



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Lingue e
letterature
europee,
americane e
postcoloniali
EXDM2702004

Tesi di Laurea

**Darstellung und Rolle der weiblichen
Figuren in Georg Büchners *Dantons
Tod, Woyzeck* und *Leonce und Lena***

Relatore

Ch. Prof. Cristina Fossaluzza

Correlatore

Ch. Prof. Massimo Stella

Laureanda

Debora Oliveri

Matricola 862670

Anno Accademico

2022 / 2023

0. Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Wilhelm von Humboldt: Der Geschlechtsunterschied in der Naturphilosophie des 19. Jahrhunderts	5
2.1 <i>Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur</i>	6
2.2 <i>Über die männliche und weibliche Form</i>	9
3. Zur Darstellung und Rolle der weiblichen Figuren im Drama <i>Dantons Tod</i>	15
3.1 Julie und Lucile: Die Rolle der Ehefrauen	15
3.1.1 Literarische und historische Quellen	15
3.1.2 Die Parallele zwischen Frau und Tod und die Zergliederung des weiblichen Körpers	17
3.1.3 Die weibliche Sprachlosigkeit und das Motiv des Sitzens	19
3.1.4 Die Ästhetisierung des Todes und dessen politische Bedeutung	23
3.1.5 Über die Kreisstruktur des Dramas und den Selbstmord als Wiedervereinigung mit dem Geliebten	28
3.2 Der Kontrast zwischen Ehefrauen und Grisettes	30
3.2.1 Marion: Sensualismus und Spiritualismus	30
3.2.2 Die Rolle der Grisettes	33
3.3 Die Darstellung der Frauenfiguren innerhalb <i>Dantons Tod</i> : Schlussbetrachtungen	35
4. Sexualität und Machtverhältnisse in Büchners <i>Woyzeck</i>	38
4.1 Marie: Beschreibung der Figur	39
4.2 Die wiederkehrenden Motive und deren Bedeutung	44
4.2.1 Die Augenmetaphorik und die Gegenüberstellung zwischen Dunkelheit und Licht	45
4.2.2 Hitze und Kälte	46

4.2.3 Das Tierische und das Wilde _____	46
4.2.4 Der Teufel und die Sünde _____	48
4.2.5 Das Religionsthema und das Schuldgefühl _____	49
4.2.6 Die Leere _____	50
4.2.7 Die rote Farbe _____	51
4.2.8 Die Wiederholung „immer zu“ _____	51
4.2.9 Die Spiegelscherbe _____	52
4.3 Maries Darstellung in den verschiedenen Entwurfsstufen _	53
4.4 Körper, Gewalt und Sexualität in <i>Woyzeck</i> und <i>Dantons Tod</i> : Ein Vergleich _____	54
4.5 Lenz' <i>Die Soldaten</i> und Büchners Traditionsbearbeitung _____	56
4.6 Die Rolle Maries: Zwischen Gewalt, Sexualität und Macht _____	57
4.7 <i>Woyzeck</i> als soziales Drama und sentimentale Tragödie _____	59
5. Die Darstellung der Frau in <i>Leonce und Lena</i> _____	61
5.1 Leonces Leere und Melancholie _____	61
5.2 Rosetta: Die Frau als Lustobjekt _____	66
5.3 Das Thema der Flucht nach Italien _____	68
5.4 Lena und das Ideal der Frau _____	69
5.5 Die Bedeutung der Bauernszene _____	72
5.6 Die Hochzeit und das Ende des Lustspiels _____	73
5.7 Die Form des Lustspiels _____	73
5.8 Zur Darstellung der Frauenfiguren in <i>Leonce und Lena</i> _____	76
6. Schlussbetrachtungen _____	80
7. Literaturverzeichnis _____	83

1. Einleitung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Beschreibung weiblicher Figuren in drei Werken des deutschen Autors Georg Büchner, um darüber zu reflektieren, welche Rolle sie im Werk des Autors spielen und in welcher Beziehung sie zu den männlichen Protagonisten stehen.

Das erste Kapitel enthält eine kurze Analyse zum Thema Männlichkeit und Weiblichkeit in der Zeit zwischen Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts. Es befasst sich insbesondere mit zwei Aufsätzen des Gelehrten Wilhelm von Humboldt aus dem späten 18. Jahrhundert: *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur* und *Über die männliche und weibliche Form*.

Das zweite Kapitel analysiert die Gestaltung der zwei Ehefrauen Julie und Lucile und der Prostituierten im Drama *Dantons Tod*, wie sie sich auf die männlichen Protagonisten Danton und Camille beziehen und welche Rolle sie in der Ökonomie des Textes spielen.

Das dritte Kapitel befasst sich anschließend mit der Beschreibung der Figur der Marie im Dramenfragment *Woyzeck* und ihre Haltung gegenüber Woyzeck und dem Tambourmajor.

Das vierte Kapitel analysiert die Figur der Prinzessin und Verlobten Lena, die Figur von Rosetta und die Beziehung der beiden zu dem Prinzen Leonce in *Leonce und Lena*.

Das letzte Kapitel enthält einige abschließende Schlussbetrachtungen zur Rolle und Schilderung der Frau innerhalb der drei Werke des Autors.

Die Arbeit analysiert die Textpassagen, in denen die weiblichen Figuren charakterisiert werden, und reflektiert über ihre Rolle in Bezug auf die Hauptthemen der drei Werke Büchners. Sie widmet sich der Frage, inwieweit die Präsenz der weiblichen Figur und der Vergleich der beiden

Geschlechter innerhalb der drei untersuchten Texte eine bedeutende Rolle spielen. Ziel dieser Untersuchung ist es, insbesondere Themen wie die Rolle der Frau als dem Manne Ruhe gebende und sich aufopfernde Figur, den Vergleich zwischen Frau und Grab oder Tod, den Gegensatz zwischen der Frau als Ehefrau und als Prostituierte, die Rolle des Weiblichen und des Männlichen und die Beziehung zwischen Sexualität und Macht in Betracht zu ziehen.

2. Wilhelm von Humboldt: Der Geschlechtsunterschied in der Naturphilosophie des 19. Jahrhunderts

Seit der Antike wird das Thema der Rollen von Frau und Mann und deren Verhältnis im Haus, in der Ehe und in der Gesellschaft sowohl in theoretischen Texten als auch in der Literatur besprochen.¹ Mit dem Begriff der Weiblichkeit ist eine bis in die Antike zurückgehende Polarisierung von Kultur und Natur, Verstand und Gefühl, Geist und Körper verbunden. Das Weibliche wird immer entweder als Prinzip der Schönheit und Reinheit oder im Gegenteil mit negativen Konnotationen beschrieben, beispielsweise als das Gefährliche oder Dämonische.²

Im 18. und 19. Jahrhundert beschäftigen sich viele Schriftsteller und Philosophen intensiv mit dem Thema der Geschlechterdifferenz, darunter Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) und danach Friedrich Schiller (1759-1805), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Novalis (1772-1801), Friedrich Schlegel (1772-1829) und Wilhelm von Humboldt (1767-1835) (Vgl. Dornhof 499ff).

Der Diskurs über das Männliche und das Weibliche ist Teil neuer, auf den Menschen fokussierter Studien im anthropologischen und philosophischen Bereich. Man beschäftigt sich mit der Verbindung zwischen Seele und Körper und die Aufwertung des der Vernunft entgegengesetzten Gefühls. Anthropologische Fragestellungen nach Leib und Seele, Sterblichkeit und Tod werden zunehmend mit ästhetischen

¹ Vgl. Kranz, Marion, Heinz, Marion: *Männlich/Weiblich*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 12. Herausgegeben von J. Ritter, K. Gründer und G. Gabriel. Schwabe Verlag, Basel 2005, S.343.

² Vgl. Dornhof, Dorothea: *Weiblichkeit*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 6. Herausgegeben von K.Barck, M.Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs und F. Wolfzettel. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 2005, S.489.

Fragen verbunden (Vgl. Dornhof, S.513). Das Thema des Weiblichen und Männlichen fügt sich in einen breiten Diskurs ein, der auch Bereiche wie Naturphilosophie, Lebensphilosophie und Ästhetik betrifft. Das Leben und Existenz des Menschen und somit auch der Unterschied zwischen den zwei Geschlechtern werden in die Mitte gesetzt. Bei Schiller ist der Geschlechtsunterschied Teil eines ästhetischen Diskurses, in dem das Weibliche und das Männliche die Rolle der Aufhebung des Gegensatzes zwischen Sinnlichkeit und Vernunft spielen, wie im Aufsatz *Über Anmuth und Würde* (1793) zu lesen ist. In Schillers ästhetischer Schrift wird die Anmut dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben und in den Dienst eines ästhetischen Programms gestellt (Vgl. Dornhof S.503f).

Bei Friedrich Schlegel ist die Bestimmung des Weiblichkeitsbegriff als poetisches Ideal mit der Antike und der griechischen Mythologie assoziiert. Der Weiblichkeitsbegriff wird bei Schlegel vor allem in der *Lucinde* (1798) und in dem Brief *Über die Philosophie. An Dorothea* (1799) entwickelt (Vgl. Dornhof, S.505f).

2.1 Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur

In diesem Kontext entstehen auch Wilhelm von Humboldts Überlegungen über eine philosophische Geschlechtertheorie. Humboldt befasst sich mit dem Thema in zwei Aufsätzen, die 1795 in Schillers Zeitschrift *Die Horen* erschienen. Die beiden Texte *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur* und *Über die männliche und weibliche Form* gelten als kanonische Texte in der Geschlechteranthropologie, gehören gleichzeitig auch zu einer

Zusammenarbeit mit Schiller über die Grenzen zwischen Natur und Kunst und über die anthropologische Bestimmung des Menschen.³

Der erste Aufsatz *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur* entsteht aus dem Zusammenhang der anatomischen Studien bei dem Anthropologen Samuel Thomas von Soemmerring. Der Aufsatz ist also Teil von den naturwissenschaftlichen und physiologischen Diskursen der Zeit bezüglich des Geschlechts.

Das Männliche und das Weibliche werden von Humboldt als die zwei gegensätzlichen Prinzipien beschrieben, die in der Natur die Zeugung und damit den Fortbestand der menschlichen Gattung und aller Lebewesen ermöglichen (Vgl. Berghahn, S.102). Das Geschlecht ist daher die grundlegende Kraft der organischen Natur. Dank der Verbindung zwischen der „aktiven Kraft“ des männlichen Geschlechts und der „empfänglichen Materie des Weiblichen“ entstehen sowohl in der Natur als auch in der Kunst neue Formen. Das Männliche hat in sich mehr Selbsttätigkeit und das Weibliche mehr Empfänglichkeit:

Die zeugende Kraft ist mehr zur Einwirkung, die empfangende mehr zur Rückwirkung gestimmt. Was von der ersten belebt wird, nennen wir *männlich*, was die letztere beseelt, *weiblich*. Alles Männliche zeigt mehr Selbstthätigkeit, alles Weibliche mehr leidende Empfänglichkeit.⁴

Die beiden Geschlechter haben symmetrische und einander entgegengesetzte Eigenschaften. Humboldt betont jedoch die Gleichwertigkeit beider Geschlechter. Das zeugende Prinzip des Mannes

³ Vgl. Berghahn, Cord-Friedrich: *Wilhelm von Humboldt Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von C-F. Berghahn. Metzler Verlag, 2022, S.101.

⁴ Ebd. Humboldt, Wilhelm von: *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur*. In: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Band 1. Herausgegeben von A. Flitner und K. Giel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1960, S. 277. Von nun an als „ÜdG“ zitiert.

und das empfangende Prinzip der Frau sind komplementär. Das Weibliche ist daher nicht sekundär, sondern hat den gleichen Wert wie das Männliche. Wie schon erwähnt, taucht das Verhältnis zwischen den Geschlechtern nicht nur in der Natur, sondern auch in der Sphäre des Geistes:

Diesem gegenseitigen Zeugen und Empfangen ist nicht bloss die Fortdauer der Gattungen in der Körperwelt anvertraut. Auch die reinste und geistigste Empfindung geht auf demselben Wege hervor.
(Ebd. ÜdG, S.274)

Obwohl jeder Mensch, sowohl Mann als auch Frau, nach Vernunft und Gefühl in einem bestimmten Ausgleich handelt, verbindet Humboldt das Männliche mit der Anlage zur Vernunft und das Weibliche mit der Anlage zum Gefühl.⁵

Sowohl in der empirischen als auch in der geistigen Welt entsteht durch die komplementäre Ergänzung der zwei entgegengesetzten Kräfte eine neue Einheit (Vgl. Dippel, S.94). Mit dem Geschlechtsbegriff erklärt Humboldt daher den Entwicklungsgang der Natur und der Kunst. Der Geschlechtsunterschied ist die polare Gegensätzlichkeit zweier Kräfte, die verbunden ein schöpferisches Potenzial haben.

