zu so etwas wie einem Darsteller, ein Schauspieler, ein Sprecher für ein Projekt mit dem Titel *Woyzeck*.

*Summen wird zu When the saints go marching in, Knistern alter Tonbandaufnahme kommt dazu*

Woyzeck: Friederich Johann Franz Woyzeck, Wehrmann, Füsilier 2. Bataillon, 2. Regiment, 4. Kompanie, geboren Mariae Verkündigung, den 20. Juli. Ich bin heut alt 30 Jahr, sieben Monat und zwölf Tage.

*Knistern wird stärker, bricht dann abrupt ab.*

AS: Sie hörten das Hörspiel... (*verhaspelt sich*) Bitte schneiden. Sie hörten das Hörspiel *Woyzeck* von Boris Nikitin. Im Studio möchte ich jetzt Malte Scholz begrüßen, den Sprecher dieses Hörstücks, wir konnten ja soeben seine Stimme hören. Guten Abend Herr Scholz.

MS: Hallo, schönen guten Abend.

AS: Das Hörstück nennt sich *Woyzeck, eine Hörspiel-Performance*, aber wieviel oder wenig Bühner steckt denn in dem Hörspiel überhaupt drin?

MS: Ähm, ich glaub, das ist ne Frage, die man uns grundsätzlich immer gestellt hat, auch bei der Performance, die wir immer präsentiert haben im Theater. Ähm und ich glaub das lässt sich dadurch, ähm, relativ gut erklären, wenn man Büchners Drama, falls es überhaupt ein Drama ist, das ist ja auch ne Frage, die man sich stellen sollte, tatsächlich abgeschlossen ist, was ja nicht stimmt, er hats ja nie zu Ende schreiben können, der letzte Akt fehlt und deshalb ist es ja mehr eine Werkfassung, ein Fragmentwerk geblieben. Aber interessanterweise haben mehrere Autoren ja aus diesem Werkauszug versucht ein Drama zusammenzuschmieden, was heutzutage immer noch in allen Theaterspielstätten gespielt wird. Und mit einer Selbstverständlichkeit, die merkwürdig ist, wenn man als Zuschauer natürlich immer auch sagt, wo ist denn hier die Werktreue und ich sage, es ist Fragmentwerk, vielleicht müssen wir das Werk tatsächlich so nehmen, wie es uns vorliegt, nämlich aus unfertige Fassung und das fand ich interessant eben, das als eine Art Spielprinzip in die Performance und natürlich jetzt auch in dieses Hörstück mit zu übertragen.

AS: Ehm, Idee und Regie Boris Nikitin, hab ich vorhin vorgelesen und jetzt treten sie aber mit so Wendungen wie „Ich als Regisseur“, aber eigentlich sind sie doch der Sprecher der Stücks. Sind sie überhaupt für diese ganzen Fragen der richtige Ansprechpartner für mich?

MS: Das würde ich sagen, durchaus. Ich finds ungewöhnlich wenn man, oder was auch im Schauspielbetrieb so in Führungsstrichen einem normalen Theater thematisiert wird, dass wenns um ein Stück geht, dann ist immer der Regisseurname wichtig und die Schauspieler sind eher mehr eine Art Werkzeug, die intentional eben dem hinarbeiten, was der Regisseur sehen will auf der Bühne für den Zuschauer. Aber halt den Schauspieler als eine Art Person zu sehen auf der Bühne, ist ungewöhnlich und deswegen wird meistens immer der Regisseur befragt in Interviews. Was ich auch schade finde, weil ich ehrlich gesagt auch viel lieber dem Schauspieler mal zuhören würde, was er zu sagen hat zu dem Stück und. Ja?



- AS: Sie tun auch etwas, was ungewöhnlich ist für einen Sprecher in einem Stück, sie geben nämlich Einblick in ihren Lebenslauf, vom Soldat bei der Bundeswehr über den Bürokaufmann, zum Arbeitslosen, sie waren eine Weile in einer Klinik, dann das Studium, erst in Frankfurt, jetzt in Gießen, ist diese Biografie eines Sprechers Fiktion in diesem Stück?
- MS: Mmh, also die Biografie würd ich schon so annehmen wie sie ist. Natürlich gibt es viele Leute, die mich bei der Inszenierung gefragt haben, ob das so stimmt, was ich da sage und das gibt es eben, ja ich würde sagen auf jeden Fall, sie ist so, wie ich sie sage, nur eben der zeitliche Verlauf ist natürlich wenn wir sagen, ich raffe 32 Jahre innerhalb von knapp fünf Minuten in einer Biografie zusammen, fragt man sich natürlich, was ist das für eine merkwürdige Biografie, die wirkt ja fast so wie ein narrativer Verlauf einer tatsächlichen Theatergeschichte, also wie eine Art Narration eines, der plötzlich auf die schiefe Bahn geraten ist, nach einem Sinn in seinem Leben sucht und im Endeffekt dann das Happy End, er findet seinen Sinn irgendwo wieder und das ist dann das Ende des Stücks, also das ist so ne Art Komödie dann plötzlich, die daraus entsteht. Ehm.
- AS: Also das hat ja auch ganz deutlich Parallelen, oder bild ich mir das ein, zu der von *Woyzeck*, der Soldat, der Arbeiter, der ausgenutzt wird, die mentalen Probleme. Wie fühlt sich das denn an, wenn die, in Teilen ja doch wohl eigene Biografie in den Bereich einer Fiktion gezogen wird?
- MS: Mh. Ja, das seh ich durchaus ebenso, dass man sagen kann, okay, das ist vielleicht eine Art Verwischung von Grenzen oder von Bezügen. Ich finde es aber auch durchaus interessant, weils auch eben zu dem wie wir arbeiten im Theater, jetzt auch, dass man sagt, ich kann auch meine biografischen Details direkt thematisieren, mit einfließen lassen und daraus eben dann Szenen entwickeln und dieser Selbstbezug ist eben spannend zu sagen, ich präsentiere mich plötzlich als Körper, meine Biografie für den Betrachter auf der Bühne gegenüber einem Schauspieler, der ja sagt, der Naturzustand von mir selber auf der Bühne ist es, dass ich eine Figur spiele und nicht mich selber, wie eine Art Vexierbild, eine Maske, die ich mir aufsetze. Fragemöglichkeiten, wenn ich mich selber thematisiere, wer ist das eigentlich, der da gerade zu mir spricht als Darsteller, was spricht er da eigentlich, was spricht aus ihm heraus. Ich glaube, das ist ein reizvoller Ansatz.
- AS: Also neben dem Büchner hier als Hörspiel von 1930 und ihrer persönlichen Rolle haben sie dann aber auch noch Texte aus dem *Bürgerlichen Gesetzbuch*, die sie zum Beispiel zu einem Thema wie ab wann das Individuum rechtsfähig ist. Wie sind Sie darauf gekommen, diese Art von Text mit dem Büchner und mit ihrem eigenen Text auch?
- MS: Ich denke, es ist deswegen interessant diese Kommentare aus dem *Bürgerlichen Gesetzbuch* mit hinein zu implementieren, weils ja direkt um ne Klärung geht, um diese Frage des Individuums und dass dieses Individuum einen freien Willen hat und frei entscheiden darf in dieser Gesellschaft, also quasi fast ohne Einfluss

davon und man fragt sich natürlich, stimmt das denn so? Aber eben halt dadurch, dass es ein Gesetzbuch ist, muss man es sehr klar abgrenzen gegenüber der Philosophie, die ja versucht Anknüpfungspunkte zu finden.

AS: Ja. Auch als Gesetzestext versuchen Sie die Frage zu klären, ab wann ein Mensch lebt und ab wann ein Mensch nicht mehr lebt. Überhaupt Tod scheint mir ein wichtiges Thema in diesem Hörspiel zu sein. Was bedeutet das Thema Tod für sie?

MS: Es gibt mehrere Bezugspunkte. Ich glaub das eine ist vielleicht eine Art biografisches Detail und das andere ist etwas, das hat eher mehr mit dem Hörspiel zu tun und dem Fakt, dass wir sagen, alles, was im Hörspiel produziert wird, wird ja aufgezeichnet auf ein Medium, also auf Band oder auf Festplatte und deswegen ist es im Endeffekt ja eine Art Dokument. Sobald das Stück vorbei ist, sind die Personen ja nicht mehr da, die es produziert haben. Die Körper sind weg, aber die Stimmen sind noch da auf Band. Und deswegen ist eine Art Artefakt oder eben eine Art Dokument von einer gewissen Zeit und einem Raum, wo das alles stattgefunden hat, wo das alles aufgezeichnet wurde und plötzlich kann ich eben in der Gegenwart jetzt einen Zuhörer adressieren, dadurch dass das Hörspiel vielleicht erst in einem Dreivierteljahr rausgeschickt wird in die Radios. Aber ich muss eben so denken, als wärs jetzt quasi, dass es jetzt live übertragen wird im Rundfunk und eben erst in einem Dreivierteljahr ist plötzlich dieses Gegenwärtige ist plötzlich Vergangenheit, ich kann plötzlich ganze 50, 80 Jahre, also nehmen wir jetzt das *Woyzeck*-Hörspiel von 1930, was ja auch jetzt ein Dokument ist über die damalige Zeit, was ich interessant find, weil plötzlich so zeitliche Überbrückungen stattfinden, wo man plötzlich in die Vergangenheit zurückgreift und auf die Stimmen, die dort gewesen sind. Und man kann natürlich auch sagen, also jetzt rein philosophisch, sobald ich etwas aufzeichne, dann ist es eigentlich irgendwie schon gestorben, tot.

AS: Jetzt sind wir so ein bisschen in unserem Gespräch durch die verschiedenen Bereiche des Stücks mäandert und da beschleicht mich so der Eindruck, könnte es sein, dass das Stück noch gar nicht fertig ist?

MS: Mmh, das stimmt durchaus. Ich denke wir dürfen das Ganze jetzt eher mehr als einen work-in-progress bezeichnen, also etwa, das noch im Begriff ist zu entstehen, weil auch jetzt wo wir sprechen ist das Stück ja noch nicht fertig, sondern es wird ja dann noch zusammenmontiert und dann ist das Hörstück fertig und dann wird's ausgestrahlt, was dann auch wiederum später stattfindet. Also sind wir noch relativ am Anfang des Hörstücks eigentlich, obwohl wir witzigerweise zeitlich gesehen schon über das Ende des Stücks referieren. Also es wäre jetzt vorbei, fiktiv gesehen.

AS: Wirklich klar ist mir ihre Rolle immer noch nicht, „Was spricht da“, wenn Malte Scholz spricht?

MS: Mh. Das ist glaube ich ne sehr schwierige Frage, weil sie auch so einfach klingt. Ich versuch es zu klären, indem ich versuche, das Drumrum zu beschreiben. Also

vielleicht ist es ne Frage, die man eigentlich spontan jeden fragen kann, ich könnte Sie im Prinzip auch fragen, was spricht eigentlich aus Ihnen heraus, wenn Sie sprechen. Das ist glaube ich auch der Reiz, weswegen wir das auch die ganze Zeit immer thematisieren und warum wir diese Frage „Was spricht da eigentlich?“ aus Büchners Werk einfach so sehr stark isolieren, eine Tautologie oder etwas, das rhetorisch ist und die Antwort gleich automatisch mit sich bringt. „Was spricht da?“ Ich, aber das stimmt ja gar nicht. Was ist ich, wenn ich sage, ich. Sprache, das ist etwas, das grammatikalisch durch Wörter festgelegt ist. Deswegen ist es wie in der Mathematik, was ja auch willkürlich ist, weil es Konventionen entspricht, jeder spricht dieselben Worte.