Weibliche Eigenschaften wie Rückwirkung, Ausdauern, Empfänglichkeit, Gefühl stehen im Gegensatz zu männlichen Eigenschaften wie Energie, Einwirkung, Selbsttätigkeit und Vernunft. Nur durch das Zusammenwirken der beiden Geschlechter kann Humboldt zufolge neues Leben entstehen (Vgl. Dippel, S.95):

Indem nun alles Männliche *angestrengte Energie*, alles Weibliche *beharrliches Ausdauern* besitzt, bildet die unaufhörliche

⁵ Vgl. Dippel, Lydia: *Humboldts Philosophie der Geschlechter und die Analogie naturphilosophischer, ethischer und ästhetischer Aussagen*. In: *Ästhetik und Anthropologie im Zeichen der Weimarer Klassik*. Herausgegeben von L. Dippel. Königshausen-Neumann, Würzburg 1990, S.98.

Wechselwirkung von beiden die *unbeschränkte Kraft* der Natur [...] (Ebd. ÜdG, S.285)

Humboldt zufolge entsteht ein Werk im künstlerischen Bereich entweder durch ein rationales Prinzip oder mehr durch unbewusste Phantasien, Gefühle und Intuitionen (Vgl. Dippel, S.99). Das Ganze wird also sowohl in der Kunst als auch in der Natur durch die zwei Prinzipien, die zwei Hälften sind, deren Umfang und Bedeutung gleich ist.

Das weibliche Geschlecht kann für Humboldt durch seine Eigenschaften mehr aufnehmen, bilden und formen, um es bereichert zurückzugeben. Das Weibliche verkörpert daher nicht nur das Prinzip der Zeugung, sondern auch das Prinzip der Bildung.⁶

Humboldt legitimiert am Ende die Vorstellung, dass der Ort der Frau eher das Haus und die private Sphäre als der öffentliche Bereich sei. Ihm zufolge habe der Mann eine Tendenz nach außen, während die Frau eine Tendenz nach innen aufweist.⁷ Die herkömmliche Arbeit- und Rollenverteilung zwischen Mann und Frau wird nicht durch die Schwäche oder Minderwertigkeit des weiblichen Geschlechts rechtfertigt, sondern durch den Gedanken, dass die Bestimmung des weiblichen Geschlechtscharakters rezeptiv sei. Im häuslichen Bereich kann sich das weibliche Geschlecht ungehindert entfalten. Die Frau bedarf wegen ihrer Sensibilität und ruhige Natur „eines gedeihlichen Schonraums“ (Ebd. Heinz, S.280), um ihren Charakter frei entwickeln zu können.

2.2 Über die männliche und weibliche Form

⁶ Vgl. Heinz, Marion: *Idealisierung des Weiblichen. Wilhelm von Humboldt*. In: *Philosophische Geschlechtertheorien*. Herausgegeben von S. Doye, M. Heinz und F. Kuster. Reclam Verlag, Stuttgart 2002, S.282.

⁷ Vgl. Maurer, Michael: *Humboldt – Ein Leben als Werk*. Böhlau Verlag, Köln 2016, S.92.

Im dritten und vierten Heft des Jahrgangs 1795 von Schillers *Horen* erschien Humboldts zweiter Aufsatz zum Thema der Geschlechteranthropologie mit dem Titel *Über die männliche und weibliche Form*. Dieser zweite Aufsatz widmet sich der Frage des Geschlechtsunterschiedes und der Entwicklung des Individuums in Zusammenhang mit dem Gebiet der Ästhetik (Vgl. Dippel, S.101).

Humboldt vergleicht die zwei Geschlechtskategorien in seinem Aufsatz mit der Schönheit der männlichen und weiblichen Statuen der antiken Plastik. Die griechischen Göttinnen, die das weibliche Prinzip am besten verkörpern, sind beispielsweise Venus, Minerva und Diana, während Herkules, Bacchus und Apoll Beispiel der idealen männlichen Form sind. Die Götterstatue, die das Ideal der Weiblichkeit verkörpert, ist die *Juno Ludovisi*, während der *Farnesische Apoll* ein Beispiel idealer Männlichkeit wäre.

Die Bewegungen und die Stimme der Frau und des Mannes werden als polare Gegensätze dargestellt. Die weiblichen Bewegungen sind Humboldt zufolge sanfter und feiner, während der männliche Körper eine gewisse Schwere in der Bewegung aufweist:

Durchaus ist die Gestalt der Weiber sprechender, als die männliche; und, der Harmonie einer seelenvollen Musik ähnlich, sind alle ihre Bewegungen feiner und sanfter moduliert, da hingegen der Mann auch hier eine grossere Heftigkeit und Schwere verräth.⁸

Auch die Unterschiede zwischen der melodischen weiblichen Stimme und der stärkeren männlichen Stimme werden von Humboldt beschrieben:

Die Stimme [...] Sanfter und melodischer, aber in mannigfaltiger wechselnden Schwingungen ertönt sie aus dem Munde des Weibes;

⁸ Ebd. Humboldt, Wilhelm von: *Über die männliche und weibliche Form*. In: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Band 1. Herausgegeben von A. Flitner und K. Giel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1960, S. 334. Von nun an als „ÜmwF“ zitiert.

einfacher, aber eindringender und stärker aus dem Munde des Mannes, und beide drücken die Gefühle ihrer Seele ihrem Charakter gemäss aus. (Ebd. ÜmwF, S.335)

Begriffe wie Anmut, Grazie, Weichheit, Fülle und Empfindung stehen für das weibliche Ideal, während Kraft, Stärke, Vernunft und Form Eigenschaften des männlichen Ideals sind. Mit diesen Idealen meint Humboldt nicht nur die körperliche Erscheinung des Menschen, sondern auch die moralische und charakterliche Sphäre von Frau und Mann (Vgl. Berghahn, S.103).

Die ideale menschliche Schönheit ist die Verbindung beider Geschlechter, die sowohl die männliche als auch die weibliche Schönheit in sich vereinigt. Dieses Ideal menschlicher Schönheit wird in der Realität nie erreicht, da jeder Mensch entweder Frau oder Mann ist. Das Geschlechtscharakter ist eine Schranke, die den Menschen von der idealischen Schönheit trennt:

Ueberall muss man sich gewöhnen, das Geschlecht als Schranke zu betrachten, da es von der Summe der Anlagen, welche der Begriff der Gattung in sich fasst, immer eine gewisse Anzahl einseitig ausschliesst. (Ebd. ÜmwF, S.318)

Das Ideal der vollkommenen Schönheit wäre nur dann erreichbar, wenn der Mensch sich an einen Gattungscharakter annähern würde, in dem die Eigenschaften des Männlichen und Weiblichen vereint sind. Bezüglich des Körpers beweisen schärfere und härtere Linien auf ein Vorherrschen der Form am männlichen Körper, während am weiblichen Körper weichere und sanftere Züge ein Übergewicht des Stoffes zeigen (Vgl. Dippel, S.102). Auch im Verhalten der beiden Geschlechter weist die Frau ein Übergewicht der Intuition und der Mann ein Übergewicht der Rationalität (Vgl. Dippel, S.103). Das bedeutet, dass der Mensch nicht in der Lage ist, die Vollkommenheit und die ideale Schönheit zu erreichen, sondern dass er sich nur daran annähern kann. Zu bemerken ist, dass Humboldt schöne Körper

auch bezüglich der seelischen Kräfte deutet, die in ihnen wirken (Vgl. Maurer S.95). Die ideale Schönheit, die die Einheit schöner Körper und einer schönen Seele ist, ist auch in Schillers Aufsatz *Über Anmut und Würde* (1793) zu finden.

Wie schon erwähnt, verwendet Humboldt die Begriffe „Form“ und „Stoff“. Die Form wäre vor allem am männlichen Geschlecht zu finden, der Stoff am weiblichen Geschlecht:

Unverkennbar wird bei der Schönheit des Mannes mehr der Verstand durch die Oberherrschaft der Form (*formositas*) und durch die kunstmässige Bestimmtheit der Züge, bei der Schönheit des Weibes mehr das Gefühl durch die freie Fülle des Stoffes und durch die leibliche Anmuth der Züge (*venustas*) befriedigt. (Ebd. ÜmwF, S.296)

Die ideale Schönheit wäre das Gleichgewicht der beiden Prinzipien im Menschen:

Aber die höchste und vollendete Schönheit erfordert nicht bloss Vereinigung, sondern *das genaueste Gleichgewicht* der Form und des Stoffes [...] (Ebd.)

Die wahre Schönheit des Mannes und der Frau ist keine bloße natürliche Schönheit des Körpers, sondern muss mit der Wirkung einer inneren Schönheit verkoppelt sein, die das äußeren Stoff formt. Ein „unkultivierter“ Mann wäre nur hart und gewalttätig, eine „unkultivierte“ Frau dagegen nur weich und schlaff (Vgl. ÜmwF, S.318). Die Bildung ist also von großer Bedeutung: durch die Bildung wird der Stoff der Natur durch die inneren Kräfte des Mannes und der Frau bearbeitet (Vgl. Maurer, S.96).

Humboldt verteidigt am Ende der Abhandlung die Bedeutung des weiblichen Geschlechts. Angesichts der Tatsache, dass die menschliche Vollkommenheit durch die Vereinigung von weiblichem Stoff und männlicher Form erreicht werden kann, wären beide Geschlechter

gleichermaßen wichtig. Humboldts Argumentation steht im Gegensatz zur damaligen Denkweise, die Frauen als den Männern unterlegen ansah.

Beide Aufsätze repräsentieren die Kategorien des Männlichen und Weiblichen nicht nur in Bezug auf die Naturphilosophie, sondern auch in Bezug auf die Ästhetik. In den beiden Abhandlungen rechtfertigt Humboldt die traditionelle Rollenverteilung, die Frauen der häuslichen Sphäre zuordnet, während Männer im öffentlichen Kontext agieren; verteidigt jedoch die Idee der Gleichsetzung von Frau und Mann. Denn sowohl in der Natur als auch im Geist ist jede Kraft eine Einheit von Gegensätzen, von aktiv und passiv, von männlich und weiblich. Humboldts Idealisierung des Weiblichen entsteht aus anthropologischen Studien und aus der Aufwertung des Gefühls im Gegensatz zur Vernunft und wird zum Paradigma des romantischen Denkens der Zeit (Vgl. Kranz-Heinz, S.361). Der weibliche Körper wird mit bestimmten schon erwähnten Eigenschaften aufgeladen und ist Teil einer Reflexion über den Menschen und die Funktionsweise der damaligen Gesellschaft mit getrennten öffentlichen und privaten Räumen, in denen Mann und Frau agieren.

Die traditionelle Dichotomie von aktiv/männlich und passiv/weiblich bleibt dabei nur scheinbar bestehen, denn Humboldt weist der Frau den privaten, häuslichen Bereich zu und dem Mann der öffentlichen Sphäre, aber nicht, indem er – wie die Geschlechtertheorie seiner Zeit – auf die Schwäche der Frau verweist, sondern durch die Idee, dass das Zuhause der Ort ist, an dem sich die weibliche Figur voll entfalten kann (Vgl. Berghahn, S.100f).

Wie bereits erwähnt, ist Humboldt nicht der einzige Autor, der sich in der Zeit, in der Büchner schreibt, mit dem Thema der Männlichkeit und Weiblichkeit beschäftigt. Auch wenn es nicht klar ist, ob Büchner Humboldts Abhandlungen gelesen hat, gehört er trotzdem zu einer Gruppe von Autoren und Denkern, die sich in seiner Zeit mit dem Menschen, mit den Macht- und Gesellschaftsverhältnisse und damit auch mit der

Beziehung zwischen Mann und Frau beschäftigen. Büchner steht in einer bereits bestehenden Tradition, die sich mit Studien und Überlegungen über das Individuum und seine Eigenschaften sowohl im anthropologischen Bereich als auch im literarischen und ästhetischen Bereich auseinandersetzt.

3. Zur Darstellung und Rolle der weiblichen Figuren im Drama *Dantons Tod*

Dieses erste Kapitel befasst sich mit einer eingehenden Analyse der Rolle weiblicher Figuren in Büchners Drama *Dantons Tod*. Zunächst beschäftigt sich das Kapitel mit der Beschreibung der beiden Ehefrauen Julie und Lucile und anschließend mit einer Analyse der Marion-Figur und der Grisetten.

In Georg Büchners 1835 veröffentlichtem und 1902 uraufgeführtem Drama *Dantons Tod* werden Frauenfiguren in zwei Kategorien eingeteilt: Julie und Lucile sind die Ehefrauen der männlichen Protagonisten Danton und Camille, während andere Frauenfiguren, wie Marion, die Grisetten Adelaide und Rosalie und Simons Tochter zur Kategorie der Prostituierten gehören.

Es besteht eine große Aufspaltung weiblicher Rollen: Die Frauen spielen entweder die Rolle der Ehefrau oder arbeiten als Prostituierte im Palais Royal. Alle weiblichen Charaktere werden außerdem fast ausschließlich in ihrem Bezug auf Männerfiguren beschrieben und sind keine emanzipierten Frauen. Dies zeigt sich auch darin, dass sie auf den Bereich des Privaten beschränkt bleiben und keine Rolle auf öffentlicher Bühne spielen. Während die männlichen Figuren vor allem im öffentlichen und politischen Bereich agieren, nehmen die weiblichen Figuren in keiner Weise an den Ereignissen der Revolution teil.

3.1 Julie und Lucile: Die Rolle der Ehefrauen

3.1.1 Literarische und historische Quellen

Julie, Ehefrau von Georg Danton, und Lucile, Ehefrau von Camille Desmoulins, sind die wichtigsten Frauenfiguren des Stücks. Beide nehmen sich aus Liebe und aufgrund der Hinrichtung ihrer Ehemänner das Leben.

Aus diesem Grund werden sie in ihrer Wesensreinheit, ihrer Unschuld und ihrer unverdorbenen und gefühlsorientierten Natur dargestellt. Beide Frauen spielen bis zum Ende des Dramas tatsächlich nur die Rolle der um ihren Mann besorgten Ehefrauen.⁹ Das Thema der Rolle der beiden Frauen ist jedoch viel komplexer und facettenreicher als es scheint, wie sich im Laufe dieses Kapitels herausstellen wird.

Hervorzuheben ist zunächst, dass die Gestaltung der beiden Figuren, im Gegensatz zur Gestaltung der männlichen Protagonisten, literarischen Vorbildern und Weiblichkeitsimagines folgt und kaum Ähnlichkeiten mit den zwei historischen Figuren aufweist.¹⁰ Es ist folglich zu untersuchen, warum die beiden Frauenfiguren in einem Text über die Französische Revolution und die Schreckenszeit keine historischen, sondern rein literarische Figuren sind.

Es gibt nämlich kaum Übereinstimmungen zwischen dem Charakter von Julie und der zweiten Ehefrau Dantons, Sébastienne-Louise Gély.¹¹ Der von Büchner für Dantons Frau gewählte Name erinnert an den Namen von Shakespeares Julia, mit der Büchners Julie einige Züge gemeinsam hat, wie sich im Laufe dieses Kapitels herausstellen wird. Luciles Name entspricht zwar dem Namen der historischen Ehefrau Desmoulins, aber auch sie scheint mit der historischen Figur nicht viel gemeinsam zu haben.¹² Lucile ist eine literarische Figur, deren Sprechen und Handeln, die von Shakespeare-Figuren wie Ophelia, König Lear, Romeo und Julia ähneln. Büchner lässt sich daher von literarischen Vorbildern inspirieren, die unter

⁹ Vgl. Schmidt, Henry J.: *Frauen, Tod und Revolution in den Schlusszenen von Büchners „Dantons Tod“*. In: *Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987*. Herausgegeben von B. Dedner und G. Oesterle. Frankfurt a.M. 1990, S.289.

¹⁰ Vgl. Bischoff, Doerte: *Geschlecht*. In: *Büchner- Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von R. Borgards und H. Neumeyer. Metzler, Stuttgart Weimar 2009, S. 225.

¹¹ Vgl. Bischoff, S. 226-227. Sébastienne-Louise Gély (1776-1856) nahm sich vor der Hinrichtung Dantons nicht das Leben. Zwei Jahren nach Dantons Hinrichtung heiratete sie den Baron Claude Dupin.

¹² Vgl. Sanna. Lucile Laridon-Duplessis wurde acht Tage nach ihrem Ehemann unter dem Vorwurf guillotiniert, sich verschwört zu haben, ihn freizulassen.

anderem auf die Werke von William Shakespeare zurückgehen und porträtiert beide Frauen als zwei sich für ihre Männer aufopfernde Frauen, die sprachlos und handlungsunfähig sind und nach dem Tod ihres Mannes nicht weiterleben können.

3.1.2 Die Parallele zwischen Frau und Tod und die Zergliederung des weiblichen Körpers

Die Figur von Julie taucht bereits in der ersten Szene des ersten Aktes in Bezug auf Danton auf. In der Eröffnungsszene wird das erste Gespräch zwischen Danton und Julie dargestellt, während Hérault mit einer Dame ein Kartenspiel spielt. Das Kartenspiel mit der Dame weist schon erotische und obszöne Aspekte der Geschlechterbeziehung auf und kontrastiert daher mit dem Gespräch zwischen Danton und seiner Ehefrau.

Julie unterhält sich mit Danton und fragt ihn, ob er ihr glaube. Danton antwortet: „Was weiß ich. Wir wissen wenig voneinander [...]“.¹³ Auf Julies Satz „Du kennst mich Danton“ antwortet er danach:

„**DANTON.** Ja, was man so kennen heißt. Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint und sagst immer zu mir: lieb Georg. Aber (*er deutet ihr auf Stirn und Augen*) da da, was liegt hinter dem? Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müssten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren.“ (Ebd. DT, S.69)

Danton behauptet, er kenne Julie nicht und sie kenne ihn nicht. Julie wird körperlich als eine Frau mit dunklen Augen und lockigem Haar beschrieben, ihr Charakter und Persönlichkeit wird hingegen nicht beschrieben. Über die

¹³ Ebd. Büchner, Georg: *Dantons Tod*. In: Werke und Briefe. Herausgegeben von K. Pörnbacher, G. Schaub, H. Simm und E. Ziegler. Dtv Verlagsgesellschaft, München 1988, S. 69. Von nun an als „DT“ abgekürzt.

Figur ist nichts bekannt, außer dass sie Dantons Frau ist und Danton selbst sagt, dass er sie nicht wirklich kennt.

Danton behauptet danach, dass er Julie "wie das Grab" (Ebd. DT, S.69) liebe. Julie reagiert negativ auf Dantons Aussage und wendet sich ab. Danton vergleicht Julie mit dem Grab, weil er in ihrem Schoß Ruhe findet:

„DANTON. Nein, höre! Die Leute sagen im Grab sei Ruhe und Grab und Ruhe seien eins. Wenn das ist, lieg ich in deinem Schoß schon unter der Erde. Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg.“ (Ebd. DT, S.69)

Der Vergleich zwischen der Frau und dem Sarg oder anderen mit dem Tod verbundenen Elementen ist ein Motiv, das bei Büchner nicht nur in *Dantons Tod* auftaucht. Auch in dem Drama *Woyzeck* wird Marie von Woyzeck mit einem Sarg und dem Tod verglichen, wie sich im Laufe dieser Arbeit herausstellen wird. Julies Körper wird nicht als Ganzes gesehen, sondern in viele Teile zergliedert. Jeder Teil des weiblichen Körpers ist mit einem Symbol des Todes oder mit einem Element verbunden, das dem Tod ähnelt: Julie ist ein süßes Grab, ihre Lippen werden Totenglocken, ihre Stimme ein Grabgeläute, ihre Brust ein Grabhügel und ihr Herz Dantons Sarg.

Die Frau wird mit dem Tod verglichen, weil sie, wie auch der Tod, Danton Ruhe geben kann: In ihr findet der zerfallende Danton Zuflucht und Heilung (Vgl. Bischoff, S.226-227). Die Zergliederung der weiblichen Körperteile führt zur Darstellung eines bergenden Weiblichen, das die innere Zergliederung des männlichen Ichs sammelt und ihm Ruhe schenken kann, indem sie implizit seine letzte Ruhestätte wird. Wie bereits erwähnt, ist Julie eine Frauenfigur, von der nichts bekannt ist und die nur an ihren Mann gebunden dargestellt wird. Nämlich als Ort der Ruhe und Erholung Dantons. Das Ideal der Frau, die sich für ihren Mann aufopfert, wird daher

bereits in der ersten Szene eingeführt. Ebenso der erotische und sinnliche Aspekt durch das Kartenspiel zwischen Hérault und der Dame.

Innerhalb des Dramas gibt es noch eine weitere Szene, in der das Thema der Frau als Ruhestätte zu finden ist. Dies ist in der fünften Szene des zweiten Aktes, in der Julie Danton Frieden und Ruhe einflößt. Es ist Nacht und Julie und Danton befinden sich in einem Zimmer. Danton ist am Fenster. Er zittert und scheint von unheimlichen Gedanken gequält zu sein:

„DANTON *am Fenster*. Will denn das nie aufhören? Wird das Licht nie ausglühn und der Schall nie modern? Will's denn nie still und dunkel werden, daß wir uns die garstigen Sünden einander nicht mehr anhören und ansehen? – September! –, (Ebd. DT, S98)

Julie scheint besorgt über Dantons Verhalten und bemerkt seine Unruhe: „Gott erhalte dir deine Sinne, Georg, Georg, erkennst du mich?“ (Ebd. DT, S99). Am Ende der Szene schafft es Julie Danton zu beruhigen. Daher scheint Julie Danton eine tiefe Ruhe zu geben, den er auf andere Weise nicht finden kann, und die von Danton mit der Ruhe des Todes verglichen wird. Dank Julie wird ihm die Ruhe, der Frieden und der Zuflucht gewährt, die er von der ersten Szene an anstrebt (Vgl. Sanna, S.49).

Das mit der Frau verbundene Thema des Todes kehrt auch in der Schlusszene von Luciles politischem Selbstmord wieder. Das Motiv des Todes und des Schoßes als Sarg verleihen dem Text eine Kreisstruktur, wie sich danach in diesem Kapitel herausstellen wird.

3.1.3 Die weibliche Sprachlosigkeit und das Motiv des Sitzens

Die Figur von Lucile erscheint zum ersten Mal in der dritten Szene des zweiten Aktes. Von Lucile ist, wie auch von Julie, nichts bekannt. Ihre Beziehung zu Camille scheint der von Julie zu Danton ähnlich zu sein: Beide Frauen werden nur durch ihre Beziehung zu den zwei Männern beschrieben, aber nicht als Frauen mit einer eigenen Persönlichkeit.

Camille unterhält sich in der Szene mit Danton. Lucile ist dabei und hört ihm zu. Camille fragt Lucile nach einer Meinung zu dem, was er gesagt hat, und sie scheint sich keine Meinung gebildet zu haben. Auf Camilles Frage „Was sagst du Lucile?“ antwortet sie nur: „Nichts, ich seh dich so gern sprechen“ (Ebd. DT, S.96). Camille fragt sie noch einmal nach ihrer Meinung. Ob er Recht habe und ob sie verstehe, was er gesagt hat. Lucile antwortet: „Nein wahrhaftig nicht“ (Ebd. DT, S.96), und zeigt dadurch ihr Interesse und ihre Bewunderung Camille gegenüber und gleichzeitig ihre Unfähigkeit beziehungsweise ihr Desinteresse, seine Worte zu verstehen. Sie scheint sich mehr für Camille als Mensch zu interessieren als für das Thema seiner Rede.

Was Julie und Lucile verbindet, ist, dass sie, wie bereits erwähnt, keine Rolle im öffentlichen Raum spielen, sondern dass ihr Interesse im privaten Bereich auf Danton und Camille als Individuen gerichtet ist. Beide Frauen legen Wert auf die Individuen. Nicht aber auf die Gemeinschaft, auf das ganze Volk oder auf die Revolution, im Gegensatz zu den Jakobinern St. Just und Robespierre. Dies zeigt sich innerhalb verschiedener Szenen des Werkes.

In der dritten Szene des zweiten Aktes ist Lucile nachdenklich und besorgt um Camilles Leben. Sie scheint nicht in der Lage zu sein, zu verstehen oder zu akzeptieren, dass ihr Mann hingerichtet werden könnte. Camille versucht sie zu beruhigen, aber Lucile scheint sich nicht beruhigen zu können und fragt sich, wieso gerade ihr Mann sterben und jemand ihr ihn nehmen sollte: „Die Erde ist weit und es sind viel Dinge drauf, warum denn grade das eine? Wer sollte mir's nehmen? Das wäre arg. Was wollten sie auch damit anfangen?“ (Ebd. DT, S.97). Sie scheint sprachlos und handlungsunfähig zu sein und meint, dies sei „eine böse Zeit“ (Ebd. DT, S.97). Als ihr Mann weggeht, bringt Lucile die radikalste Verurteilung der Zeit, in der sie lebt, zum Ausdruck: Die Zeit, in der der Lauf der Geschichte wichtiger als das Leben einzelner Menschen wird, sei eine böse Zeit. Sie

scheint, die Vorstellung von Camilles Tod gar nicht verstehen und ertragen zu können und sagt: „Ich halt es da oben nicht aus“ (Ebd. DT, S.97).

In der vierten Szene des vierten Aktes wird die Sprachlosigkeit und Handlungsunfähigkeit von Lucile nochmal betont. Lucile befindet sich vor der Conciergerie. Sie setzt sich unter die Fenster, an denen Camille und Danton gefangen gehalten sind und sagt zu Camille:

„LUCILE. [...] Höre! die Leute sagen du müsstest sterben und machen dazu so ernsthafte Gesichter. Sterben! ich muss lachen über die Gesichter. Sterben! Was ist das für ein Wort? Sag mir's, Camille. Sterben! Ich will nachdenken.“ (Ebd. DT, S.126)

Es wird erneut betont, dass Lucile die Idee von Camilles Tod nicht akzeptieren kann. Lucile spricht mit einem fastlyrischen Ton und wirkt ungläubig und unfähig zu verstehen, warum gerade ihr Mann sterben muss.