*Schnitt bei dem sich die beiden Textteile minimal überlappen*

Wie jemand seine Sprache verwendet ist individuell, genauso eben was da halt unterschwellig mit transportiert wird. Also Gefühle, Intentionen, alles, was ich sage, entspricht ja auch einem gewissen...

*Schnitt mit flackerndem Geräusch*

Und das ist was ist teilweise mehr, teilweise weniger bewusst sprechen kann. Es geht dann eben bis in die Unbewusstesten wo ich dann sage, okay irgendwann unter all diesen Schichten gibt es dann so einen merkwürdigen Strom, der da fließt. Wenn ich sage, es existiert ein Strom, was auch aus mir herauspricht neben meiner normaler Sprecherstimme, ich als, das klingt vielleicht jetzt ein bisschen abergläubisch aber das ist etwas woran ich eigentlich glaube, dass es so etwas gibt wie diesen Strom.

*Musik mit Knistern von altem Tonband*

- Woyzeck: Andres, Andres, ich kann nicht schlafen. Wenn ich die Augen zumach, dreht sich immer. Ich hör die Geigen immerzu, immerzu. Und dann sprichts aus der Wand. Hörst du nicht?
- Andres: Ja, lass sie tanzen! Unsereiner ist müd und dann Gott behüt uns! Amen.
- Woyzeck: Es red immer: Stich, stich todt. Stich, stich todt und zieht mir immer zwischen den Augen wie ein Messer.

*Immer wieder kurzes und rhythmisches Knistern des Tonbands, wie Herzklopfen, wird dann leiser und verstummt.*

## Sequenzprotokoll *Woyzeck* von Nuran David Calis

Sequenz	Dauer	Inhalt	Bezug zur Intermedialität	Bezug zum Fragment	Filmische Besonderheit
1	00:00 – 03:30	Woyzeck und Marie liegen im Bett, der Raum ist in einen Sepia-Ton getaucht. Man hört Stimmfetzen. Marie streichelt und küsst Woyzeck. Er erwidert das zunächst, scheint jedoch erschöpft und winkt schließlich ab. Ein Kleinkind schläft in einem Gitterbett in der Nähe der beiden.	Fängt als Hörspiel im Black an	Abgeschnittene, fragmentierte Stimmen. Unverständlich.	Auf der Tonebene hört man zunächst ein metallisches Rauschen, darüber legen sich abgeschnittene Fetzen von flüsternden Stimmen. Tropfen.
2	03:30 – 04:19	Woyzeck steht auf, ein fiependes Geräusch wird immer stärker. Er steht vor dem Spiegel und betrachtet an die Wand gepinnte Fotos, auf denen er und Marie als glückliches Paar vor ihrem Lokal „Garnison“ zu sehen sind. In das sich steigernde Geräusch spricht Marie fragend seinen Namen.			Kamera zeigt Woyzeck durch den Spiegel, zunächst verschwommen, stellt sich dann scharf.
3	04:19 – 04:22	Der Titel <i>Woyzeck</i> wird schlagartig weiß auf schwarz eingeblendet, man hört plötzlich ein Dröhnen und Marie, die seinen Namen ruft.	Bei der Einblendung des Titels doppeln sich Schrift und Ton im Namen Woyzeck.		
4	04:22 – 05:37	Woyzeck schmeißt sich kaltes Wasser ins Gesicht und schluckt Tabletten, er streicht einen Tag auf dem Kalender ab. Marie beobachtet ihn dabei vom Bett aus und fragt, wie lange er noch müsse. Er verweist auf das Geld und meint noch vier Tage. Ein rhythmisches Dröhnen wird langsam lauter.		Im unscharfen Vordergrund fragmentierte Körper, Ausschnitte von Figuren.	Jeweils eine der Figur ist angeschnitten und unscharf im Vordergrund, die andere scharf im Hintergrund.
5	05:37 – 06:28	Das in Sequenz 4 lauter werdende Geräusch klärt sich auf: Woyzeck läuft mit einer	Woyzeck wird per Video aufgezeichnet.	Detailaufnahmen: Füße, dann Halbtotale, dann	

		Atemmaske und nacktem Oberkörper auf einem Laufband. Dabei wird er vom Arzt überwacht. Als er über Schmerzen klagt, geht der Arzt wortlos aus dem Raum.		Totale: Bild wird immer kompletter.	
6	06:28 – 09:39	Ein verschlossener und einsamer U-Bahnhof bei Nacht. Auf den Gleisen sammeln Woyzeck und zwei Kollegen, bzw. Freunde (Andres und Louis) Müll auf. Sie spielen Golf mit den Mäusen, Woyzeck will erst nicht mitmachen, schlägt dann mehr Mäuse ab als die anderen. Er spricht über seine für ihn realen Geräuschhalluzinationen. Als die anderen nichts hören, wird er wütend, fühlt sich „verarscht“, ohrfeigt den einen und geht.	Woyzeck spricht in Büchners Sprache, durchmischt mit heutigem Sprachduktus.	Geräuschfetzen tauchen immer wieder auf. Verschiedene Detailaufnahmen, erst dann klärt sich das Bild.	Beginn der Parallelmontage zwischen den Szenen Maries und denen Woyzecks.
7	09:39 – 10:47	Eine belebte Straße, viele Frauen mit Kopftuch. Straßenstände mit Klamotten, die sich Marie und eine Freundin (Margreth) ansehen. Hinter ihnen gruppiert sich eine Gruppe von vier südländisch aussehenden Männern, alle schwarz angezogen, von denen einer der Boss (Tambourmajor) zu sein scheint. Er schaut zu den Frauen, die Freundin macht Marie darauf aufmerksam, sie will gehen. Ein langer ernster Blick zwischen Marie und dem Tambourmajor. Als sie ihren Kinderwagen weiterschiebt, lächelt sie kurz.			Entweder die beiden Frauen oder die Männerclique stehen unscharf im Vordergrund, die andere jeweils scharf im Hintergrund. Parallelmontage zwischen Marie und Woyzeck.
8	10:47 – 12:47	Woyzeck und seine Freunde sitzen im U-Bahnschacht neben den Gleisen und trinken. Am Anfang und Ende ihrer Unterhaltung fährt jeweils eine U-Bahn vorbei. Sie stoßen auf die Freimaurer an. Er nimmt seine Tabletten und gesteht, dass er seit zwei Monaten impotent ist. Die Kollegen witzeln darüber und machen	Bezug zu Büchner: Freimaurer werden als Begriff aufgegriffen, Woyzeck fixiert sich darauf. Idiomatiche Vermischung: „Auf die fucking Freimaurer“.	Zu Geräuschfragmenten kommen nun visuelle Fragmente: ein Bild von glitzernden Wasser leuchtet auf, zu kurz um es tatsächlich zu erkennen.	Parallelmontage zwischen Marie und Woyzeck.

		eine Anspielung, dass ein „Kanacke“ ihn gelinkt habe. Woyzeck sitzt erschöpft an einer Säule, ein Bild von glitzerndem Wasser blitzt auf.			
9	12:47 – 13:43	Marie und Margreth laufen auf der Straße und beobachten in einem Hof den Tambourmajor, der mit einer knapp bekleideten Frau spricht. Margreth sagt, dass ohne ihn nichts im Kiez laufe, wie reich er sei und dass sie sich für ihn prostituieren würde um aufzusteigen. Marie ist still. Im Vorbeifahren gibt er den beiden einen Luftkuss.	Margreth spricht Büchnertext: „Guck doch mal, was die für Augen hat, die glänzen!“ Dabei bezieht sie sich jedoch nicht auf Marie wie bei Büchner, sondern auf die Frau im Auto des Tambourmajors.		Entweder die Frauen oder der Tambourmajor sind im Bildordergrund unscharf. Parallelmontage zwischen Marie und Woyzeck.
10	13:43 – 14:40	Im U-Bahnschacht, Woyzeck geht geduckt durch einen sehr niedrigen Gang und murmelt vor sich hin, seine Kollegen verstehen ihn nicht und versuchen ihn dazu zu bewegen, zurückzugehen, er geht unbeirrt weiter.	Woyzeck spricht Büchners Textpassage über die Stille.	Eine stark flackernde Neonleuchte zeigt nur kurze Ausschnitte des Schachts und von Woyzeck.	Parallelmontage zwischen Marie und Woyzeck.
11	14:40 – 18:13	Woyzeck allein vor einer Backsteinmauer. Er schiebt die Steine langsam zur Seite, durch den Durchbruch kommt er in einen kleinen Raum voller Kabel. An der Wand hängt eine herausgerissene Zeitungsanzeige eines Hauses, die er abnimmt und betrachtet. Er lehnt an der Wand. Wieder tauchen Bilder des Flusses auf, dann Marie davor, unscharf und sehr hell. Sie ist schwanger und lacht. Dann Black, man hört Woyzeck murmeln.	Woyzeck spricht weiterhin und wiederholt Büchners Text über die Stille: „Still, als wäre die Welt todt.“	Bilderfetzen vom Fluss und von Marie davor tauchen auf. Im Hintergrund hört man das gleiche Tropfen wie in der ersten Szene zu Hause.	Starker Kontrast zwischen den Traumbildern, die überbeleuchtet sind und mit Lichtreflexen durchzogen und dem dunklen Schacht.
12	18:13 – 19:52	Woyzeck läuft mit Maske auf dem Laufband, man hört den Rhythmus seiner Schritte unter der gesamten Szene. Marie sehr nah neben dem Tambourmajor. Er hält ihre Hand, sie bittet ihn lasziv, loszulassen, er nähert sich ihrem Gesicht noch mehr und legt ihr schließlich zwei Ohrringe in die Hand.	Text und Szene von Büchner übernommen. Woyzeck wird per Video aufgenommen.	Die Bilder Woyzecks sind die Fragmente zwischen Marie und dem Tambourmajor. Detailaufnahmen der Hände und angeschnittenen Gesichter.	Verschiebung Bild und Ton: Während Marie und der Tambourmajor sprechen, rennt Woyzeck auf dem Laufband: Parallelmontage Marie und Woyzeck innerhalb der Sequenz

13	19:52 – 21:49	Woyzeck hat sein Kind auf dem Arm, um ihn seine Freunde und Margreth im Hinterhof. Das Auto des Tambourmajors fährt vor, Woyzeck muss ihm widerwillig ausweichen. Seine Freunde beleidigen die Insassen. Marie kommt dazu. Als sie die Situation erkennt, erschrickt sie und nimmt die Ohrringe ab, bevor Woyzeck sie sieht. Sie nimmt ihm das Kind ab. Er sagt, er müsse nochmal fort und geht. Dazwischen sprechen die Männer auf Türkisch und sehen immer wieder zu Marie.			Meist beide Cliques im Bild, eine davon je unscharf im Bildvordergrund.
14	21:49 – 24:27	Marie sitzt mit dem Kind zu Hause, zieht sich die Ohrringe an und schminkt sich. Währenddessen erzählt sie dem Kind das Großmuttermärchen. Woyzeck kommt unbemerkt zur Tür rein und lauscht der Geschichte im Flur. Beide geben mit ihren Blicken zu verstehen, dass sie sich wie das alleingelassene Kind im Märchen fühlen.	Marie erzählt Büchners Großmuttermärchen.	Detailaufnahmen von Spielzeug, den Ohrringen, Schminkutensilien, Maries Mund.	
15	24:27 – 26:37	Woyzeck schlägt die Wohnungstür zu um sich bemerkbar zu machen. Marie erschrickt und wischt sich schnell die Schminke ab. Woyzeck stellt den Einkauf ab. Er entdeckt die Ohrringe, worauf Marie zu weinen anfängt. Woyzeck beschwichtigt sie und legt Geld auf den Tisch, er will los. Marie will ihn festhalten, er geht.	Ohringszene aus Büchner nahezu wörtlich übernommen.	Woyzeck ist immer nur extrem kurz da und geht wieder: fragmentiertes Dasein.	Einer der Figuren je unscharf.
16	26:37 – 27:43	Eine Kneipe (Habibi) mit orientalischer Musik, Gäste sitzen auf der Straße und rauchen Wasserpfeife, Frauen mit Kopftüchern unterhalten sich auf Türkisch und Arabisch. Woyzeck steht mit anderen Männern in der Küche und schneidet Gemüse. Er schwitzt. Vor		Erst Totale, dann kleinteiligere Details, bis zum Messer, mit dem Woyzeck das Gemüse schneidet.	