In der achten Szene des vierten Aktes hält Lucile nach der Hinrichtung von Camille und Danton einen Monolog, der ihren Schmerz zeigt und ihre Unfähigkeit zu verstehen offenbart, wie die Natur ihren Lauf fortsetzen kann, ohne nach Camilles Tod anhalten zu müssen:

„LUCILE. [...] Es darf ja Alles leben, Alles, die kleine Mücke da, -- der Vogel. Warum denn er nicht? Der Strom des Lebens müsste stocken, wenn nur der eine Tropfen verschüttet würde. Die Erde müsste eine Wunde bekommen von dem Streich.“ (Ebd. DT, S.132)

Sie wundert sich weiterhin darüber, dass sich alles regt. Denn alles sollte nach Camilles Tod ihrer Meinung nach stehen bleiben. Aus dieser Rede geht hervor, wie viel Lucile und Julie auf den Einzelnen achten.

Dieser Monolog von Lucile steht im starken Kontrast zu den Positionen von Robespierre und St. Just, welche dem Individuum keine große Bedeutung beimessen, sondern das Opfer des einzelnen Individuums im Namen der Revolution und ihrer Ideale für notwendig halten.

Luciles Monolog steht vor allem im Kontrast zu der Rede, die St. Just in der siebten Szene des zweiten Aktes hält. St. Just vergleicht den Verlauf der Revolution mit dem der Natur:

„**ST. JUST.** [...] Die Natur folgt ruhig und unwiderstehlich ihren Gesetzen, der Mensch wird vernichtet, wo er mit ihnen in Konflikt kommt. [...] Soll eine Idee nicht ebensogut wie ein Gesetz der Physik, vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt? [...] Was liegt daran, ob sie nun an einer Seuche oder an der Revolution sterben? – [...] sie [die Revolution] zerstückt die Menschheit um sie zu verjüngen.“ (Ebd. DT, S.103f.)

Der Tod der Menschen gehört zum Lauf der Natur und auch zum Lauf der Revolution: St. Just behauptet daher, dass der Tod von einzelnen Individuen gerechtfertigt und notwendig sei, wenn er der Erreichung der Zwecke der Revolution diene. St. Just legt Wert auf Verjüngung, Veränderung und den Lauf der Geschichte. Im Gegensatz zu Lucile, die glaubt, dass der Lauf der Geschichte und der Natur nach Camilles Tod stehen bleiben sollten.

Während die Charaktere von Lucile und Julie mit den historischen Figuren der Ehefrauen von Danton und Desmoulins nicht viel gemeinsam haben, sind Robespierre und St. Just die am stärksten an die historischen Quellen gebundenen Charaktere: Tatsächlich hat Büchner ihre Ideale und Positionen radikalisiert, dass die zwei Männer gleich erscheinen, als hätten sie keine eigenen Vergangenheit und Eigenschaften. Beide bekämpfen die Individualität des Einzelnen in sich selbst und in dem Volk (Vgl. Sanna, S.42).

In einer Zeit, in der die Geschichte und die Revolution wichtiger als der Tod des Einzelnen geworden sind, hält Lucile an, als wollte sie den Lauf der Geschichte und die Kette von Gewalt und Tod beenden, und setzt sich. Und zwar setzt sie sich unter das Fenster vor der Conciergerie, bevor sie mit Camille spricht. Und schließlich setzt sie sich in der letzten Szene des Stücks am Fuß der Guillotine, wie in 1.1.3 zu sehen sein wird. Das Sitzen

ist ein im Text wiederkehrendes Motiv, es ist die Suche nach der Ruhe. Es ist der symbolische Versuch, mit der Kette von Gewalt aufzuhören. Dass Lucile im Drama als sprachlos dargestellt wird, dass sie nicht handelt und sitzen bleibt, bekommt im Drama eine große politische Bedeutung. Lucile spürt den Schmerz des Verlustes und sie setzt sich, als würde sie widerstehen wollen und nicht mehr stehen,¹⁴ in dem Versuch, den Lauf der Geschichte und der Natur aufzuhalten und Frieden und Ruhe der Gewalt entgegenzusetzen.

3.1.4 Die Ästhetisierung des Todes und dessen politische Bedeutung

Doch nicht nur die beiden Frauen denken an ihre Männer, auch Camille und Danton sind in Gedanken bei ihnen. Camille denkt an Lucile im Tribunal der Revolution, in der neunten Szene des dritten Aktes, wo er sagt: „Die Elenden, sie wollen meine Lucile morden“ (Ebd. DT, S.120). Und auch in der Conciergerie, in der dritten Szene des vierten Aktes, mit dem Ausruf:

CAMILLE. Meine Lucile! [...] Sie können die Hände nicht an sie legen. [...]. Lucile, deine Küsse phantasieren auf meinen Lippen, jeder Kuß wird ein Traum, meine Augen sinken und schließen ihn fest ein. (Ebd. DT, S.123)

Danton und Camille denken sogar an ihre Frauen, bevor sie hingerichtet werden. Und wahrscheinlich sind sie sich bewusst, dass Lucile und Julie sich nach ihrem Tod das Leben nehmen werden. Das scheint von Camilles Worten in der ersten Szene des dritten Aktes bestätigt zu werden: „O Lucile! das ist ein großer Jammer“ (Ebd. DT, S.108). Und noch mehr von Dantons Ausruf „O Julie! Wenn ich allein ginge!“ (Ebd. DT, S.119) in der siebten Szene des dritten Aktes. Aus ihren Worten versteht man, dass

¹⁴ Vgl Sanna, S.86: Das Stehen hat eine symbolische Bedeutung, weil es im Militär traditionell damit gleichbedeutend ist, auf Befehle zu warten und zum Marschieren und Kämpfen bereit zu sein.

sie beide davon ausgehen, dass ihr Tod auch den Tod ihrer Frauen verursachen wird.

Beide Frauen begehen tatsächlich Selbstmord. Wenn auch auf unterschiedliche Weise aus Liebe, wegen dem Schmerz über den Verlust ihrer Männer; allerdings unterscheiden sich Julies und Luciles Tod in ihrer literarischen Gestaltung.

Julie Danton begeht in der sechsten Szene des vierten Aktes vor Dantons Hinrichtung Selbstmord, indem sie sich vergiftet. Sie sagt, dass sie Danton nicht warten lassen möchte. Daher ist ihre Entscheidung scheinbar eine bewusste Willensentscheidung. Ihr Tod ist nicht gewaltsam oder schrecklich, es ist kein schmerzhafter Tod. Julie ästhetisiert im Gegenteil ihren Tod, so dass ihr Selbstmord wie eine Theateraufführung wird. In der Szene ihres Selbstmords wird beispielsweise von „Flut des Äthers“ (Ebd. DT, S.130) und „Strom“ gesprochen, als wäre die Szene ihres Todes die Darstellung einer Wiedervereinigung mit einem großen Ganzen:

„**JULIE.** [...] wie eine Leiche treibt sie abwärts in der Flut des Äthers; will denn kein Arm sie bei den goldnen Locken fassen und aus dem Strom sie ziehen und sie begraben?“ (Ebd. DT, S.130)

Julies Selbstmord wird von ihr fast wie eine kosmische Erfahrung beschrieben: Der Tod wird nicht als Ende des Lebens dargestellt, sondern vielmehr als Form der Wiedergeburt und Rückkehr in den Äther. Es gibt in der Szene eine Analogie zwischen Schlaf und Tod, Erwachen und Wiedergeburt. Das Sterben wird zu einem „zu Bette gehen“ und wird mit dem Sonnenuntergang verbunden, der danach eine neue Morgendämmerung und damit einen neuen Anfang impliziert.¹⁵ Diese Darstellung des Todes

¹⁵ Vgl. Milz, Christian: *Eros und Gewalt in Dantons Tod*. In: *Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005-2008)*, 2008, S.27.

zeigt keine Elemente des Leidens oder des Schmerzes und wird zu einem rein ästhetisierten Tod.

Der Tod Julies ist, wie bereits erwähnt, Teil des Todes von Danton: Julie stirbt so, wie Danton zu sterben träumt. Ihre Elegie antwortet deshalb wie ein Echo auf seinen Todeswunsch (Vgl. Sanna, S.85). Dieser Wunsch Dantons nach einem ästhetisierten Tod kommt insbesondere in der dritten Szene des vierten Aktes zum Ausdruck, als sich Danton in der Conciergerie befindet. Er scheint die Gewissheit zu haben, dass Julie mit ihm und für ihn sterben wird, und dankt ihr sogar dafür:

DANTON. [...] Ich werde nicht allein gehen, ich danke dir Julie. Doch hätte ich anders sterben mögen, so ganz mühelos, so wie ein Stern fällt, wie ein Ton sich selbst aushaucht [...] (Ebd. DT, S.124)

„Mühelos, so wie ein Stern fällt“ stirbt Julie. Das ist eben jener ästhetische Tod, der Danton selbst verweigert wird. In dieser Textpassage stellt sich Danton den Tod seiner Frau vor, um für sich selbst einen befriedigenden Abschied von der Welt zu schaffen. Diese Todesvorstellung befindet sich in Harmonie mit seinen epikureischen Idealen, die sich in dieser tragischen Ästhetisierung des Todes spiegeln (Vgl. Schmidt S.290).

Aus diesem Grund ist es schwer zu verstehen, inwieweit Julies Selbstmord ihre freie Entscheidung sei oder durch den Willen von Danton bedingt sei, der schon am Anfang des Dramas behauptet: „[...] wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden“ (Ebd. DT, S.92). Die Idee eines Theaters, in dem man wirklich stirbt, scheint auch in der Art und Weise vertreten zu sein, wie Julie stirbt.

Julies Selbstmord durch Gift ist in der Forschung als eine Apologie der absoluten Liebe bezeichnet worden.¹⁶ Büchner hatte eine Faszination

¹⁶ Vgl. Broch, Ilona: *Die Julia und die Ophelia der Revolution. Zu zwei Frauenfiguren in „Dantons Tod“*. In: *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler 1813-1837*. Herausgegeben von S. Lehmann. Der Katalog, Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987, S.241.

gegenüber der romantischen Idee des gemeinsamen Liebestodes. Der Autor lässt sich bei seiner Darstellung des Liebestodes von literarischen Vorbildern wie Shakespeares *Romeo und Julia*, aber auch von historischen Quellen inspirieren. Die Vorlagen, aus denen Büchner den Anstoß für den Selbstmord Julies bekam, sind die Denkwürdigkeiten aus den Pariser Gefängnissen während der Schreckens-Zeit, die in der Zeitschrift *Unsere Zeit* abgedruckt wurden. In der Zeitschrift wurde über den Tod von zwei historischen Persönlichkeiten der Französischen Revolution berichtet. Und zwar Jean-Marie Roland de La Platière und seine Gattin. Madame Roland wurde 1793 in Paris zum Tode verurteilt und guillotiniert, und folglich, als ihr Mann von ihrem Tod erfuhr, nahm er sich das Leben (Vgl. Broch, S.241).

Das literarische und historische Motiv des gemeinsamen Todes wird von Büchner jedoch nicht bloß übernommen, sondern erhält sowohl beim Tod Julies als auch bei dem Tod von Lucile eine neue politische Bedeutung. Julie steht am Fenster, sie betrachtet die Dämmerung und beschreibt in der dritten Person das Bild einer sterbenden Frau, d.h. ihr eigenes Bild. Durch ihre Worte „Komm liebster Priester“ (Ebd. DT, S.130) wird ihr Tod durch Vergiftung mit dem Sakrament der Ehe verbunden. Liebe und Tod werden wieder miteinander assoziiert. Dies knüpft wieder an das Motiv der Frau als Ort des Friedens und des Todes an und erinnert erneut an Julies Rolle gegenüber Danton und die Bedeutung dieser Frauenfigur innerhalb des Textes (Vgl. Broch, S.242).

Wenn Julies Selbstmord bereits als eine Geste, die St. Just und Robespierres Auffassungen über den Lauf der Natur und der Geschichte zuwiderläuft, politische Bedeutung erlangt, ist Luciles Tod die politische Geste schlechthin.

Nach dem Tod von Danton und Camille, begeht Lucile in der letzten Szene auch Selbstmord, indem sie sich den Wachen auf die Stufen der Guillotine übergibt. Es ist unklar, ob Lucile sich bewusst dem Tod hingibt oder ob sie vom Wahnsinn getrieben wird. Sie setzt sich auf den „Schoß“

der Guillotine, vergleicht sie mit einem stillen Todesengel (Vgl. DT, S.133) und mit einer Totenglocke und singt ein Lied, das an die Tradition der Moritaten erinnert, weil es die Figur des Schnitters benennt. Die Guillotine wird danach nochmal von ihr mit einer lieben Wiege gleichgesetzt, die ihren Camille „in Schlaf gelullt“ (Ebd. DT, S.133) hat. Am Ende übergibt sie sich mit dem paradoxen Ausruf „Es lebe der König!“ (Ebd. DT, S.133) dem Tod und wird von den Wachen „Im Namen der Republik“ weggebracht und wahrscheinlich hingerichtet, auch wenn das im Epilog nicht ausdrücklich erwähnt wird. Die verwirrte und verzweifelte Rede von Lucile ästhetisiert ihren Tod, genauso wie den Tod von Julie, der wie eine Theateraufführung wird: Der Tod wird zum Theater (Vgl. Schmidt, S.297).

Wie bereits erwähnt, spielt Lucile im gesamten Text keine Rolle in der Öffentlichkeit, sondern wird ausschließlich im privaten Bereich dargestellt. Aber die Frau stirbt am Ende im öffentlichen Raum schlechthin, auf dem öffentlichen Platz der Revolution. Der Revolutionsplatz wird das Grab von Camille und Lucile, und von jedem authentisch menschlichen Wert (Vgl. Sanna, S.90-91). Das Drama endet mit dem Wort „Republik“: Lucile stirbt im Namen einer Republik, in der das Leben der Individuen nicht aufhören muss und sich nicht im System der Macht und Gewalt kristallisiert.

Selbst wenn es im Drama nicht definitiv klar ist, ob Luciles Selbsttötung pathologisch bedingt ist oder einer freien Willensentscheidung entspricht, übernimmt ihre Geste eine immens politische Funktion: Lucile entlarvt die Schreckensherrschaft Robespierres als Tötungsmaschinerie, indem sie sich vom Apparat der politischen Souveränität entzieht.¹⁷

¹⁷ Vgl. Neumeyer, Harald: *Selbstmord*. In: *Büchner - Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von R. Borgards und H. Neumeyer. Metzler, Stuttgart Weimar 2009, S. 252.

Es ist zu bemerken, dass die historisch benachteiligten Ehefrauen am Rand der Handlung bleiben, jedoch erhalten sie durch die Selbsttötung Luciles das letzte und wichtigste Wort im Drama (Vgl. Broch, S.244). Lucile hat keine direkte Verbindung mit Danton, ist aber die letzte Stimme, die sich gegen die Gefühllosigkeit der Natur und der Geschichte rebelliert und sie in Frage stellt.

Durch ihre Worte gelingt es Lucile, das Unaussprechliche zu Poesie und Musik zu verwandeln. Mit Poesie und Gesang konfrontiert sie den Tod durch einen Akt der Selbstbehauptung. Dieser Akt erlaubt Lucile, die im Drama dargestellte Spannung zwischen Individuum und Revolution endlich zu lösen (Vgl. Schmidt, S.302). Lucile ist eine der macht- und sprachlosesten Figuren im Drama. Sie manipuliert aber am Ende die politische Sprache, um ihren privaten Liebestod zu inszenieren.

3.1.5 Über die Kreisstruktur des Dramas und den Selbstmord als Wiedervereinigung mit dem Geliebten

Anzumerken ist noch, dass das Drama *Dantons Tod*, wie andere Bühnenstücke, Elemente einer Kreisstruktur besitzt. Dieser kreisförmige Bau wird von Büchner durch den Zusammenhang der ersten und der letzten Szene und durch ihr zyklisches Vorausdeuten und Zurückverweisen aufeinander gebaut. Dies wird erreicht, indem einige Motive, die bereits in der Szene des Dialogs zwischen Danton und Julie vorhanden waren, in der Szene von Luciles Tod wieder zu finden sind.

Die Liebe der zwei Ehefrauen wird in beiden Szenen durch bestimmte Motive mit dem Tod assoziiert: Liebe, Ruhe und Stille sind mit dem Grab, dem Schoß und der Wiege verbunden.¹⁸ Wiege, Schoß und Grab werden in der ersten und letzten Szene eins. Julies Lippen in der Anfangsszene sind

¹⁸ Grimm, Reinhold: *Cœur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner*. In: *Georg Büchner I/II. Sonderband Text + Kritik*. Herausgegeben von H. L. Arnold. München 1979, S. 304.

„Totenglocken“, ihre Stimme ist ein „Grabgeläute“: Dies nimmt vorweg, was in der letzten Szene passieren wird, und bildet eine kreisläufige Symbolik von Zeugung und Tod innerhalb des Dramas (Vgl. Milz, S.32).

Die Tatsache, dass Lucile das letzte Wort im Drama hat und Julie schon in der komplexen Anfangsszene präsent ist, gibt den beiden Figuren eine gewisse Bedeutung und deutet darauf hin, dass der von ihnen dargestellten Position im Schatten der Geschichte eine strategische Funktion bekommt (Vgl. Bischoff, S. 227). Es ist daher ersichtlich, dass nicht nur ihre Gesten und ihre Worte, sondern selbst die Struktur des Dramas den beiden Frauen eine grundlegende Rolle zuweist.

Offen bleibt nun die Frage, inwieweit der Suizid der beiden Frauen ein freier und bewusster Akt sei und inwieweit er der männlichen Wunscherfüllung entspreche. Beide Todesszenen sind Liebesszenen, so wie beide Frauen liebende Frauen sind.

Einerseits scheint ihr Tod eine von den zwei Männern bedingten Geste zu sein: beide Frauen sterben als Folge des Partnersverlusts, und zwar nachdem sie die Hinrichtung ihrer Gatten erfahren oder darauf gewartet haben. Die Ästhetisierung ihres Todes entspricht außerdem den epikureischen Wunsch nach einem schönen Tod, den die zwei männlichen Protagonisten nicht erleben können.

Historisch gesehen, hat das mit einer uralten Vorstellung von der opfernden Frau zu tun, deren Erfüllung in der Selbstaufgabe und im Dienen für die Bedürfnisse des Mannes besteht. Sowohl Danton als auch Camille erleben wegen ihren politischen Idealen einen tragischen Tod durch die Guillotine. Während die zwei Frauen für ihren Mann einen ästhetischen Tod erleben. Der Tod eines männlichen Charakters wird in der Tradition mit einer soziopolitischen Resonanz verbunden. Der Tod einer weiblichen Figur hat hingegen keinen politischen, sondern einen ästhetischen und stark idealisierten Effekt (Vgl. Schmidt, S.291).

Andererseits ist der Tod der beiden Frauenfiguren auch ein Akt der Selbstbestimmung. Danton und Camille werden verhaftet und hingerichtet. Julie und Lucile treffen dagegen die Entscheidung, sich das Leben zu nehmen und haben die Wahl und die Freiheit, die ihre Gatten nicht haben. Dadurch kann ihr Sterben auch als eine Verherrlichung des freien Willens verstanden werden. Und zwar symbolisiert der Tod in den Augen der beiden weiblichen Charaktere die Möglichkeit einer Wiedervereinigung mit dem Geliebten (Vgl. Neumeyer, S. 252).

Beide weiblichen Figuren scheinen von Büchner nach konventionellen literarischen Vorbildern und ausschließlich in Bezug auf ihre historisch bedeutenden Ehemänner dargestellt zu werden. Aber gerade durch sie erhält das Drama seine politische Bedeutung. Büchner stellt die beiden Frauen anhand traditioneller literarischer Vorbilder dar, verleiht ihnen aber eine revolutionäre Bedeutung. Somit zeigt sich der Autor Büchner in der Gestaltung seiner weiblichen Figuren unbestrittenerweise seinen Zeitgenossen weit voraus.

3.2 Der Kontrast zwischen Ehefrauen und Grisettes

3.2.1 Marion: Sensualismus und Spiritualismus

Eine weitere wichtige weibliche Figur in Dantons Tod ist die Grisette Marion, die nur in einer einzigen Szene auftritt und einen Monolog von gleicher Länge und Bedeutung wie die großen Reden der Revolutionäre hält, jedoch in einem privaten Kontext. Danton trifft sie im Palais Royal in der fünften Szene des ersten Akts. In der Szene macht Marion etwas, das bei ihr ungewöhnlich zu sein scheint. Anstatt sich der erotischen Sphäre zu widmen, hält sie einen Monolog zu Dantons Füßen und zwingt ihn, ihr zuzuhören. Danton sagt ihr: "Du könntest deine Lippen besser gebrauchen", was seine Wünsche anzeigt. Marions Lippen sind die Schwelle zwischen Körper und Rede, da Marion Sexualität unterbricht, um zu reden. Die

Lippen sind einerseits ein körperliches Organ, andererseits aber das Organ der Rede und des Bewusstseins, das somit den Körper überschreitet.¹⁹

Marion rebelliert jedoch und erzählt ihm von ihrem Leben. Sie sagt, sie sei von ihrer Mutter erzogen worden. Eine Frau, die Marion als klug beschreibt, die ihr beibringt, dass Keuschheit „eine schöne Tugend“ (Ebd. DT, S.81) sei, und sie dazu bringt, die Bibel zu lesen.

Eines Tages trifft das Mädchen einen jungen Mann, der sie zu Hause besucht. Sie erzählt Danton, dass sie damals mehr Vergnügen daran fand, „zwischen zwei Betttüchern beieinander zu liegen“, als „bei seiner Unterhaltung“ (Ebd. DT, S.81). Sie erzählt danach von dem einzigen „Bruch“ in ihrem Wesen: sie entdeckt, dass der junge Mann Selbstmord durchs Ertrinken begangen hat. Durch ihre Rede erfährt man, dass Marions männerkonsumierende Sexualität nicht aus ihrer Natur kommt, sondern aus dieser tragischen Erfahrung. Von diesem Moment an unterscheidet sich ihr Verhalten von dem der Gesellschaft:

MARION. Die andern Leute haben Sonn- und Werkstage, sie arbeiten sechs Tage und beten am siebenten, sie sind jedes Jahr auf ihren Geburtstag einmal gerührt und denken jedes Jahr auf Neujahr einmal nach. Ich begreife nichts davon. Ich kenne keinen Absatz, keine Veränderung. Ich bin immer nur eins. Ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Glut, ein Strom. (Ebd, DT, S.81f)

Aus dem Zitat geht hervor, dass sich Marion wie ein einziges und ununterbrochenes Ganzes fühlt. Marion hat keine klaren Grenzen. Sie lebt jenseits von Zeit und Raum und unterwirft sich keinen gesellschaftlichen Regeln und Moralvorstellungen. Sie ist ein Fremdkörper im Text, da sie in die Figurenkonstellation und den Verlauf der Revolution nicht gehört. Ihr

¹⁹ Vgl. Lehmann, Johannes F.: *Sexualität*. In: *Büchner - Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von R. Borgards und H. Neumeyer. Metzler, Stuttgart Weimar 2009, S. 233.

Monolog fügt der Erzählung keine neuen Elemente hinzu, sondern blockiert sie.

Marion symbolisiert das weibliche Begehren und ihr Charakter hat eine starke erotische Konnotation. Sie arbeitet als Prostituierte im Palais Royal und provoziert bei Danton das Bedürfnis, sie in ihrer Schönheit umschließen zu können. Wie Julie und Lucile spielt sie keine autonome Rolle innerhalb des Textes, sondern wird nur in Bezug auf einen Mann, Danton, dargestellt. Anders als die beiden Ehefrauen vertritt Marion jedoch die Vorstellung männlicher Begierde und verkörpert die Ideale des Epikureismus und das Prinzip reiner Erotik. Ihre, mit dem Weiblichen assoziierten, Sinnlichkeit macht sie aber zu einer Außenseiterin und zerschlägt alle sozialen Bindungen. Wegen ihrer erotischen Aufladung stirbt ihre Mutter „vor Gram“ (Ebd. DT, S.82) und wird von der Gesellschaft abgestoßen. Die Idealisierung der, mit dem Weiblichen assoziierten, Sinnlichkeit wird so immer auch an soziale Strukturen und Geschlechterverhältnisse zurückgebunden.

Marion steht jedoch nicht nur für die Sinnlichkeit und den Genuss, die sich Danton wünscht. Sie behauptet, sie kenne keinen Absatz und keine Veränderung. Sie behauptet, dass sie ein Meer sei, das alles verschlingt und sich wühlt. Marion lebt mit allen Sinnen im Moment. Sie schafft es, den Fluss der Geschichte anzuhalten und im Einklang mit dem Ganzen zu leben. In Marion befindet sich die Verbindung von sinnlicher Natur und jener zivilisierten Kultur, die versucht, sie vom Strom des Lebens zu entziehen.

Danton schaut sie an, und sein Anspruch ist es, Marion ganz in sich selbst zu umschließen, um sich mit dem Kontinuum des Universums zu vereinen. Marion hat die Ruhe und den Frieden, die Danton auch bei Julie sucht, erzeugt aber bei Danton ein Gefühl der Sehnsucht, weil er sie nicht ganz umfassen kann (Vgl. Sanna, S.49)

Das Vergnügen, das Marion hervorruft, kommt von der Tatsache, dass sie das hat, was Danton nicht finden kann. Marion lebt im Moment, unabhängig von jeder Zeit. Sowohl von der Vergangenheit oder Gegenwart der Dantonisten, als auch von der Zukunft von St. Just und Robespierre. Sie lebt in einem größeren Ganzen, kann alles in sich selbst umfassen und entzieht sich dem Lauf der Geschichte (Vgl. Sanna, S.80-81).

Marion ist eine rätselhafte Figur, die zur Kategorie der Grisetten gehört, aber, wie sich gezeigt hat, auch Elemente mit Julie und Lucile gemeinsam hat, weil sie nur im privaten Bereich und im Zusammenhang zu einem Mann eine Rolle hat, und als Kontrapunkt zu den männlichen Figuren fungiert. Sie hat die Funktion, zusammen mit den beiden anderen Frauen ein asymmetrisches Universum in Bezug auf das öffentlich-politische der männlichen Charaktere darzustellen (Vgl. Sanna, S.91).