		dem Laden verjagt der Besitzer (Hauptmann) einen Bettler.			
17	27:43 – 30:19	Der Hauptmann geht in die Küche und trinkt Tee. Er ermahnt Woyzeck zur Langsamkeit und Moral: Er soll heiraten um weiter bei ihm arbeiten zu dürfen. Es klopft, der Tambourmajor kommt rein und nickt dem Hauptmann zu. Woyzeck arbeitet weiter.	Der Hauptmann spricht Versatzstücke aus dem Text aus der Barbierszene Büchners, vermischt mit deutscher Umgangssprache und türkisch.		
18	30:19 – 30:39	Straße. Woyzeck kommt in den Hausflur und bleibt vor den Briefkästen stehen. In einen schmeißt er einen Bündel Geld.	Abgewandeltes Zitat von Büchner: „Moral kann ich mir nicht leisten.“	Detailaufnahmen, Teile von Woyzecks Körper, Briefkasten.	Verbindung auf der Tonebene mit der nächsten Sequenz. Text gehört zu 19.
19	30:39 – 31:33	Woyzeck sammelt wieder Müll mit seinen Freunden und beschwert sich über den Hauptmann. Es wird klar, dass das Habibi ursprünglich sein Lokal war und dass er es sich zurückerobert will. Es kommt zu einem Streit mit Louis, Woyzeck wird handgreiflich.	Woyzeck spricht mit Büchners Worten: Moraldiskurs aus der Barbierszene, der dann abgewandelt wird in eigenes.		Ab hier erneute Parallelmontage Marie und Woyzeck.
20	31:33 – 33:21	Marie und das Kind in der Küche. Es klopft, vor der Tür steht der Tambourmajor. Er fasst sie am Arm, sie will, dass er geht. Er tritt ein und schaut sich um. Bedrohliche Geräusche.			Parallelmontage Marie und Woyzeck.
21	33:21 – 34:39	Woyzeck mit seinen Kollegen im U-Bahnschacht. Er spricht über seine Pläne abhauen zu wollen, Marie zu heiraten, seinen Traum vom Geld und seinen Ärger über die Reichen.	Immer wieder Versatzstücke aus dem Büchnerschen Text.	Text Büchners wird weiter fragmentiert.	Parallelmontage Marie und Woyzeck.
22	34:39 – 35:55	Der Tambourmajor und Marie sitzen auf dem Sofa, im Hintergrund greint das Kind. Er fasst ihr ans Knie, sie will, dass er geht. Als er sagt, sie solle Woyzeck vergessen, gibt sie ihm eine Ohrfeige und gibt ihm die Ohringe zurück. Er lächelt.			Parallelmontage Marie und Woyzeck. Unscharfer Bildvorder- und Hintergrund mit jeweils einer der Figuren.



23	35:55 – 37:33	Woyzeck im U-Bahnschacht. Unter langsamer, scheppernder Musik sieht man den Fluss und Woyzeck mit Marie und dem Kind auf der Wiese liegen, dann ernst am Wasser stehen. Er macht ihr einen Heiratsantrag, sie reagiert nicht. Darauf, dass er verspricht bald das Geld zu haben, antwortet sie „Und dann?“		Visuelle Fragmente werden länger und zu ganzen Szenen ausgebaut.	Parallelmontage Marie und Woyzeck. Lichtreflexe in den Traumbildern.
24	37:33 – 39:11	Woyzeck rennt mit Maske auf dem Laufband. Dann liegt er erschöpft auf einer Liege und bettelt um Wasser. Der Doctor reagiert nicht darauf, sondern betastet ihn und spricht in ein Aufnahmegerät. Er weist ihn an zu urinieren, Woyzeck hat Halluzinationen, sieht Marie, die den Tambourmajor küsst, seine Freunde, den Hauptmann neben dem Doctor.	Szene in der Anordnung von Büchner inspiriert, allerdings ohne dessen Text. Woyzeck wird per Video aufgenommen.	Kurze Einspielungen von visuellen Halluzinationen. Verschwommen, verzerrt und verwackelt. Detail von Woyzecks geschlossenen Augen.	Detail von Neonlampe, die langsam scharf gestellt wird. Sehr unscharfe Bilder.
25	39:11 – 40:42	Woyzecks Freunde sitzen nachts im Kleinbus und warten auf ihn. Der Tambourmajor kommt mit seinem Auto, er steigt aus, geht davon. Die beiden schauen sich an und gehen zu dessen Auto rüber.			Tonüberblendung zur nächsten Sequenz, Doctor. Unscharfer Vordergrund.
26	40:42 – 41:49	Der Doctor spricht mit Woyzeck. Information, dass er die Tabletten seit einem halben Jahr nimmt und seit sechs Tagen nicht mehr schläft. Er bekommt Extra-Zulage, er ist frei aufzuhören, aber es fehlen nur zwei Tage bis zum Ende der Studie. Woyzeck nimmt das Geld und geht.	Intramedialität: Im Hintergrund sieht man Woyzeck auf einem Fernseher, wie er mit der Maske auf dem Laufband läuft: Dopplung seiner Figur. Er schaut sich selbst zu.		
27	41:49 – 42:42	Woyzeck wird von seinen Kollegen ins Auto gezogen, sie fahren schnell los. Sie haben die Autoräder des Tambourmajors geklaut.			
28	42:42 – 44:18	Woyzeck schmiegt sich an die schlafende Marie. Sie greift seine Hand und drückt sie auf ihre Brust. Er wendet sich ab, nimmt Geld aus			

		der Tasche, legt es auf den Nachttisch und geht. Marie ist wach.			
29	44:18 – 45:16	Woyzeck sitzt im offenen Auto seiner Freunde, die versuchen auf einem Schrottflohmarkt die Reifen zu verkaufen. Woyzecks Blick schwimmt immer wieder. Er kann kaum die Augen offen halten. Geräusche wie bei einem Kurzschluss. Schließlich steht er auf und geht.			Das Bild verdoppelt sich, verschiebt sich gegeneinander.
30	45:16 – 45:58	Margreth steht am Kleiderstand, der Tambourmajor kommt mit seinen Freunden. Sie ruft ihn, er geht zu ihr und schaut sie prüfend an. Lächelnd fährt er ihr mit der Hand durchs Haar. Orientalische Musik.			
31	45:48 – 47:11	Habibi. Der Doctor isst im vollen Lokal, der Hauptmann fragt ihn, wie es mit Woyzeck geht, der gerade zur Tür hereinkommt. Der Doctor erzählt, dass es bei ihm am besten anschlage. Der Tambourmajor kommt rein, die drei Männer tauschen Blicke aus. Der Hauptmann steht mit dem Vorwand Kopfschmerzen zu haben auf.			Als der Tambourmajor reinkommt, setzt er sich in den Bildaufbau genau zwischen die beiden Männer, die unscharf mit dem Rücken zur Kamera sitzen.
32	47:11 – 47:48	Woyzeck schneidet langsam und präzise Gemüse, tut es auf Teller und will sie in die Wirtsstube tragen. Die Plätze des Hauptmanns und des Doctors sind leer. Der Tambourmajor lädt ihn ein sich zu setzen. Unter der Vorwand arbeiten zu müssen, kehrt er mit den vollen Tellern zurück in die Küche.	Angefangene Wirtshausszene aus Büchner.	Detailaufnahme des schneidenden Messers.	
33	47:48 – 48:58	Der Doctor und der Hauptmann in einem Hinterzimmer des Lokals, ersterer spritzt dem Hauptmann etwas in den Arm, was diesen sichtlich entspannt. Woyzeck hört erst und beobachtet die Szene unbemerkt. Im	Versatzstücke aus der Begegnung zwischen den beiden bei Büchner, in ein freundschaftliches Necken uminterpretiert.	Sehr eingengter, fragmentierter Bildausschnitt durch die halboffene Tür hindurch aus Woyzecks Perspektive.	

		Hintergrund der offene Tresor mit sehr viel Geld und Schmuck. Die beiden Männer reden übers Geld.			
34	48:58 – 50:02	Woyzeck räumt Tische ab als die Männer ins Lokal zurückkommen. Der Hauptmann weist ihn an gründlicher zu putzen. Der Tambourmajor provoziert Woyzeck, indem er ihm sagt, er solle bei ihm aufräumen. Woyzeck schmeißt sein Handtuch hin und geht.			Unschärfe im Vordergrund, die entweder den Tambourmajor oder Woyzeck mit ins Bild zieht.
35	50:02 – 51:01	Woyzeck geht zu seinen Freunden auf den Flohmarkt, die immer noch versuchen, die Reifen zu verkaufen. Er legt sich wortlos ins Auto, die Freunde bemerken, dass in der Nacht wieder Schicht ist.		Woyzeck ist nur durch das Auto zu sehen: verengter Bildausschnitt.	
36	51:01 – 51:59	Marie kommt mit dem Kind aus dem Haus, Margreth steht vor der Tür. Sie fragt aggressiv, ob diese in der Nacht auf das Kind aufpassen könne, verheimlicht aber, was sie vorhat. Marie öffnet den Briefkasten und findet das Geld.			
37	51:59 – 53:44	Woyzeck im U-Bahnschacht mit seinen Freunden. Er sieht zunehmend fertiger aus. Wie auf eine Eingebung fragt er, ob man an dem Abend im Ballhaus tanze. Maries Bild blitzt auf. Ein Fiepen wird immer lauter, es wird dunkel, zwei Lichter nähern sich. Im letzten Moment können die Freunde Woyzeck vor der U-Bahn wegziehen. Er ruft hysterisch „Tanz, tanz“, reißt sich los und rennt weg.	Die Namen der Freunde werden zum ersten Mal genannt: Andres und Louis, also wie Büchners Figur Woyzeck in der Entwurfsstufe H 1. Versatzstücke aus seinem Dialog mit Andres bei Büchner: „Es ist heiß.“	Maries Bild am Fluss blitzt auf.	Das Bild der Badenden wird zunächst unscharf, dann legt sich das des heranfahrenden Zuges darüber, beide sind gleichzeitig zu sehen.
38	53:44 – 54:57	Woyzeck auf der Straße, das Bild verschwimmt ihm kontinuierlich vor den Augen, Lichter kreisen, seine eigene Stimme rauscht in Fetzen. Er kommt nach Hause, sieht dort Margreth auf	Text aus der Testamentsszene.	Stimmfetzen von ihm selbst.	Bild verschwimmt, wird unscharf.