Ihr Dasein erlebt eine Spaltung zwischen den naturhaften Aspekt, dem sie sich hingibt, und den gesellschaftlichen Aspekt, dem sie ausgesetzt ist. Sie symbolisiert das Reich des schrankenlosen Genusses. Abschließend kann man sagen, dass die Grisette die Repräsentation der Ideale des Epikureismus ist. Gleichzeitig ist sie aber, im Gegensatz zu den männlichen Figuren des Stückes, auch diejenige, die es schafft, den Lauf der Natur anzuhalten und in einer unendlichen Gegenwart zu leben (Vgl. Grimm, S.309). Durch diese Figur gelingt es Büchner, eine Zusammengehörigkeit von Sensualismus und Spiritualismus darzustellen (Vgl. Milz, S.27).

3.2.2 Die Rolle der Grisetten

Im starken Kontrast zu den Ehefrauen des Dramas stehen die Grisetten. Neben Marion, die eine andere Rolle spielt als die anderen Prostituierten, wird die Kategorie der Grisetten von Simons Tochter sowie von Adelaide und Rosalie repräsentiert.

In der zweiten Szene des ersten Aktes hat der Bürger Simon erfahren, dass seine Tochter eine Prostituierte ist. Er beleidigt und schlägt seine Frau

aus Wut, weil er nicht akzeptieren kann, dass ihre Tochter als Prostituierte arbeitet. Simons Frau reagiert, indem sie die Tochter rechtfertigt und darauf hinweist, dass sie ihre Arbeit für die Familie fortsetzen muss:

WEIB. Du Judas, hättest du nur ein Paar Hosen hinaufzuziehen, wenn die jungen Herren die Hosen nicht bei ihr herunterließen? [...] Wir arbeiten mit allen Gliedern warum denn nicht auch damit [...]? (Ebd. DT, S.73)

Aus den Worten von Simons Frau versteht man, dass die Familie in einer schlechten wirtschaftlichen Lage ist und dass die Frau es deshalb für richtig und notwendig hält, dass ihre Tochter auf diese Weise Geld bekommt. Die treibende Kraft hinter der sich prostituierende Tochter ist daher nichts anderes als der Hunger. Das wird auch von den Worten eines anderen Bürgers bestätigt: „Was tat sie? Nichts! Ihr Hunger hurt und bittelt“ (Ebd. DT, S.73).

Eine ähnliche Situation erleben auch die beiden Grisetten, denen Danton und Marion im Palais Royal in der fünften Szene des ersten Akts begegnen. Marion begrüßt die beiden Frauen, die ihr antworten: „Ach Gott, wir sind Tag und Nacht beschäftigt“ (Ebd. DT, S.82). Auf diese Weise implizieren sie, dass sie aus materieller Not viel arbeiten müssen. Dies wird erneut in der zweiten Szene des zweiten Aktes bestätigt, in der Rosalie zu Adelaide sagt:

ROSALIE zu Adelaiden. Mach fort, da kommen Soldaten! Wir haben seit gestern nichts Warmes in den Leib gekriegt. (Ebd, DT, S.94)

Es wird somit nochmal betont, dass es die materielle Not ist, welche die beiden Frauen dazu zwingt, den eigenen Körper zu verkaufen.

Marions idealisierte Verkörperung der Sinnlichkeit und Sexualität steht im Kontrast zur Darstellung der materiellen Lebensbedingungen von Rosalie und Adelaide, für die Prostitution die einzige Möglichkeit zu überleben darstellt. Während es Teil der Natur Marions ist, Männern zu

verführen, werden die beiden Grisetten zur Prostitution gezwungen, um überleben zu können. Neben Marions utopischer und idealisierter Sexualität stellt Büchner den komplexen und harten Realismus materieller Not (Vgl. Schmidt, S.294-295).

Büchner stellt das unromantische Leben hungernder Prostituiertes neben Marions Betrachtungen zur utopischen Sexualität. In derartigen Kontrasten offenbart sich ein komplexer, unsentimentaler Realismus, der die Stereotypen niederreißt.

Es ist wichtig zu betonen, dass die Sinnlichkeit den Frauen nur innerhalb eines gesellschaftlichen und politischen Diskurses zugestanden wird. Nicht innerhalb einer Ehe, sondern in Bezug auf gewisse Machtverhältnisse. Die weibliche Sexualität wird sowohl in *Dantons Tod* als auch in *Woyzeck* nur mit sozialen Strukturen und Machtdiskursen verbunden. Sexualität liegt in Büchners Werken der Gesellschaft und Politik zugrunde. Körper, Politik, Tod und Revolution werden eng mit Sexualität verbunden, wie sich im Laufe dieser Arbeit herausstellen wird.

3.3 Die Darstellung der Frauenfiguren innerhalb Dantons Tod: Schlussbetrachtungen

Die Frage, ob die Gestaltung der Frauen bei Büchner überwiegend konventionellen Mustern folgt oder ob die Texte im Gegenteil gerade solche Muster unterlaufen, ist Gegenstand von kontroversen Diskussionen in der Forschung.

Sowohl die zwei Ehefrauen als auch die Grisetten scheinen, Produkte männlicher Selbstbezogenheit zu sein und folgen traditioneller literarischer Muster. Wie von Reinhold Grimm hervorgehoben worden ist, entsteht es im Drama eine starke Spannung zwischen der Idealisierung der Frau und den lebendigen Frauenkörpern, die mit der christlichen Dualität von Geist und Leib zu tun hat. Die Frau wird entweder in der Rolle der Hure oder in der

der treuen Ehefrau dargestellt. Eva wird als verführende Frau, und als Böse schlechthin dargestellt, weil sie Ursache der Vertreibung aus dem Paradies ist. Maria wird dagegen die Erlöserin der gesamten Menschheit und verkörpert das Ideal der sich selbst aufopfernden Frau (Vgl. Grimm, S315-319).

Diese Spaltung zwischen Sinnlichkeit und Seele ist auch in Büchners Werken zu finden, insbesondere in *Dantons Tod*. Die Grisetten werden von den männlichen Charakteren als Sexualobjekte gesehen, während die beiden Ehefrauen sich aus Liebe gegenüber ihren Gatten aufopfern.

Büchner greift diese Vorbilder auf, gibt den weiblichen Figuren jedoch eine fundamentale und revolutionäre Rolle, wie bereits zu Beginn dieses Kapitels angedeutet wurde. Während Robespierre und St. Just ihre Ideale auf die Revolution und auch um den Preis des Opfern des eigenen Lebens oder des Lebens anderer tragen, schlagen die Frauen stattdessen eine Alternative zu diesem Modell vor: die Möglichkeit, die Gewaltkette und den Lauf der Geschichte zu halten und dem Individuum eine neue Bedeutung zu geben.

Was die männlichen Charaktere betrifft, gibt es eine Gegenüberstellung zwischen den Jakobinern und den Dantonisten. Während St. Just und Robespierre die Logik der instrumentellen Vernunft vertreten und die Gewalt als Mittel rechtfertigen, wollen Danton und Camille diese Gewaltkette unterbrechen. Beiden gelingt es aber nicht, der Gewalt der Revolution und der Geschichte ein Ende zu setzen.

Nur die weiblichen Charaktere schaffen es, indem sie großen Wert auf die Individuen legen. Durch sie finden Danton und Camille Zuflucht, Ruhe und Rettung. Auch wenn sie scheinbar eine marginale Rolle spielen, haben die weiblichen Charaktere innerhalb des Werks eine ebenso große Bedeutung als ihre männlichen Kontrapunkte.

Es ist daher festzustellen, dass die Darstellung der Frauenfiguren im Drama *Dantons Tod* als revolutionär und unzeitgemäß gelten kann. Das nächste Kapitel wird sich anschließend mit der Darstellung der Frau im Drama *Woyzeck* vom gleichen Autor beschäftigen.

4. Sexualität und Machtverhältnisse in Büchners

Woyzeck

Das zweite Kapitel dieser Arbeit analysiert die Rolle der wichtigsten Frauenfigur in dem zwischen 1836 und 1837 von Büchner geschriebenen Dramenfragment *Woyzeck*. Neben dem Protagonisten dieses Werkes gibt es eine weitere Figur, der eine große Rolle zugewiesen wird: die Figur von Marie. Wie man im Laufe dieses Kapitels sehen wird, ist Marie ein vielfältiger und in sich widerspruchsvoller Charakter, der zwischen Lebenslust und Schuldgefühl hin und her gerissen ist.²⁰ Marie ist ein Charakter, der einige Ähnlichkeiten mit den weiblichen Figuren des bereits im ersten Kapitel analysierten Werks *Dantons Tod* aufweist. Die Beziehungen zwischen den Geschlechtern werden in beiden Werken behandelt: bei *Woyzeck* tauchen einige Themen auf, die bereits im vorangegangenen Werk *Dantons Tod* dargestellt wurden.

Dieses Kapitel soll die Fragen aufwerfen, welche Rolle die Figur von Marie in *Woyzeck* spielt, wie die weibliche Figur der männlichen gegenübergestellt wird, welche Rolle der weibliche Körper und die weibliche Sexualität spielen und schließlich welche Art von Verhältnis zwischen Macht und Sexualität besteht. Erstens befasst sich das Kapitel mit der Beschreibung Maries unter Zuhilfenahme ihrer Worte und Körpersprache sowie der Meinung anderer Charaktere, die das Urteil der Gesellschaft über sie ausdrücken. Zweitens wird die Bedeutung der wiederkehrenden Motive erläutert, die mit der jungen Frau und deren Schicksal in Verbindung gebracht werden. Die in *Woyzeck* dargestellte Frauenfigur und die Thematik der Geschlechterdifferenz werden danach mit

²⁰ Vgl. Diersen, Inge: Louis und Franz. Magreth, Louisel, Marie. Zur Genesis des Figurenkreises und des Motivgefüges in den *Woyzeck*-Texten. In: Studien zu Georg Büchner. Herausgegeben von H.G. Werner. Aufbau-Verlag, Berlin - Weimar 1988, S. 173.

einigen Themen von *Dantons Tod* wie Sexualität, Macht und Gewalt in Verbindung gebracht.

Abschließend wird Büchners *Woyzeck* mit Lenz' *Die Soldaten* in Verbindung gebracht, der eine wichtige Rolle zum Verständnis der Auseinandersetzung mit den Frauenfiguren spielt.

4.1 Marie: Beschreibung der Figur

Marie ist, außer Woyzeck, die einzige vielschichtige Figur im Drama. Sie wird als eine junge, sehr schöne und attraktive Frau beschrieben, die Männer leicht verführen kann. Sie hat eine Beziehung mit einem Soldaten, Woyzeck, mit dem sie nicht verheiratet ist. Die beiden haben ein uneheliches Kind namens Christian bekommen. Die Frau ist arm und überlebt spärlich mit dem Geld, das Woyzeck verdient. Sie hat keinen Beruf und kümmert sich zu Hause um ihr gemeinsames Kind.

Sie lebt wie Woyzeck am Rande der Gesellschaft und sie genießt keine angesehene Position innerhalb der Gesellschaft. Marie hat eine Affäre mit dem Tambourmajor, weil er eine höhere soziale Position als sie hat. Marie erscheint untreu, da sie sich mit dem Tambourmajor wegen der Verlockung materieller Geschenke trifft, obwohl sie in einer Beziehung mit Woyzeck ist. Sie hofft auf einen gesellschaftlichen Aufstieg durch die Affäre mit dem Tambourmajor. Trotz ihrer Untreue ist sie jedoch nicht gewissenlos, da sie gleichzeitig ihre Untreue bereut und Hilfe in der Bibel sucht.

Marie wird durch ihre Gestik und ihr Verhalten beschrieben, als auch durch die Sprache, genauer gesagt durch Fremdkommentare des Hauptmannes und des Doktors, sowie dem Gespräch mit der Nachbarin Margreth. Das bedeutet, dass sie sowohl durch die Worte der Gesellschaft als auch durch ihre eigenen Worte und Verhalten beschrieben wird, wie man sehen wird.

In der zweiten und vierten Szene wird Marie durch ihre eigenen Worte beschrieben. Nach dem Gespräch mit Margreth, bleibt Marie in der zweiten Szene allein mit ihrem Kind. Man merkt, dass Marie das Kind liebt, nennt ihn aber "ein arm Hurenkind", was andeutet, dass seine Mutter eine Hure sei:

Marie. Komm, mein Bub. Was die Leute wollen. Bist doch nur ein arm Hurenkind und machst deiner Mutter Freud mit deim unehrliche Gesicht.²¹

Diese Aussage von Marie ist aus zwei Gründen bedeutend: Sie beschreibt, wie die Gesellschaft Marie negativ beurteilt und sie als eine „Hure“ ansieht als auch, dass Marie sich dessen bewusst ist.

In der vierten Szene befindet sich Marie mit ihrem Kind in der Kammer, sie hält ein „Stückchen Spiegel“ in der Hand, sie bespiegelt sich und betrachtet ihre neuen Ohringe, die ihr von dem Tambourmajor geschenkt worden sind:

Marie. (*Spiegelt sich wieder*). – 's ist gewiß Gold! Unsereins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel, und doch hab' ich einen so roten Mund als die großen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Hand küssen; ich bin nur ein arm Weibsbild. (Ebd. W, S. 238)

Diese Szene legt dar, wie viel Wert Marie auf ein gepflegtes Erscheinungsbild legt. Die Tatsache, dass sie ein Stück Spiegel hat und keinen echten Spiegel besitzt, in dem sie sich selbst betrachten kann, zeigt aber auch ihre Notlage, weil der Spiegel nur eine Scherbe ist. Marie freut sich über das Geschenk des Tambourmajors. Die goldenen Ohringe stehen im Kontrast zu Maries Spiegelstück und sind ein Symbol für die Beziehung zwischen ihr und dem Tambourmajor, die durch den sozialökonomischen

²¹ Ebd. Büchner, Georg: *Woyzeck*. In: *Werke und Briefe*. Herausgegeben von K. Pörnbacher, G. Schaub, H. Simm und E. Ziegler. Dtv Verlagsgesellschaft, München 1988, S. 199-255. Von nun an mit der Sigle „W“ zitiert.

Aspekt determiniert ist.²² Sie sagt, sie habe nur „ein Eckchen in der Welt“ und „ein Stückchen Spiegel“, was ihre Not andeutet. Jedoch sagt sie auch, sie habe einen roten Mund wie die „Madamen“, die einer höheren sozialen Schicht angehören. Ihre Worte sind materialistisch geprägt, gerade wegen ihres armen Zustands. Sie zeigen ihren Neid auf Frauen, die wohlhabender und angesehener sind. Marie beneidet sie, weil sie einen Spiegel „von oben bis unten“ besitzen und ihre Hände von schönen Herren geküsst werden, während sie nur eine arme Frau ist, die nichts besitzt, außer ihre Schönheit. Aus Maries Worten geht hervor, dass sie sich eine Beziehung wünscht, die ihr Befriedigung und vor allem das Wohlbefinden und das soziale Ansehen bringen kann. Das sucht sie in der Affäre mit dem Tambourmajor. Die Liaison mit ihm bietet ihr nicht nur die sexuelle Befriedigung, die Woyzeck ihr nicht geben kann, sondern ist ein Versuch, einen besseren sozialen und wirtschaftlichen Status zu erhalten.

Marie scheint sich am Anfang der Szene nicht schuldig zu fühlen, als sie allein in der Kammer ist. Dass sie ein schlechtes Gewissen hat, wird aber deutlich, als Woyzeck nach Hause kommt und Maries neue Ohrringe sieht. Woyzeck fragt sie misstrauisch, was sie in der Hand habe:

Woyzeck. Was hast du?

Marie. Nix.

Woyzeck. Unter deinen Fingern glänzt's ja.

Marie. Ein Ohringlein; hab's gefunden. (Ebd. W, S. 239)

Marie antwortet nur mit einer sehr kurzen Aussage, dass sie „nix“ habe. Sie zeigt sich sehr verschlossen und schuldbewusst. Sie antwortet mit kurzen Sätzen und man merkt, sie fühlt sich unwohl und spricht nicht gerne darüber. Sie behauptet, sie habe die Ohrringe einfach gefunden. Ihre Worte machen aber deutlich, dass sie unehrlich ist. Sie lügt und benutzt das Wort

²² Vgl. Idzi, Magdalena Maria: *Schmuck für Arme. Maries Ohrringe in Georg Büchners Woyzeck*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 15. Büchners Dinge*. Herausgegeben von R. Borgards, M. Wernli, E. Köhring. De Gruyter, 2023, S.191-196.

„Ohringlein“, um den Eindruck zu erwecken, dass die Ohrringe geringe Bedeutung hätten.

Woyzeck glaubt ihr nicht wirklich, und beginnt zu vermuten, dass Marie eine Affäre hat, weil es unmöglich ist, dass sie durch Zufall zwei schöne Ohrringe gefunden hat. Wahrscheinlich ahnt er, dass Marie sie von einem anderen Mann geschenkt bekommen hat. Marie verhält sich defensiv und stellt die Frage „Bin ich ein Mensch?“ (Ebd. W, S.239). „Das Mensch“ ist mit dem Wort „Hure“ gleichbedeutend, deshalb fragt Marie mit diesem Satz indirekt, ob Woyzeck denke, sie wäre eine „Hure“. Dies zeigt, dass Marie sich ihres unehrlichen Verhaltens bewusst ist und auch Schuldgefühle besitzt, obwohl sie versucht, sich gegen Woyzecks Verdacht zu verteidigen. Woyzeck gibt Marie das wenig Geld, das er verdient hat. Marie scheint jedoch seine Bemühungen, sie und das Kind finanziell zu unterstützen, nicht zu bemerken oder nicht schätzen zu können. Woyzeck verlässt daraufhin das Haus, sie bleibt allein und ruft aus:

Marie (*allein, nach einer Pause*). Ich bin doch ein schlecht Mensch.
Ich könnt mich erstechen. – Ach! Was Welt? Geht doch Alles zum
Teufel, Mann und Weib. (Ebd. W, S.239)

Dass sie behauptet, sie sei „ein schlechter Mensch“, demonstriert, dass sie eine innere Spaltung erlebt und ein schlechtes Gewissen hat. Marie sagt, sie könnte sich erstechen: Dieser Satz klingt wie eine Voraussage, wie sie von Woyzeck am Ende des Dramas umgebracht wird. Dass Marie am Ende tatsächlich erstochen wird, zeigt die Fatalität ihres Schicksals. Die Sätze „Ach! Was Welt!“ und „Geht doch Alles zum Teufel, Mann und Weib“ implizieren eine Kritik an der Gesellschaft, die sie für ihr Verhalten negativ verurteilt und die die Ursache für das Leid und Elend der armen Menschen ist.

Das negative Urteil der Gesellschaft über Marie spiegelt sich in den Aussagen der Nachbarin von Marie, des Tambourmajors und des Hauptmanns wieder. Man versteht, wie die Gesellschaft Marie verurteilt,

als sie ein Gespräch mit ihrer Nachbarin Margreth führt. In der Szene behauptet Margreth, „Sie, Sie [Marie] guckt siebe Paar lederne Hose durch“ (Ebd. W, S.236). Die Nachbarin beurteilt Marie negativ und kritisiert ihr Interesse an Männern. Sie stellt Maries Verhalten, das sie für unmoralisch hält, mit ihrem eigenen in Kontrast und hält sich für eine „honette“ Person, im Gegensatz zu Marie.

Maries Eigenschaften und Persönlichkeit werden nicht beschrieben, stattdessen wird die junge Frau körperlich durch den Dialog zwischen dem Tambourmajor und dem Unteroffizier in der dritten Szene beschrieben:

Unteroffizier. Halt, jetzt. Siehst du sie! Was ei Weibsbild!

Tambourmajor. Teufel, zum Fortpflanze von Kürassierregimenter und zur Zucht von Tambourmajor.

Unteroffizier. Wie sie den Kopf trägt, man meint, das schwarze Haar müßt ihn abwärts ziehn, wie ei Gewicht, und Auge, schwarz...

Tambourmajor. Als ob man in ein Ziehbrunn oder zu ein Schornstei hinunterguckt. (Ebd. W, S. 237f)

Marie wird als eine attraktive Frau, mit schwarzen Augen und Haaren beschrieben und von den beiden Männern stark erotisch konnotiert. Die Wörter, die der Tambourmajor verwendet, um sie zu beschreiben, haben ausschließlich mit ihrem Körper zu tun: Sie wäre seiner Meinung nach zum Fortpflanzen gut geeignet. Das Interesse der beiden Männer entsteht daher aus der Anziehungskraft ihres weiblichen Körpers und dessen biologischer Funktion.

Danach wird Marie durch die Worte des Hauptmannes in der neunten Szene beschrieben. Woyzeck rasiert den Hauptmann, der Hauptmann langweilt sich und versucht Woyzeck zu provozieren, nur um Spaß zu haben. Er deutet an, dass Marie eine Affäre mit dem Tambourmajor hat, scheint sich dann selbst zu widersprechen und sagt ironisch, Woyzeck habe aber eine „brave Frau“:

Hauptmann. Wie is, Woyzeck, hat Er noch nicht ein Haar aus ein Bart in seiner Schüssel gefunden? He, Er versteht mich doch, ein Haar von einem Menschen, vom Bart eins Sapeur, eins Unteroffizier, eins – eins Tambourmajor? He Woyzeck? Aber Er hat eine brave Frau. Geht Ihm nicht wie andern. (Ebd. W, S.245)

Wie schon gesagt will der Hauptmann Woyzeck provozieren, indem er eine negative Meinung über Marie äußert. Der Hauptmann hält sie für eine moralisch korrupte Frau. Er fühlt sich dank seiner sozialen Überlegenheit Marie und Woyzeck auch moralisch überlegen.

Marie wird also von der Gesellschaft schlecht beurteilt und genauso wie Woyzeck, wird sie zu einem Opfer des gesellschaftlichen Urteils, wie man im Laufe des Kapitels feststellen wird.

4.2 Die wiederkehrenden Motive und deren Bedeutung

Marie wird, wie bereits erwähnt, nicht nur durch ihre Worte und die der anderen Charaktere im Text beschrieben, sondern auch durch eine Reihe wiederkehrender Motive, die die Beziehung zwischen Woyzeck und Marie beschreiben und das Schicksal der Protagonisten voraussagen. Diese Motive tragen zur Verknüpfung der Szenen bei, die harmonisch verbunden werden, obwohl die Szenen von Büchner nicht nummeriert worden sind. Sie beschreiben die Umstände und die Emotionen der Figuren und antizipieren von Anfang an, was zwischen Marie und Woyzeck passieren wird.

4.2.1 Die Augenmetaphorik und die Gegenüberstellung zwischen Dunkelheit und Licht

Das erste wichtige Motiv hat mit der Gegenüberstellung zwischen Licht und Dunkelheit zu tun und mit der Sicht- und Augenmetaphorik. die dann auch wieder kommt. Die Dunkelheit symbolisiert die Gefahr und die dunkle Seite des Menschen. Wichtig ist auch die Blindheit von Woyzeck. In

der zweiten Szene sieht Woyzeck sein Kind nicht, Marie merkt das und hat Angst:

Marie. Der Mann! So vergeistert. Er hat sein Kind nicht angesehen.
[...] Es wird so dunkel, man meint, man wär blind. Sonst scheint als die Latern herein. Ich halt's nicht aus. Es schauert mich. (*Geht ab.*)
(Ebd. W, S.236)

Maries Aussage kann als Vorandeutung gesehen werden, dass etwas Tragisches passieren wird.

4.2.2 Hitze und Kälte

Ein zweites Motiv, das oft in Bezug auf Woyzeck und Marie auftaucht, ist das der Hitze und der Kälte. Marie und Woyzeck wird oft heiß, warm oder kalt, was in der Ökonomie des Dramas eine bestimmte Rolle hat.

In der sechszehnten Szene sagt Marie beispielsweise, „es wird heiß hie“ (Ebd. W, S.249f.) und sie muss wegen der Hitze, die sie spürt, das Fenster aufmachen. Als Woyzeck sieht, wie Marie mit dem Tambourmajor tanzt, ruft er: „Das Weib ist heiß, heiß!“. In der zwanzigsten Szene sagt Woyzeck noch:

Woyzeck. Friert's dich, Marie, und doch bist du warm. Was du heiße Lippen hast! - heiß, heißen Hurenatem und doch möcht ich den Himmel gebe sie noch einmal zu küsse. – und wenn man kalt ist, so friert man nicht mehr. (Ebd. W, S. 252f.)

Er deutet durch die Worte „heiße Lippen“ und „heißen Hurenatem“ die sexuelle Anziehung und Untreue von Marie an.

Bei Marie repräsentieren Wärme und Hitze ihre Sinnlichkeit und vitale Sexualität, während die Kälte den Tod symbolisiert. Maries vitale Sexualität ist etwas, was Woyzeck fehlt und wofür er Marie straft.²³ Maries

²³ Vgl. Graczyk, Annette: *Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners „Woyzeck“*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 11*. Herausgegeben von B. Dedner, M. Gröbel und E.M. Vering. Niemeyer 2005-2008, S.117.

Hitze der Leidenschaft verursacht die Hitze der Eifersucht bei Woyzeck, die ihn dazu bringt, den Mord zu begehen. Während die Hitze ein Symbol für Maries Körperlichkeit und Sexualität und Woyzecks daraus resultierende Eifersucht darstellt, ist die Kälte dagegen ein Zeichen von Tod und körperlicher Starre.

4.2.3 Das Tierische und das Wilde

Ein Motiv, dass in Bezug auf die Beziehung zwischen Marie und dem Tambourmajor oft erscheint, ist das des Tierischen und Wilden. Beispielsweise wird der Tambourmajor in der Szene vom Gespräch mit der Nachbarin von Marie mit einem Löwen verglichen:

Margreth. Was ein Mann, wie ein Baum.