		dem Sofa schlafen und geht gleich wieder raus bis vor eine Diskothek. Er schaut sich nervös um.			
39	54:57 – 55:55	Woyzeck wühlt sich im Stroposkoplicht durch die tanzende Menge in der Diskothek. Viele Frauen tragen Kopftuch. Auf einer Erhöhung sieht er Marie lachend mit dem Tambourmajor tanzen, er steht starr. Über allem liegt eine langsame, dramatische Musik, die nicht die ist, zu der die Leute tanzen.		Stroposkoplicht fragmentiert die gesamte Szenerie.	Bild wirkt durch die langsame Musik wie eine Zeitlupe.
40	55:55 – 56:34	Woyzeck in seinem Raum hinter den U-Bahngleisen. Er betrachtet erneut die Anzeige des Hauses. Marie im Fluss mit Lichtreflexen taucht vor seinen Augen auf.		Die schwimmende Marie blitzt sehr hell auf.	
41	56:34 – 59:19	Im Hof, Woyzecks Freunde mit dem Kind und Margreth. Marie kommt und fragt nach Woyzeck, der seit Tagen nicht gekommen ist. Der Tambourmajor und seine Clique halten vor der Toreinfahrt. Woyzeck kommt und muss an ihm vorbei. Marie greift ihn an. Er gibt ihr Geld und hält sie fest. Er will mit ihr zum Fluss. Er küsst sie, Margreth ruft sie. Marie geht. Vor dem Tor macht einer aus des Tambourmajors Clique eine Bemerkung über sie, woraufhin dieser ihm die Nase blutig schlägt. Blickwechsel zwischen Marie und dem Tambourmajor.		Detailaufnahmen der roten Lichter im Hof.	
42	59:19 – 1:02:33	Marie am Fluss, Lichtreflexe, sie schwimmt. Man sieht das Haus aus der Anzeige. Hoher unangenehmer Ton über allem. Woyzeck wird vom Hauptmann bezahlt, der ihn lange rufen muss, bis er reagiert und fragt, wann er endlich heiratet. Der Dialog wiederholt sich als Geräuschkollusion mit anderen	Text aus der Doctorszene von Büchner, „Aberratio, sehr schön ausgeprägt, Schwämme“; Woyzecks „Jawohl“, das in mehreren Szenen immer wieder auftaucht.	Lange visuelle Halluzinationen von Marie und dem Haus. Details am Fluss (Wasser, Gräser, Hände, verschwommenes Haus)	Starkes Schwanken zwischen scharf und unscharf bei den Bildern aus Woyzecks Perspektive. Er liegt unscharf vor dem Doctor auf der Liege und

		Sprachfetzen, Woyzeck liegt beim Doctor, auch der Tambourmajor scheint da zu sein. Geräte piepsen, Woyzecks Körper wird steif, er wiederholt nur noch das Wort „Jawohl“.		Details beim Hauptmann (Dekoration, Geld) werden immer wieder unscharf.	verkleinert damit den Bildausschnitt.
43	01:02:33 – 01:03:23	Woyzecks Freunde warten mit dem Auto vor dem Gebäude des Doctors auf ihn. Sie beobachten, wie einer aus des Tambourmajors Clique ebenfalls dort parkt.			
44	01:03:23 – 01:04:42	Der Doctor verkündet Woyzeck das Ende der Studie und gibt ihm einen Bündel mit Geld. Woyzeck kann vor Erschöpfung nicht mehr reagieren, seit acht Tagen hat er nicht geschlafen. Er schaut auf den Fernseher. Der Tambourmajor klopft und bespricht flüsternd etwas mit dem Doctor. Woyzeck kippt weg.	Im Fernseher werden in einer Nachrichtensendung Särge von Militärs abtransportiert.		
45	01:04:42 – 01:05:44	Woyzeck steigt zu seinen Freunden ins Auto und gibt ihnen jeweils etwas von seinem Geldbündel ab.			Erneute Parallelmontage zwischen Marie und Woyzeck.
46	01:05:44 – 01:06:06	Marie mit Kinderwagen und Margreth auf der Straße. Sie streiten. Margreth will, dass Marie mit Woyzeck redet, sie findet, es gebe nichts zu bereden.			Parallelmontage Marie und Woyzeck.
47	01:06:06 – 01:07:59	Woyzeck sitzt mit Louis im Auto vor dem Habibi, der monologisiert, wie gut das Lokal läuft und dass Woyzeck dort Pech hatte. Woyzeck hat Schmerzen, ein Rauschen ertönt, er hält ihn an nicht weiter zu sprechen. Man sieht wie der Tambourmajor ins Habibi geht, der Hauptmann sitzt davor.	Ein Rauschen ist als auditive Halluzination zu hören. Louis spricht Büchners Text aus der Wirtshausszene (Student).	Woyzeck wird nur durch das offene Fenster gezeigt, zusätzlich verengter Bildausschnitt.	Parallelmontage Marie und Woyzeck. Man sieht Louis nur durch die Frontscheibe des Autos, nicht direkt.
48	01:07:59 - 01:10:15	Marie hängt im Hof Wäsche auf und vertraut Margreth heulend an, dass sie Angst hat vor Woyzeck, der nicht mehr kommt. Trotzdem will sie mit ihm fliehen und liebt ihn.		Marie weiß nicht, von welchem Fluss Woyzeck redet, die Bildfragmente	Parallelmontage Marie und Woyzeck.

				waren von Anfang an seine Einbildung.	
49	01:10:15 – 01:11:42	Woyzeck abends im Auto, er zählt seine Habseligkeiten auf, spricht religiöse Texte von seiner Mutter. Seine Freunde laden die Reifen aus und wollen ihn ins Krankenhaus bringen. Er will nicht.	Bezug zur Religion. Testamentsszene von Büchner Woyzeck.	Woyzeck spricht direkt in den Autospiegel und ist nur in der Spiegelung zu sehen: Sehr reduzierter Ausschnitt.	Parallelmontage Marie und Woyzeck. Langsame Gitarrenmusik verbindet die Sequenzen 49-52.
50	01:11:42 – 01:12:12	Marie und Margreth rauchen im Hof. Marie will mit Woyzeck sprechen, Margreth ist dagegen.			Parallelmontage Marie und Woyzeck.
51	01:12:12 – 01:12:38	Woyzeck wiederholt exzessiv die gleichen Texte.	Weiterführung und Wiederholung von 49: Erneut Testamentsszene Büchners.		Parallelmontage Marie und Woyzeck.
52	01:12:38 – 01:13:32	Marie und Margreth im Hof. Der Tambourmajor fährt mit seiner Clique vorbei, worauf sich Marie aufmacht zu gehen. Auf Margreths Frage, ob etwas zwischen ihnen laufe, geht sie.			Parallelmontage Marie und Woyzeck.
53	01:13:32 – 1:14:18	Woyzeck übergibt sich, seine Freunde schicken ihn nach Hause. Er sagt, er wisse, was er zu tun habe, nimmt seine Sachen und geht.	Zitat: „Ich muss fort“ von Büchner.		Parallelmontage Marie und Woyzeck.
54	01:14:18 – 01:14:58	Woyzeck steht im Zimmer des Doctors, als dieser sich umdreht und ihn fragt, was er wolle, schlägt Woyzeck ihn und tritt auf ihn ein. Er sucht die Tabletten.	Im Fernseher läuft eine Gewaltszene, in der schreiende Leute weggezogen werden. Woyzeck schaut zu.	Detail Fernseher.	Ähnlicher Bildaufbau, Erzählstruktur und Schnitt für die Gewaltsequenzen 54-56 und Ende 58.
55	01:14:58 – 01:15:45	Der Tambourmajor und seine Clique entdecken Woyzecks Freunde mit den ihnen geklauten Reifen und nehmen sie sofort in die Mangel.			Ähnlicher Bildaufbau, Erzählstruktur und Schnitt für die Gewaltsequenzen 54-56 und Ende 58.

56	01:15:45 – 01:16:36	Woyzeck steht hinter dem Hauptmann im Hinterzimmer des Habibi. Mit einer Gasflasche schlägt er ihn zu Boden. Er nimmt sich Geld, eine Pistole und Munition aus dem Tresor. Ein Fiepen wird immer lauter, geht in 57 über.			Ähnlicher Bildaufbau, Erzählstruktur und Schnitt für die Gewaltsequenzen 54-56 und Ende 58.
57	01:16:36 – 01:17:32	Woyzeck kehrt zurück zum Auto, doch seine Freunde sind nicht da. In einer Mülltonne um die Ecke entdeckt er ihre Leichen.		Fragmentierte Körper, nur Köpfe gucken hervor.	
58	01:17:32 – 01:18:30	Woyzeck läuft schnell zurück, unterwegs lässt er eine große Tüte mit Pillen fallen, hebt sie wieder auf. Rhythmische Musik. Vor der Diskothek beobachtet er, wie der Tambourmajor lasziv angezogenen Mädchen in einer Reihe Pillen verabreicht, auch Margreth ist darunter. Rhythmische Töne. Er lädt die Pistole und will losgehen, da schlägt ihm jemand von hinten auf den Kopf. Black.			Ähnlicher Bildaufbau, Erzählstruktur und Schnitt für die Gewaltsequenzen 54-56 und Ende 58: Situation kehrt sich um, er wird von hinten angegriffen.
59	01:18:30 – 01:21:43	Langes Black (2 sek). Woyzeck mit Blut am Kopf, an den Armen aufgehängt in einer Lagerhalle. Der Tambourmajor und seine Clique sind da. Der Doctor und der Hauptmann kommen mit ihren von Woyzeck zugefügten Verletzungen dazu. Der Doctor hält ihm Riechsalz hin und setzt sich neben den essenden Hauptmann. Woyzeck erwacht. Der Tambourmajor erklärt ihm, dass er der Boss im Viertel ist. Woyzeck soll Marie dalassen und mit seinem Kind abhauen. Er wird mit einer Eisenstange geschlagen. Black.	Texte des Tambourmajors aus der Wirtshausszene Büchners.		Sehr lange Szene im Kontrast zu den vorher schnellen Gewalttaten in 54-56, 58. Sequenz von zwei langen Blacks gerahmt. Ikonographische Ähnlichkeit zu Christus am Kreuz. Unschärfe im Vordergrund.
60	01:21:43 – 01:24:50	Metallisch wabernde Töne über verschiedene Bilder, die sich übereinander legen: Marie, die im Stroposkoplicht und Nebel tanzt, Lichter der heranfahrenden U-Bahn. Woyzeck, der mit		Lange Bildfragmente, Halluzinationen (Tanz in der Disko und heranfahrende U-Bahn).	Verschiedene Bilder legen sich übereinander. Sehr lange Einstellung Großaufnahme von

		zerschlagenem Gesicht zu Hause auf dem Bett sitzt, er dreht ein Messer in den Händen. Sein Gesicht ist blutverschmiert, sein rechtes Auge zu. Er ruft die schlafende Marie und will mit ihr fort. Sie umarmt ihn, in einer Hand hält er immer noch das Messer.		Detail des Messers.	Woyzeck mit Marie schräg dahinter. Bogen zur 1. Sequenz: Gleiches Licht, gleiche Atmosphäre, vorher rief sie ihn, hier er sie.
61	01:24:50 – 01:27:45	Woyzeck und Marie mit dem Kinderwagen laufen nachts in einem leeren U-Bahnhof, schließlich im Schacht, Woyzeck auf den Gleisen. Sie laufen weit voneinander entfernt und reden aneinander vorbei. Über den leeren Schacht blendet sich eine Szene, in der beide gemeinsam baden.	Er spricht verschiedene Versatzstücke aus unterschiedlichen Büchnerszenen: Hörst du? / Man müsste es doch sehen / Jeder Mensch ist ein Abgrund. / Es friert dich, aber dir ist warm.	Badeszene von beiden blendet sich ein.	Es ist fast durchgängig nur einer der beiden in einer Nahen im Bild. Überblendung zweier Bilder, die gleichzeitig sichtbar sind: Schacht wird erst unscharf, Badeszene legt sich darüber.
62	01:27:45 - 01:28:29	Woyzeck mit Marie in dem Raum mit der Hausanzeige. Sie hält das Kind im Arm und zittert. Er hat das Messer in der Hand und lächelt. Langes Black (3 sek). Metallisches Geräusch weiter da.			
63	01:28:29 - 01:29:14	Blick auf den leeren, nassen Hinterhof mit ein paar Lichtern. Woyzecks blutiger Arm schiebt sich ins Bild. Er lässt ein blutiges Messer fallen und geht aus dem Bild. Schwenk auf den Gulli. Black.		Szene von Blacks gerahmt: Fragmentierte Szene und fragmentierter Körper: der zerstoche Maries, den man nicht sieht und der Woyzecks, von dem nur die Beine sichtbar sind.	
64	01:29:14 – 01:30:30	Abspann.			



## Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor Wiesengrund (1968): *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- ALBERSMEIER, Franz-Josef (Hg.) (2003): *Texte zur Theorie des Films*. 5. durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart: Reclam.
- ALBRECHT, Gerd (1987): *Büchner und der Film*. In: Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft (Hg.): *Georg Büchner - Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler; 1813 - 1837. 1987 - der Katalog*. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, S. 408–411.
- ANDERMATT, Michael (2004): *Mensch in Stücken. Zum Motiv des künstlichen Menschen im Erzählen der europäischen Romantik*. In: Kurt Schärer und Erwin Sonderegger (Hg.): *Brüche, Torsi, Unvollendetes. Über das Fragmentarische in Leben, Kunst und Wissenschaft*. Zürich: Chronos, S. 51–69.
- ARNHEIM, Rudolf (2001): *Rundfunk als Hörkunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- ARNIM, Achim von; BRENTANO, Clemens (2006): *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. 3 Bände. Hg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam.
- BAHTI, Timothy (1984): *Coleridges Kubla Khan und das Fragment der Romantik*. In: Lucien Dällenbach und Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Fragment und Totalität*. 1. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 182–199.
- BARSCH, Achim; SCHEUER, Helmut; SCHULZ, Georg Michael (Hg.) (2008): *Literatur - Kunst - Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag*. München: Martin Meidenbauer.
- BATTAGLIA, Dino (1990): *Woyzeck von Georg Büchner. Gezeichnet von Dino Battaglia*. Berlin: Altamira.
- BAZIN, André (2003): *Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. 1958*. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, S. 256–274.
- BEIL, Ralf (2013): *Das Werk im Leben, das Leben im Werk. "Man muß nur Aug und Ohren dafür haben"*. *Georg Büchner im Spiegel seiner Briefe und Schriften*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 33–58.
- BEIL, Ralf; DEDNER, Burghard (Hg.) (2013): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Mathildenhöhe Darmstadt. Ostfildern: Hatje Cantz.
- BEISE, Arnd (2013): *"Ein Revolutionär und ein Romantiker zugleich"*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 367–377.
- BENJAMIN, Walter (1972): *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (IV/1), S. 9–21.
- BERG, Alban (1981a): *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*. Hg. v. Frank Schneider. Leipzig: Reclam.

- BERG, Alban (1981b): *Wozzeck. Texte, Materialien, Kommentare*. Hg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BERG, Alban (1992): *Wozzeck. Libretto mit musikalischer Analyse, Dokumentation zur Entstehung, Kommentare, Diskographie, Aufführungstabellen, Bibliographie, Zeittafeln*. Hg. v. Beat Hanselmann. München: PremOp.
- BISCHOFF, Bettina; MAYER, Thomas Michael; WISSKIRCHEN, Hans (1984): *Georg Büchner-Literatur 1981-1984. (mit Nachträgen)*. In: Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Georg-Büchner Jahrbuch. Band 4: 1984*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 363–406.
- BLUMENBERG, Hans (2001): *Arbeit am Mythos*. 6. durchgesehene Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BOGNER, Ralf Georg (1998): *Medienwechsel*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler. Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 355.
- BÖHME, Helmut (1987): *Georg Büchner oder Von der Unmöglichkeit, die Gesellschaft mittelst der Idee, von der gebildeten Klasse aus zu reformieren*. In: *Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft (Hg.): Georg Büchner - Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler ; 1813 - 1837. 1987 - der Katalog*. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, S. 8–15.
- BOHNENKAMP, Anne (Hg.) (2005a): *Literaturverfilmungen*. Unter Mitarbeit von Tilman Lang. Stuttgart: Reclam.
- BOHNENKAMP, Anne (2005b): *Vorwort. Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung*. In: Anne Bohnenkamp (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Unter Mitarbeit von Tilman Lang. Stuttgart: Reclam, S. 9–38.
- BORGARDS, Roland; NEUMEYER, Harald (Hg.) (2009): *Büchner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- BRAUN, Michael (2002): *"Hörreste, Sehreste": das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- BRAUN, Volker (2004): *Der berühmte Christian Sporn; Ein anderer Woyzeck. Zwei Erzählungen. Mit Illustrationen von Joachim John*. Frankfurt a.M.: Insel.
- BÜCHNER, Georg (1969): *Woyzeck. Kritisch herausgegeben*. Hg. v. Egon Krause. Frankfurt a.M.: Insel.
- BÜCHNER, Georg (2008a): *Woyzeck. Studienausgabe*; Hg. v. Burghard Dedner. Stuttgart: Reclam.
- BÜCHNER, Georg (2008b): *Werke & Briefe*. Hg. v. Fritz Eycken. Frankfurt a.M., Affoltern a.A.: Zweitausendeins.
- BÜCHNER, Georg (2009): *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, 13. Auflage, Hg. v. Karl Pörnbacher. München: dtv.
- BÜCHNER, Georg (2013): *Dantons Tod. Ein Drama*. Hg. v. Ralf Kellermann. Stuttgart: Reclam.
- BÜCHNER, Georg; DEDNER, Burghard; MAYER, Thomas Michael (2003): *Leonce und Lena. Studienausgabe*. Stuttgart: Reclam.
- BÜCHNER, Georg; FRANZOS, Karl Emil; MAYER, Thomas Michael (1987): *Georg Büchner - Erstdrucke im Faksimile*. Frankfurt a.M.: Athenäum.

- BÜCHNER, Georg; OBERLIN, Johann Friedrich (2012): *Lenz. Studienausgabe mit Quellenanhang und Nachwort*. Hg. v. Hubert Gersch. Stuttgart: Reclam.
- CALIS, Nuran David (2011): *Der Mond ist unsere Sonne*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- CALIS, Nuran David (2012): *Woyzeck*. Drehfassung vom 10.06.2012.
- CALIS, Nuran David (2013): *Woyzeck*. Deutschland. DVD, 90'. Magic Flight Film, ZDF Kultur; ARTE; 3Sat.
- CANETTI, Elias (1973): *Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1972*. In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (Jahrbuch 1972)*, S. 62–65.
- CANETTI, Elias (1988): *Das Augenspiel. Lebensgeschichte, 1931-1937*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- CANETTI, Elias (2002): *Georg Büchner. 1972*. In: Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band 2: 1945-1980*. 3 Bände. Berlin: Erich Schmidt (1945-1980, 2), S. 410–417.
- CRONIN, Paul (2009): *Herzog on Herzog*. Hg. v. Francesco Cattaneo. Rom: minimum fax.
- CSOBÁDI, Peter; GRUBER, Gernot; KÜHNEL, Jürgen; MÜLLER, Ulrich; PANAGL, Oswald; SPECHTLER, Franz Viktor (Hg.) (1999): *Alban Bergs Wozzeck und die Zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposiums 1997*. Salzburg: Müller-Speiser.
- DAHLHAUS, Carl; DÖHRING, Sieghart (1987a): *Alban Berg*. In: Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett., Bd. 1*. 6 Bände. München: Piper, S. 279–283.
- DAHLHAUS, Carl; DÖHRING, Sieghart (1987b): *Manfred Gurlitt*. In: Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett., Bd. 2*. 6 Bände. München: Piper, S. 620–621.
- DÄLLENBACH, Lucien; HART NIBBRIG, Christiaan L. (Hg.) (1984a): *Fragment und Totalität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- DÄLLENBACH, Lucien; HART NIBBRIG, Christiaan L. (1984b): *Fragmentarisches Vorwort*. In: Lucien Dällenbach und Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–17.
- DE ANGELIS, Enrico (Hg.) (2002): *Georg Büchner. Woyzeck. Faksimile, Transkription, Emendation und Lesetext*. Buch und CD-Rom. 2. Auflage, München: K.G.Saur.
- DEDNER, Burghard (1989): *Die Handlung des Woyzeck: wechselnde Orte - geschlossene Form*. In: Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 7: 1988-1989*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 144–170.
- DEDNER, Burghard (Hg.) (2007): *Erläuterungen und Dokumente. Georg Büchner - Woyzeck*. Unter Mitarbeit von Gerald Funk und Christian Schmidt. Stuttgart: Reclam.
- DEDNER, Burghard (2013a): *"Alle Dichter wie Schulknaben". Büchner und Shakespeare*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 113–123.
- DEDNER, Burghard (2013b): *Das Ärgernis Büchner. Die frühen Jahre*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 59–67.

- DEDNER, Burghard (2013c): *"In Shakespeare finden wir es ... in Göthe manchmal". Büchner und Goethe*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 293–305.
- DEDNER, Burghard (2013d): *Schiffbruch auf nächster Nähe. Büchners Erfindung der Close-Up-Technik*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 519–533.
- DEDNER, Burghard; GLÜCK, Alfons; MAYER, Thomas Michael (Hg.) (1985): *Büchner-Studien*. Königstein/Ts: Athenäum.
- DEDNER, Burghard; MAYER, Thomas Michael (Hg.) (1981): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 1: 1981*. Berlin: Walter de Gruyter.
- DEDNER, Burghard; MAYER, Thomas Michael (Hg.) (1983): *Georg Büchner Jahrbuch. Band 3: 1983*. Berlin: Walter de Gruyter.
- DEDNER, Burghard; MAYER, Thomas Michael (Hg.) (1984): *Georg-Büchner Jahrbuch. Band 4: 1984*. Berlin: Walter de Gruyter.
- DEDNER, Burghard; MAYER, Thomas Michael (Hg.) (1985): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 5: 1985*. Berlin: Walter de Gruyter.
- DEDNER, Burghard; MAYER, Thomas Michael (Hg.) (1987): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 6: 1986-1987*. Berlin: Walter de Gruyter.
- DEDNER, Burghard; MAYER, Thomas Michael (Hg.) (1989): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 7: 1988-1989*. Berlin: Walter de Gruyter.
- DEDNER, Burghard; MAYER, Thomas Michael (Hg.) (1999): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 9: 1995-1999*. Berlin: Walter de Gruyter.
- DEDNER, Burghard; MAYER, Thomas Michael (Hg.) (2008): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 10: 2000-2004*. Tübingen: Walter de Gruyter.
- DEDNER, Burghard; MAYER, Thomas Michael (Hg.) (2009): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 11: 2005-2008*. Tübingen: Walter de Gruyter.
- DEDNER, Burghard; GRÖBEL, Matthias; VERING, Eva-Maria (Hg.) (2012): *Georg Büchner Jahrbuch. Band 12: 2009 - 2012*. Berlin: Walter de Gruyter.
- DIEDERICHSEN, Diedrich: *Das Steampunkdisneyland an der Ruhr. Alternativen zum Opernbetrieb: Bei seiner letzten RuhrTriennale führt Heiner Goebbels mit Romeo Castellucci, Matthew Herbert und Boris Nikitin in ein Musiktheater der Gegenwart*. In: *Theaterheute* 10/2014. Berlin: Der Theaterverlag, S. 6-11.
- DILTNEY, Carl (2013): *Reifezeugnis Georg Büchner. 1831*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 103.
- ECKERT, Nora (2009): *Wilson inszeniert Büchner oder Was ist unter der Oberfläche?* In: Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 11: 2005-2008*. Tübingen: Walter de Gruyter, S. 207–220.
- ECKERT, Nora (2012): *Büchners Ankunft im Theater. Eine Rekonstruktion*. In: Burghard Dedner, Matthias Gröbel und Eva-Maria Vering (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch. Band 12: 2009 - 2012*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 205–218.

- ECKERT, Nora (2013): *Büchners Klangwelt. Über Musik und Akustisches bei Georg Büchner*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 307–317.
- ECO, Umberto (1962): *Opera aperta*. Mailand: Bompiani. Deutsche Ausgabe (1973): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- ECO, Umberto (2005): *Streit der Interpretationen*. Berlin: Philo-Verlag.
- EIBL, Karl (1981): *Ergo todtgeschlagen. Erkenntnisgrenzen und Gewalt in Büchners "Dantons Tod" und "Woyzeck"*. In: Rainer Gruenter und Arthur Henkel (Hg.): *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte, 75. Band*. Heidelberg: Carl Winter, S. 411–429.
- EKE, Norbert Otto (1999): *Heiner Müller*. Stuttgart: Reclam.
- EMIG, Rainer (2012): *Adaptation in Theory*. In: Pascal Nicklas und Oliver Lindner (Hg.): *Adaptation and cultural appropriation. Literature, film, and the arts*. Berlin: De Gruyter, S. 14–24.
- FISCHER, Stefan (2010): *Die tierische Natur. Ein Hörstück über "Woyzeck" und die Zurechnungsfähigkeit*. In: *Süddeutsche Zeitung* 2010, 31.07.2010, S. 19.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004): *Die Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- FOLTINEK, Herbert; LEITGEB, Christoph (Hg.) (2002): *Literaturwissenschaft: intermedial - interdisziplinär*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- FRANZOS, Karl Emil (1878): *Wozzeck. Ein Trauerspiel-Fragment von Georg Büchner. Einleitung*. In: Silvester Frey (Hg.) *Mehr Licht! Eine deutsche Wochenschrift für Literatur und Kunst*. Berlin: Selbstverlag, S. 5–7.
- FRANZOS, Karl Emil (2001a): *Die Erstveröffentlichung des Wozzeck in der "Neuen Freien Presse". 1875*. In: Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band 1: 1875 - 1945*. 3 Bände. Berlin: Erich Schmidt, S. 94–108.
- FRANZOS, Karl Emil (2001b): *Georg Büchner. Zum Tage der Enthüllung seines Denkmals auf dem Zürichberge. 1875*. In: Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band 1: 1875 - 1945*. 3 Bände. Berlin: Erich Schmidt (1875 - 1945, 1), S. 87–94.
- FRANZOS, Karl Emil (2008): *Wozzeck. Ein Trauerspiel-Fragment von Georg Büchner. 1877*. In: Georg Büchner: *Werke & Briefe*. Hg. v. Fritz Eycken. Frankfurt a.M., Affoltern a.A.: Zweitausendeins.
- FRITZ, Rebekka (1998): *Text and music in German operas of the 1920s*. Frankfurt a.M., Dublin: Peter Lang.
- GEIER, Andrea (2012): *Umstrittene Eigentumsverhältnisse. Die Rezeption Büchners im Werk von Volker Braun*. In: Burghard Dedner, Matthias Gröbel und Eva-Maria Vering (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch. Band 12: 2009 - 2012*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 319–336.
- GEORG BÜCHNER AUSSTELLUNGSGESELLSCHAFT (Hg.) (1987): *Georg Büchner - Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler ; 1813 - 1837. 1987 - der Katalog*. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- GLÜCK, Alfons (1985): *"Herrschende Ideen": Die Rolle der Ideologie, Indoktrination und Desorientierung in Georg Büchners Woyzeck*. In: Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 5: 1985*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 52–138.

- GLÜCK, Alfons (1987a): *Der historische Woyzeck*. In: Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft (Hg.): *Georg Büchner - Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler ; 1813 - 1837. 1987 - der Katalog*. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, S. 314–324.
- GLÜCK, Alfons (1987b): *Der Woyzeck. Tragödie eines Paupers*. In: Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft (Hg.): *Georg Büchner - Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler ; 1813 - 1837. 1987 - der Katalog*. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, S. 325–332.
- GLÜCK, Alfons (2005): *Woyzeck. Ein Mensch als Objekt*. In: *Interpretationen. Georg Büchner - Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck*. Stuttgart: Reclam, S. 179–220.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2000): *Faust. Der Tragödie Erster Teil*. Stuttgart: Reclam.
- GOLTSCHNIGG, Dietmar (Hg.) (2001): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band 1: 1875 - 1945*. 3 Bände. Berlin: Erich Schmidt.
- GOLTSCHNIGG, Dietmar (Hg.) (2002): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band 2: 1945-1980*. 3 Bände. Berlin: Erich Schmidt.
- GOLTSCHNIGG, Dietmar (Hg.) (2004): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band 3: 1980-2002*. 3 Bände. Berlin: Erich Schmidt.
- GÖTZ, Helma (1996): *Manfred Gurlitt*. Frankfurt a.M., Göttingen: Lang.
- GRÖBEL, Matthias (2013): *"Ein Haus des gebildeten, deutschen Mittelstandes". Die Familie Büchner 1812-1837*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 81–93.
- GRÜNBEIN, Durs; MÜLLER, Heiner (1995): *Den Körper zerbrechen. Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- GURLITT, Manfred (1996): *Wozzeck. Musikalische Tragödie in 18 Szenen und einem Epilog nach einem Fragment von Georg Büchner; op. 16*. Klavierauszug mit Text. Wien: Universal Edition.
- HAGEN, Kirsten von; HOFFMANN, Claudia (2007a): *Intermedia. Aspekte einer medienkomparatistischen Forschungsperspektive*. In: Kirsten von Hagen und Claudia Hoffmann (Hg.): *Intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Unter Mitarbeit von Franz-Josef Albersmeier. Bonn: Romanistischer Verlag, S. 9–13.
- HAGEN, Kirsten von; HOFFMANN, Claudia (Hg.) (2007b): *Intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Unter Mitarbeit von Franz-Josef Albersmeier. Bonn: Romanistischer Verlag.
- HANSELMANN, Beat (Hg.) (1992): *Alban Berg: Wozzeck. Libretto mit musikalischer Analyse, Dokumentation zur Entstehung, Kommentare, Diskographie, Aufführungstabellen, Bibliographie, Zeittafeln*. München: PremOP.
- HART NIBBRIG, Christiaan L. (1984): *Schnitt, Riß, Fuge, Naht. Notizen zur Relation von Ganzem und Teil in neueren deutschen Gedichten*. In: Lucien Dällenbach und Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 350–365.
- HAUSCHILD, Jan-Christoph (1985): *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung. Mit zwei unbekanntem Büchner-Briefen*. In: Burghard Dedner, Alfons Glück und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Büchner-Studien, Bd. 2*. Königstein/Ts: Athenäum.
- HAUSCHILD, Jan-Christoph (1987): *"Gewisse Aussicht auf ein stürmisches Leben". Georg Büchner 1813-1837*. In: Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft (Hg.): *Georg Büchner - Revolutionär,*

*Dichter, Wissenschaftler ; 1813 - 1837. 1987 - der Katalog.* Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, S. 16–37.

HEISTER, Hanns-Werner (1987): *Affektive Mimesis und konstruktive Katharsis. Zu Alban Bergs Wozzeck-Oper.* In: Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft (Hg.): *Georg Büchner - Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler ; 1813 - 1837. 1987 - der Katalog.* Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, S. 338–343.

HELBIG, Jörg (Hg.) (2009): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes.* London: Turnshare.

HERZOG, Werner (1978): *Woyzeck.* Werner Herzog Filmproduktion. DVD, 79´.

HERZOGENRATH, Bernd (Hg.) (2012): *Travels in Intermedia(lity). ReBlurring the Boundaries.* New England: Dartmouth College Press.

HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (2006): *Sprache, Literatur und Musik: Intermediale Relationen.* In: Ernest W.B. Hess-Lüttich und Karin Wenz (Hg.): *Stile des Intermedialen. Zur Semiotik des Übergangs.* Kodikas/Code - Ars semeiotica - An international journal of semiotics (29). Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 16–45.

HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.; WENZ, Karin (2006): *Stile des Intermedialen. Zur Einführung.* In: Ernest W.B. Hess-Lüttich und Karin Wenz (Hg.): *Stile des Intermedialen. Zur Semiotik des Übergangs.* Kodikas/Code - Ars semeiotica - An international journal of semiotics (29). Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 3–15.

HICKETHIER, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse.* 3. überarbeitete Auflage, Stuttgart: Metzler.

HISS, Guido (1988): *Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater. Mit einer Analyse des "Wozzeck" von Alban Berg.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

HOFF, Dagmar von; MARTIN, Ariane (2008): *Intermedialität Mediengeschichte Medientransfer. Zu Georg Büchners Parallelprojekten Woyzeck und Leonce und Lena.* München: Martin Meidenbauer.

HOFF, Dagmar von; SPIES, Bernhard (Hg.) (2008): *Textprofile intermedial.* München: Martin Meidenbauer.

HOFMANNSTHAL, Hugo von (2003): *Brief-Chronik. Band 2: 1912-1929.* Hg. v. Martin E. Schmid. Heidelberg: Carl Winter.

HOFMANNSTHAL, Hugo von (2001): *Zur Uraufführung des Wozzeck. 1913.* In: Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band 1: 1875 - 1945. 3 Bände.* Berlin: Erich Schmidt, S. 247–251.

HÖLLERER, Walter (2002): *Georg Büchner in seinem "Woyzeck". Difforme Schönheit und fragmentarische Vollendung (1954).* In: Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band 2: 1945-1980. 3 Bände.* Berlin: Erich Schmidt, S. 249–252.

HUTCHEON, Linda (2006): *A Theory of Adaptation.* New York: Routledge.

IHWE, Jens (Hg.) (1972): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II.* Frankfurt a.M: Athenäum.

ISER, Wolfgang (1994): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* 4. Auflage, München: Fink.

- JANDL, Ernst (2004): *Dichtung, bisweilen ein blutiges Geschäft*. 1984. In: Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band 3: 1980-2002*. 3 Bände. Berlin: Erich Schmidt, S. 286–289.
- JENS, Walter (2004): *Georg Büchner, Poet und Rebell, im Licht unserer Erfahrung*. 1989. In: Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band 3: 1980-2002*. 3 Bände. Berlin: Erich Schmidt, S. 444–451.
- KANZOG, Klaus (1997): *Einführung in die Filmphilologie*. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, München: Diskurs-Film-Verlag.
- KANZOG, Klaus (2007): *Faustregeln für den Umgang mit "Literaturverfilmungen"*. In: Kirsten von Hagen und Claudia Hoffmann (Hg.): *Intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Unter Mitarbeit von Franz-Josef Albersmeier. Bonn: Romanistischer Verlag, S. 15–33.
- KAPRAUN, Carolina; RÖCKEN, Per (2012): *Weltanschauung und Interpretation - Versuch einer systematischen Rekonstruktion mit Blick auf Deutungen der Woyzeck-Entwürfe Georg Büchners*. In: Burghard Dedner, Matthias Gröbel und Eva-Maria Vering (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch. Band 12: 2009 - 2012*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 239–274.
- KASTEN, Anna (2012): *Erzählte Geschichten und geschichtete Erzählungen. Georg Büchners Fragment Woyzeck und seine musikalischen Adaptionen*. In: Stanislav Tuksar (Hg.): *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music (IRASM)* (43/2), S. 303–324.
- KIRSCH, Sebastian (2010): *Was spricht da? Der Regisseur Boris Nikitin befreit Büchners "Woyzeck" von seiner Klassizität*. In: *Theater der Zeit* (01/2010), S. 22.
- KLEIHUS, Alexandra; NAUMANN, Barbara; PANKOW, Edgar (Hg.) (2010): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*. Zürich: Chronos-Verlag.
- KLEINSCHMIDT, Christoph (2012): *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*. Bielefeld: Transcript.
- KLOTZ, Volker (2011): *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Hanser.
- KLUGE, Alexander (2004): *Die Öffentlichkeit der Bücher. Dankrede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2003*. In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Jahrbuch 2003*, S. 177–185.
- KNAPP, Gerhard Peter (1968): *Georg Büchner*. 2. neu bearbeitete Auflage, Stuttgart: Metzler.
- KNAPP, Gerhard Peter (2000): *Georg Büchner*. 3. vollständig überarbeitete Auflage, Stuttgart: Metzler.
- KRISTEVA, Julia (1972): *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt a.M: Athenäum, S. 345–375.
- KURZKE, Hermann (2013): *Georg Büchner. Geschichte eines Genies*. München: Beck.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY Jean-Luc (1984): *Noli me frangere*. In: Lucien Dällenbach und Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 64–76.
- LANFRANCONI, Aldo (2004): *Nochmals: das Erhabene. Zu einem traditionellen Konzept des "ästhetisch" Unvollendeten*. In: Kurt Schärer und Erwin Sonderegger (Hg.): *Brüche, Torsi, Unvollendetes. Über das Fragmentarische in Leben, Kunst und Wissenschaft*. Zürich: Chronos, S. 193–203.



- LAUDENBACH, Peter (2013): *Es ging um heiße Weiber. Friede den Hütten: Hermann Kurzke versucht sich in seiner Biografie an einer erbaulichen Deutung Georg Büchners*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14.08.2013, S. 15.
- LECKE, Bodo (Hg.) (2008): *Mediengeschichte, Intermedialität und Literaturdidaktik*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- LEHMANN, Dagmar (1988): *Woyzeck. Materialien zu einem Film von Werner Herzog*. Duisburg: Atlas.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- LENZ, Jakob Michael Reinhold (2008): *Die Soldaten - Der Hofmeister*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- LESSING, Gotthold Ephraim (2012): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe*. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam.
- LIETZ, Christine; MAYER, Thomas Michael; STOCKMANN, Kristina (1987): *Georg Büchner-Literatur 1985-1987. (mit Nachträgen)*. In: Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 6: 1986-1987*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 407–456.
- LÜDEKE, Roger (2004): *Poes Goldkäfer oder das Medium als Intermedium. Zur Einleitung*. In: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, S. 9–26.
- LÜDEKE, Roger; Greber, Erika (Hg.) (2004): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Symposium*. Göttingen: Wallstein.
- MARCI-BOEHNKE, Gudrun (2008): *Intermedialität als perspektivierter Prozess. Von der Wiederentdeckung des Rezipienten in einem vorläufigen Diskurs*. In: Bodo Lecke (Hg.): *Mediengeschichte, Intermedialität und Literaturdidaktik*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 79–94.
- MARTIN, Ariane (2005): *Büchner-Rezeption im Naturalismus*. In: *Literatur für Leser* 28, Heft 1, 2005, S. 3–15.
- MARTIN, Ariane (2007): *Georg Büchner*. Stuttgart: Reclam.
- MARTIN, Ariane (2008): *Intermediale Aspekte im Werk Georg Büchners*. In: Achim Barsch, Helmut Scheuer und Georg Michael Schulz (Hg.): *Literatur - Kunst - Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag*. München: Martin Meidenbauer, S. 91–104.
- MATT, Peter von (2013): *Büchners Kritik der romantischen Vision*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 413–421.
- MAYER, Thomas Michael (1981): *Georg Büchner-Literatur 1977-1980*. In: Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 1: 1981*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 319–350.
- MAYER, Thomas Michael (Hg.) (1987): *Büchner. Insel-Almanach auf das Jahr 1987*. Frankfurt a.M.: Insel.
- MECKE, Jochen (2011a): *Hörspieltechniken der Literatur. Jean Thibaudeaus Reportage d'un match international de football*. In: Jochen Mecke (Hg.): *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiction. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: Transcript, S. 191–217.

- MECKE, Jochen (Hg.) (2011b): *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiction. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: Transcript.
- MEIER, Albert (1993): *Georg Büchner: "Woyzeck"*. 3. unveränderte Auflage, München: Fink.
- MERTENS, Mathias (Hg.) (2000): *Forschungsüberblick "Intermedialität". Kommentierungen und Bibliographie*. Hannover: Revonnah.
- MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Roberto; ZELLER, Christoph (Hg.) (2006): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein.
- MITCHELL, Thomas W.J. (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press.
- MIVILLE, Cathérine (Hg.) (2013): *BÜCHNER international. Produktionen, Positionen, Perspektiven*. Berlin: Theater der Zeit.
- MÜLLER, Heiner (1975): *Theater-Arbeit. Texte 4*. Berlin: Rotbuch.
- MÜLLER, Heiner (2004): *Die Wunde Woyzeck. 1985. Für Nelson Mandela*. In: Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band 3: 1980-2002*. 3 Bände. Berlin: Erich Schmidt, S. 314–315.
- MÜLLER, Jürgen E. (1996): *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen.
- MÜLLER, Jürgen E. (2002): *Mediengeschichte intermedial: Perspektiven, Postulate, Prognosen*. Hg. v. Frank Furtwängler, Kay Kirchmann, Andreas Schreitmüller und Jan Siebert (Zwischenbilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech). Online verfügbar unter [www.uni-konstanz.de/paech2002](http://www.uni-konstanz.de/paech2002), letzter Zugriff am 20.09.2013.
- MÜLLER, Jürgen E. (2009): *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte*. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. London: Turnshare, S. 31–40.
- MÜLLER, Jürgen E. (2011): *"L'oreille qui lit" - Geschichte(n) im Hörspiel*. In: Jochen Mecke (Hg.): *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiction. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: Transcript, S. 237–247.
- NEUHUBER, Christian (2009): *Lenz-Bilder. Bildlichkeit in Büchners Erzählung und ihre Rezeption in der bildenden Kunst*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- NEUHUBER, Christian (2013): *"Was der Kerl ein Gesicht macht!"*. *Woyzeck-Rezeption in der bildenden Kunst*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 561–571.
- NEUMEYER, Harald (2013): *"Immer zu, stich todt"*. *Das Wirtshaus im Woyzeck*. In: Ralf Beil und Burghard Dedner (Hg.): *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 423–433.
- NICKLAS, Pascal; LINDNER, Oliver (Hg.) (2012): *Adaptation and cultural appropriation. Literature, film, and the arts. Conference*. Berlin: Walter De Gruyter.
- NIEHAUS, Michael (2012): *Gegen Gutachten. Büchners Woyzeck*. In: Burghard Dedner, Matthias Gröbel und Eva-Maria Vering (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch. Band 12: 2009 - 2012*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 219–238.
- NIKITIN, Boris (2010): *Woyzeck. Eine Hörspiel-Performance*. Berlin: Deutschlandradio Kultur.

- NIKITIN, Boris (2014): *Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische*. In: Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, S. 12–19.
- NIKITIN, Boris; SCHLEWITT, Carena; BRENK, Tobias (Hg.) (2014): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit.
- NOSSACK, Hans Erich (1962): *Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1961*. In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1961*, S. 89–98.
- NOVALIS (2013): *Aphorismen*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag.
- ODDO, Laura (Hg.) (1998): *Wozzeck. Teatro Massimo*. Palermo: Presseabteilung Teatro Massimo Palermo.
- OSTERMANN, Eberhard (1991): *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*. München: Fink.
- O.V. (1959/1980; 1952; 1955): *Georg Büchner. Die Hörspiel-Edition. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck*. Hr2 Kultur, Radio Bremen, BR, DRA. München: Der Hörverlag.
- O.V. (2005): *Interpretationen. Georg Büchner - Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck*. Stuttgart: Reclam.
- PAECH, Joachim (2009): *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. London: Turnshare, S. 14–30.
- PETERSEN, Peter (1997): *Berg und Büchner - Wozzeck und Woyzeck. Von der "offenen Form" des Dramas zur "geschlossenen Form" der Oper*. In: Peter Petersen und Hans-Gerd Winter (Hg.): *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Lang, S. 169–188.
- PETERSEN, Peter; WINTER, Hans-Gerd (Hg.) (1997a): *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Lang.
- PETERSEN, Peter; WINTER, Hans-Gerd (1997b): *Die Büchner-Opern im Überblick. Zugleich ein Diskussionsbeitrag zur "Literaturoper"*. In: Peter Petersen und Hans-Gerd Winter (Hg.): *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Lang, S. 6–32.
- POPPENBORG, Marion (1985): *Georg Büchner auf dem Theater 1981-1984/85. Verzeichnis der Aufführungen und Kritiken*. In: Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 5: 1985*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 372–399.
- POSCHMANN, Henri (1987): *Die Woyzeck-Handschriften. Brüchige Träger einer wirkungsmächtigen Werküberlieferung*. In: Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft (Hg.): *Georg Büchner - Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler; 1813 - 1837. 1987 - der Katalog*. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, S. 333–337.
- RAJEWSKY, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke.
- RAJEWSKY, Irina O. (2004): *Intermedialität ›light‹? Intermediale Bezüge und die ›bloße Thematisierung‹ des Altermedialen*. In: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, S. 27–77.

- RAJEWSKY, Irina O. (2008): *Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung*. In: Dagmar von Hoff und Bernhard Spies (Hg.): *Textprofile intermedial*. München: Martin Meidenbauer, S. 19–47.
- RANCIÈRE, Jacques (2010): *Die stumme Sprache. Essay über die Widersprüche der Literatur*. Zürich: Diaphanes.
- REICHE, Ruth; BAUER, Corinna; SZYMANSKI, Berenika; JOGLER, Saskia (Hg.) (2011): *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik. Tagungsband zum Interdisziplinären Symposium "Transformationen - Entgrenzung in den Künsten"*. Bielefeld: Transcript.
- REICHE, Ruth; ROMANOS, Iris; SZYMANSKI, Berenika (2011): *Transformationen, Grenzen und Entgrenzung*. In: Ruth Reiche, Corinna Bauer, Berenika Szymanski und Saskia Jogler (Hg.): *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik. Tagungsband zum Interdisziplinären Symposium "Transformationen - Entgrenzung in den Künsten"*. Bielefeld: Transcript, S. 13–30.
- ROGNONI, Luigi (1998): *Alban Berg e il significato dell'espressionismo*. In: Laura Oddo (Hg.): *Wozzeck. Teatro Massimo*. Palermo: Presseabteilung Teatro Massimo Palermo.
- ROLOFF, Volker (2002): *Intermedialität und Medienumbrüche: Anmerkungen zur aktuellen Diskussion*. Hg. v. Frank Furtwängler, Kay Kirchmann, Andreas Schreitmüller und Jan Siebert (Zwischenbilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech). Online verfügbar unter <http://kops.uni-konstanz.de/static/paech/zdm/main.htm>, letzter Zugriff am 20.09.2013.
- ROTHER, Friedrich (1983): *Georg Büchners "Spätrezeption". Hauptmann, Wedekind und das Drama der Jahrhundertwende*. In: Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch. Band 3: 1983*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 270–330.
- RÜHR, Sandra (2008): *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte - Medienspezifik - Rezeption*. Göttingen: V&R unipress.
- SCHÄRER, Kurt (2004): *Vom schwierigen Umgang mit dem Bruchstückhaften*. In: Kurt Schärer und Erwin Sonderegger (Hg.): *Brüche, Torsi, Unvollendetes. Über das Fragmentarische in Leben, Kunst und Wissenschaft*. Zürich: Chronos, S. 99–118.
- SCHÄRER, Kurt; SONDEREGGER, Erwin (Hg.) (2004): *Brüche, Torsi, Unvollendetes. Über das Fragmentarische in Leben, Kunst und Wissenschaft*. Zürich: Chronos.
- SCHMITT, Christoph (Hg.) (2008): *Erzählkulturen im Medienwandel*. 3 Bände. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann.
- SCHOTT, Peter; BLEICHER, Thomas (2005): *Woyzeck. (Georg Büchner - Werner Herzog). Zwischen Film und Theater*. In: Anne Bohnenkamp (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam, S. 93–101.
- SCHRÖTER, Jens (2012): *Four Models of Intermediality*. In: Bernd Herzogenrath (Hg.): *Travels in Intermedia(lity). ReBlurring the Boundaries*. New England: Dartmouth College Press, S. 15–36.
- SCHRÖTER, Jens; SCHWERING, Gregor (2005): *Fragment und Schnipsel. Eine Einleitung*. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 1/2 2005, S. 21–23.
- SCHULZ, Christian; MAYER, Thomas Michael; ENGELS, Klaus (1999): *Georg Büchner-Literatur 1989-1997/98. (mit Nachträgen)*. In: Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 9: 1995-1999*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 741–799.

- SEVIN, Dieter (Hg.) (2007): *Georg Büchner: Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption. Internationales Symposium zur Georg-Büchner-Rezeption*. Berlin: Erich Schmidt.
- SHAKESPEARE, William (2001): *Othello*. Stuttgart: Reclam.
- SHAKESPEARE, William (2014): *Macbeth*. Stuttgart: Reclam.
- SIMON, Fritz B. (2014): *Die Unterscheidung Wirklichkeit / Kunst. Einige konstruktivistische Aspekte des "dokumentarischen Theaters"*. In: Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, S. 39–48.
- STEINER, George (1984): *Das totale Fragment*. In: Lucien Dällenbach und Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 18–29.
- STÖCKL, Hartmut (Hg.) (2010a): *Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton*. Heidelberg: Carl Winter.
- STÖCKL, Hartmut (2010b): *Transkodierung und Metamorphose. Neue/Alte Aufgaben für eine medien- und kulturwissenschaftlich ausgerichtete Linguistik und Literaturwissenschaft. Zur Einführung*. In: Hartmut Stöckl (Hg.): *Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton*. Heidelberg: Carl Winter, S. 1–17.
- STRUDTHOFF, Ingeborg (1957): *Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater*. Berlin: Colloquium-Verlag.
- ULLMAN, Bo (1972): *Die sozialkritische Thematik im Werk Georg Büchners und ihre Entfaltung im Woyzeck: mit einigen Bemerkungen zu der Oper Alban Bergs*. Stockholm: Almqvist & Wiksell..
- VIEHWEG, Wolfram (2001): *Georg Büchners "Woyzeck" auf dem deutschsprachigen Theater. 1. Teil 1913-1918*. Hamburg: Books on Demand.
- VIEHWEG, Wolfram (2008): *Woyzeck auf der Bühne. Zu einer Inszenierungsgeschichte des Woyzeck. Begründung, Ergebnisse und Planung*. In: Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 10: 2000-2004*. Tübingen: Walter de Gruyter, S. 241–258.
- VIEHWEG, Wolfram (2009): *Der Woyzeck am völkischen Herzen. Dokumente zu einer Interpretationslinie des Woyzeck in der Theaterpublizistik*. In: Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch: Band 11: 2005-2008*. Tübingen: Walter de Gruyter, S. 123–162.
- VIËTOR, Karl (1949): *Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft*. Bern: Francke.
- WARNKE, Martin (2002): *Medienwechsel*. Hg. v. Frank Furtwängler, Kay Kirchmann, Andreas Schreitmüller und Jan Siebert (Zwischenbilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech). Online verfügbar unter <http://kops.ub.uni-konstanz.de/static/paech/zdm/main.htm>, letzter Zugriff am 20.09.2013.
- WINKLER, Katrin (1997): *Der "andere" Wozzeck. Über Manfred Gurlitts Büchner-Oper (1920-1925)*. In: Peter Petersen und Hans-Gerd Winter (Hg.): *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Lang, S. 189–201.
- WINTER, Gundolf (2002): *Zum Konzept des Fragmentarischen bei Rodin*. Hg. v. Frank Furtwängler, Kay Kirchmann, Andreas Schreitmüller und Jan Siebert. Online verfügbar unter <http://kops.ub.uni-konstanz.de/static/paech/zdm/main.htm>, letzter Zugriff am 20.09.2013.
- WITTKOWSKI, Wolfgang (1978): *Georg Büchner. Persönlichkeit, Weltbild, Werk*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

WOLF, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.

WOLF, Werner (2002): *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Herbert Foltinek und Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft: intermedial - interdisziplinär*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 163–192.

ZIMMERMANN, Erich (1987): *Die illustrierten und bibliophilen Büchner-Ausgaben*. In: Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft (Hg.): *Georg Büchner - Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler ; 1813 - 1837. 1987 - der Katalog*. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, S. 394–400.

#### **Internetquellen:**

[www.berliner-zeitung.de/medien/tv-tipp-arte-mit-tom-schilling--woyzeck--im-wedding,10809188,24613318.html](http://www.berliner-zeitung.de/medien/tv-tipp-arte-mit-tom-schilling--woyzeck--im-wedding,10809188,24613318.html); Artikel vom 13.10.2013; letzter Zugriff am 20.11.2014.

[www.borisnikitin.ch](http://www.borisnikitin.ch); letzter Zugriff am 18.10.2014.

[www.borisnikitin.ch/dropbox/Woyzeckhallraum\\_bz\\_1.pdf](http://www.borisnikitin.ch/dropbox/Woyzeckhallraum_bz_1.pdf); letzter Zugriff am 5.11.2014.

[www.bpb.de/gesellschaft/medien/hoerfunker/74734/hoerproben-wurfsendung](http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/hoerfunker/74734/hoerproben-wurfsendung), letzter Zugriff am 17.10.2014

[www.critic.de/film/woyzeck-5509/](http://www.critic.de/film/woyzeck-5509/). Artikel vom 17.04.2013; letzter Zugriff am 20.11.2014.

[www.deutscheakademie.de](http://www.deutscheakademie.de), zuletzt geprüft am 15.08.2014.

[www.deutscheakademie.de/urkundentexte/buechner/1985.html](http://www.deutscheakademie.de/urkundentexte/buechner/1985.html), letzter Zugriff am 21.08.2014.

[www.deutschlandradiokultur.de/death-fragments-prelude.1022.de.html?dram:article\\_id=173932](http://www.deutschlandradiokultur.de/death-fragments-prelude.1022.de.html?dram:article_id=173932), letzter Zugriff am 29.08.2014.

[www.deutschlandradiokultur.de/freispiel.1020.de.html?dram:article\\_id=260222](http://www.deutschlandradiokultur.de/freispiel.1020.de.html?dram:article_id=260222); letzter Zugriff am 22.10.2014.

[www.deutschlandradio.de/index.media.814c245060a6b2472da72526b4a7159f.pdf](http://www.deutschlandradio.de/index.media.814c245060a6b2472da72526b4a7159f.pdf); letzter Zugriff am 17.10.2014.

[www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/Forschungsprogramm\\_InterArt.pdf](http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/Forschungsprogramm_InterArt.pdf); letzter Zugriff am 20.10.2014.

[www.goethe.de/kue/the/pur/deindex.htm](http://www.goethe.de/kue/the/pur/deindex.htm), letzter Zugriff am 18.10.2014.

[www.hoerdat.in-berlin.de/select.php](http://www.hoerdat.in-berlin.de/select.php); letzter Zugriff am 25.12.2014.

[www.kultiversum.de/Theaterheute/Unaufhaltsames-Irrewerden-Tom-Schilling-Woyzeck.html](http://www.kultiversum.de/Theaterheute/Unaufhaltsames-Irrewerden-Tom-Schilling-Woyzeck.html); Artikel vom 15.10.2013; letzter Zugriff am 20.10.2014.

[www.magicflightfilm.de](http://www.magicflightfilm.de); letzter Zugriff am 20.11.2014.

[www.statistik-berlin-brandenburg.de/Publikationen/Stat\\_Berichte/2011/SB\\_A1-5\\_hj02-10\\_BE.pdf](http://www.statistik-berlin-brandenburg.de/Publikationen/Stat_Berichte/2011/SB_A1-5_hj02-10_BE.pdf); letzter Zugriff am 20.11.2014.

[www.sueddeutsche.de/medien/woyzeck-auf-arte-verzweifelt-im-versuchslabor-1.1794067](http://www.sueddeutsche.de/medien/woyzeck-auf-arte-verzweifelt-im-versuchslabor-1.1794067). Artikel vom 14.10.2013; letzter Zugriff am 20.11.014.

[www.tagesspiegel.de/medien/theaterfilm-woyzeck-im-wedding/8927094.html](http://www.tagesspiegel.de/medien/theaterfilm-woyzeck-im-wedding/8927094.html). Artikel vom 13.10.2013; letzter Zugriff am 20.11.2014.

[www.taz.de/!125434/](http://www.taz.de/!125434/); Artikel ohne Verfasserangabe, letzter Zugriff am 23.11.2014.

[www.tittelbach.tv/programm/fernsehfilm/artikel-2821.html](http://www.tittelbach.tv/programm/fernsehfilm/artikel-2821.html); letzter Zugriff am 20.11.2014.

[www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/wa/CMSshow/1229511?\\_highlight=woyzeck+](http://www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/wa/CMSshow/1229511?_highlight=woyzeck+); letzter Zugriff am 20.11.2014.

[www.wurfsendung.dradio.de/wurf/index.php/de/Home/ReviewDetail/mode/1/id/570391](http://www.wurfsendung.dradio.de/wurf/index.php/de/Home/ReviewDetail/mode/1/id/570391), letzter Zugriff am 17.10.2014

[www.youtube.com/watch?v=KqhLmfrgdTo](http://www.youtube.com/watch?v=KqhLmfrgdTo); letzter Zugriff am 29.10.2014.

## Danksagung

An erster Stelle danke ich der Fazit-Stiftung für die zweijährige Promotionsförderung, ohne die ich diese Arbeit nicht hätte schreiben können.

Danke Boris Nikitin und Nuran David Calis: Für die Inspiration und die Bereitstellung des Materials, für die Herausforderung und zwei neue *Woyzecke*.

Grazie Anna, Chiara, Erica, Antonio: Per tre anni che sono diventati quattro, per le risate e la disperazione condivise.

Danke Sascha, Christine, Katharina, Josefine, Alena, Evelin: Fürs Lesen und Kommentieren, fürs Motivieren, Nachfragen und Dasein.

Grazie Domenico Mugnolo, Ivano Cavallini, danke Clemens Risi, Barbara Büscher: Für die Unterstützung von universitärer Seite und die kritischen Anmerkungen.

Danke David: Für die Arbeit und die Ablenkung, für die Flexibilität und die Freundschaft.

Danke Heidi, Micha, Lukas: Für die Unterstützung von nah und fern und den steten Glauben an die Arbeit und mich.

Grazie Gabriele und Adele: Per Palermo e Berlino. Für die Liebe und das Leben, per la priorità.