Marie. Er steht auf seinen Füßen wie ein Löw. (Ebd. W, S. 235)

In der sechsten Szene befindet sich Marie in der Kammer mit dem Tambourmajor. Sie vergleicht ihn mit einem Stier und nochmal mit einem Löwen, also Tieren, die mit körperlicher Stärke in Verbindung gebracht werden können:

Marie (*ihn ansehend, mit Ausdruck*). Geh einmal vor dich hin. – Über die Brust wie ein Stier und ein Bart wie ein Löw. So ist keiner [...].
(Ebd. W, S.241)

Dieser Vergleich zeigt Maries triebgeleitete Seite in der Beziehung zum Tambourmajor. Solche Triebe erlebt Marie in der Beziehung mit ihm aber nicht mit Woyzeck. Die körperliche Beziehung zwischen Marie und Woyzeck wird gar nicht beschrieben. Durch den Vergleich mit wilden Tieren betont Marie die Männlichkeit und Stärke des Tambourmajors. Er ist körperlich das Gegenteil von Woyzeck: Er ist ein gesunder Mann, sein Körper erweckt bei Marie Bewunderung und beweist außerdem auch seine gute soziale Position. Das Aussehen und die körperliche Stärke des Tambourmajors rufen sogar bei dem Adel Bewunderung hervor:

Tambourmajor. Wenn ich am Sonntag erst den großen Federbusch hab und die weiße Handschuh, Donnerwetter, Marie, der Prinz sagt immer: Mensch, Er ist ein Kerl. (Ebd. W, S.241)

Er ist körperlich sowie sexuell attraktiv und ein wohlhabender Mann, der eine höhere Stellung in der Gesellschaft genießt. Er scheint Marie alles das bieten zu können, was Woyzeck nicht besitzt. Marie scheint auch vom Aussehen des Tambourmajors fasziniert zu sein, weil es ihr ein Gefühl von Sicherheit und Schutz gibt oder weil es stärker wirkt als das von Woyzeck, der in einer Notlage lebt und auf Grund dessen gezwungen ist, hart zu arbeiten und wenig zu essen. Der Körper des Tambourmajors ist ein Symbol seiner Macht, Glanz und Kraft, symbolisiert aber auch die Rolle, die er in der Gesellschaft spielt.

Marie hat in diesem Moment keine Schuldgefühle, sondern sie scheint stolz darauf zu sein, eine Affäre mit einem wohlhabenderen Mann zu haben. Danach hat sie ihm gegenüber jedoch ein ambivalentes Verhalten. Zunächst ruft sie „Laß mich!“ (Ebd.) mit einem verstimmten Ton aus und als der Tambourmajor danach ausruft, sie sei ein „Wild Tier“ (Ebd.), fordert sie ihn heftig auf, sie anzurühren. Marie wird tatsächlich auch durch ihre eigene Gestik und Mimik beschrieben (Vgl. Graczyk, S.115). Ihr ambivalentes Verhalten und ihre Körpersprache zeigen ihre innere Spaltung. Marie zieht sich zurück und provoziert den Mann zugleich: Das könnte bedeuten, dass sie Schuldgefühle besitzt und die Beziehung zu ihrem Liebhaber gleichzeitig genießt und bereut.

Die Tiermetapher taucht auch in den Worten „Wild Tier“ des Tambourmajors auf. Solche Metaphern sind Kraftausdrücke, die dazu dienen, eine erotische Spannung zu erzeugen. Die Körpersprache und die Tiermetaphern beziehen sich auf die Sinnlichkeit und die sexuellen Bedürfnisse (Vgl. Graczyk, S.112). Zusammenfassend scheint das sexuelle Begehren, das der Mann in Marie weckt, nicht nur mit seinem Aussehen, sondern vor allem mit seiner privilegierten sozialen Stellung

zusammenzuhängen. Marie fühlt sich zu ihrem Liebhaber vor allem deshalb hingezogen, weil sie durch die sexuelle Beziehung zu ihm die Hoffnung hat, ein schöneres Leben führen zu können und bestimmte Privilegien zu bekommen, die sie als arme Frau nicht hat.

Das Thema Sexualität taucht, wie schon erwähnt, nicht in der Liebesbeziehung mit Woyzeck auf, sondern wird nur mit Machtverhältnissen verbunden, sie ist keine private Sexualität, sondern ein Mittel zum gesellschaftlichen Aufstieg.

4.2.4 Der Teufel und die Sünde

Die Metaphorik des Teufels und der Sünde ist ein weiteres wiederkehrendes Motiv, das mit der weiblichen Figur verbunden ist und von großer Bedeutung für das Schicksal der Frau ist. Die Frau wird sowohl vom Tambourmajor als auch von Woyzeck mit dem Teufel und der Sünde verglichen. In der sechsten Szene sagt der Tambourmajor zu Marie: „Sieht dir der Teufel aus den Augen?“ (Ebd. W, S.241). In der siebten Szene beschreibt Woyzeck Marie als „schön wie die Sünde“ und assoziiert sie mit der Todsünde:

Woyzeck. Eine Sünde so dick und so breit. [...] Du hast ein rote Mund, Marie. Kein Blase drauf? Adie, Marie, du bist schön wie die Sünde. – Kann die Todsünde so schön sein? (Ebd. W, S.242)

Während der Tambourmajor an Marie das Wilde betont, sind Woyzecks Worte über Marie religiös geprägt: Woyzecks metaphorische Teufelsvorstellungen werden im Wahn auf die Realität übertragen: Woyzeck sucht auf Maries rotem Mund nach Krankheitszeichen, die ihren moralischen Verfall und Korruption repräsentieren können. Die Sünde, die Woyzeck mit der Frau verknüpft, kehrt im Stück leitmotivisch wieder. Woyzecks obsessive Sündenvorstellungen werden zu einem Grund, den Mord zu begehen: Indem er Marie tötet, will er die Frau bestrafen und sie von ihrer „Sünde“ reinigen (Vgl. Graczyk, S.115). Marie wird am Ende

genau wegen diesem Sünde-Strafe-Motiv ermordet (Vgl. Diersen, S.172). Reinhold Grimm zufolge ist Marie die Wollüstige und Sündige im christlichen Sinne und handelt in Woyzecks Wahnfantasien als „Werkzeug des Teufels“ gegen die Tugend und Gottgefälligkeit (Vgl. Grimm, S. 317).

In diesem Sinne ist der Mord der Versuch, eine symbolische Ordnung, die Marie durch ihre Untreue zerstört hat, wiederherzustellen.

4.2.5 Das Religionsthema und das Schuldgefühl

Ein weiteres wichtiges Motiv, das in Bezug auf Marie immer wieder vorkommt, ist das religiöse Motiv, das wiederum mit dem Motiv der Sünde und der Schuld eng verbunden ist. Dieses Motiv taucht vor allem in der sechzehnten Szene auf, in der sie die Bibel liest und betet:

Marie (blättert in der Bibel). [...] »Jesus aber sprach: so verdamme ich dich auch nicht. Geh hin und sündige hinfort nicht mehr.« (Schlägt die Hände zusammen.) Herrgott! Herrgott! Ich kann nicht. Herrgott gib mir nur so viel, daß ich beten kann. (Ebd., W. S.249)

Obwohl Marie keine gute Bildung hat, kann sie die Bibelpassagen lesen und verstehen. Sie liest, wie die reuige Sünderin Maria Magdalena von Jesus vergeben wird. Jesus vergibt ihr unter der Bedingung, dass sie aufhört zu sündigen. Maries Versuch, die Vergebung auf sich zu beziehen, scheitert, weil sie Jesus Bedingung nicht annehmen kann, da sie auf die Affäre mit dem Tambourmajor nicht verzichten kann und weiter „sündigen“ wird (Vgl. Diersen, S.185). Deshalb findet Marie in der Religion keinen Trost und kann ihre innere Spaltung nicht auflösen. Das verursacht bei ihr ein Verzweiflungsgefühl, das sie durch den wiederholenden Ausruf „Herrgott! Herrgott!“ zum Ausdruck bringt. Sie kann Gott nur darum bitten, dass sie überhaupt noch beten darf und zeigt eine tiefe Verzweiflung.

Nachdem sie Hilfe in der Bibel gesucht, aber nicht gefunden hat, macht sich Marie sorgen um Woyzeck, da er schon lange nicht mehr zu

Hause war. Marie sagt, es sei heiß, sie öffnet das Fenster, schlägt sich danach auf die Brust und ruft „Alles tot!“ (Ebd. W, S.249f.).

Marie fühlt sich hoffnungslos, weil sie in der Religion keinen Trost gefunden hat. Ihre Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit übernehmen eine fast existenzielle Perspektive, als wäre die ganze Welt tot und es keine Hoffnung mehr gäbe. Diese existenzielle Hoffnungslosigkeit wird in dem Märchen dargestellt, das die Oma in der 19. Szene den Kindern erzählt:

Großmutter. Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater und kei Mutter, war Alles tot und war Niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es [...] war ganz allein und [...] da sitzt es noch und ist ganz allein. (Ebd. W, S.252)

Das von der Oma erzählte Antimärchen²⁴ zeigt eine tote und leere Welt, in der das Kind, das Marie symbolisiert, allein bleibt und keine Hilfe findet. Der Weltuntergang, der in dem Märchen dargestellt wird, bietet keine Hoffnung und keine Erlösung.

Sowohl Woyzeck als auch Marie sind Außenseiter in der Gesellschaft und finden keinen Trost in der Religion, die ihnen keine Hoffnung schenkt und ihre Verzweiflung nicht mindert.

4.2.6 Die Leere

Ein sehr wichtiges Leitmotiv, das in Büchners *Woyzeck* sowie in *Dantons Tod*, *Leonce und Lena* und *Lenz* immer wieder auftaucht, ist die Leere. Woyzecks Leben ist von Langeweile, Verzweiflung und Leere geprägt. Woyzeck muss arbeiten, um seine Familie zu ernähren und hat keine Freizeit. Er ist nicht frei und seine Existenz hat nicht unbedingt einen Sinn, sondern ist bloß auf das Überleben beschränkt. Er spürt nur diese Leere, die auch Büchners Charaktere Danton und Lenz spüren. Das Einzige,

²⁴ Vgl. Niehaus, Michael: *Sonne, Mond und Sterne. Nahbare Gestirne in Büchners Woyzeck*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 15. Büchners Dinge*. Herausgegeben von R. Borgards, M. Wernli, E. Köhring. De Gruyter, 2023, S.140ff.

was Woyzeck und Marie erleben ist diese Verzweiflung und Leere, die in dem Antimärchen der alten Frau repräsentiert wird. Das verwandelt sich in dem Märchen in eine existenzielle Leere, die durch Einsamkeit und Verlassenheit gekennzeichnet wird. Beide Protagonisten leben in einer Welt des Verlusts und des Alleinseins (Vgl. Grimm, S.319f).

4.2.7 Die rote Farbe

Die rote Farbe wird im Text häufig mit Marie in Verbindung gebracht. Rot steht für Maries Liebe, Lust und Sinnlichkeit, aber auch für Blut, Gefahr und Gewalt. Das Motiv der roten Farbe kündigt Maries tragisches Schicksal an.

In der siebten Szene sagt Woyzeck Marie, dass sie einen roten Mund hat (Ebd. W, S.242). In der zwanzigsten Szene, kurz bevor Marie getötet wird, sagt sie, dass der Mond rot ist und Woyzeck antwortet, der Mond sei „wie ein blutig Eisen“ (Ebd. W, S.253). Als Käthe danach bemerkt, dass Woyzeck blutverschmiert ist, ruft sie „Rot! Blut“ (Ebd. W, S.254) aus. Einige Kinder reden schließlich in der fünfundzwanzigsten Szene über den Mord und ein Kind behauptet, dass Maries Leiche „links über die Lochschanz in die Wäldche, am roten Kreuz“ (Ebd. W, S.255) sei.

Die Farbe Rot wird zunächst mit Maries attraktiven Lippen und danach mit dem roten Blut des Mordes assoziiert. Die rote Farbe steht für Maries Anziehung und Verführung und wird danach eine Anspielung auf ihren Tod durch das Messer.²⁵

²⁵ Vgl. Schulz, Christian: „Links über die Lochschneise in dem Wäldchen, am rothen Kreuz“: Der Tatort in „Woyzeck“, sein Vorbild im „Bessunger Forst“ und weitere Darmstädter Anregungen. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 9*. Herausgegeben von B. Dedner, T.M. Mayer. Niemeyer 1995-1999, S.536.

4.2.8 Die Wiederholung „immer zu“

Ein weiteres Motiv hat mit der Wiederholung des Ausdrucks „immer zu“ zu tun. In der elften Szene wird Maries Tanz mit dem Tambourmajor dargestellt. Im Vorbeitanzen sagt Marie zweimal „immer zu, immer zu“ (Ebd. W, S.247). Woyzeck betrachtet die beiden beim Tanzen, ohne dass sie es bemerken, und ruft aus:

Woyzeck (*erstickt*). Immer zu, immer zu! [...] Das Weib ist heiß, heiß! – Immer zu, immer zu. (*Fährt auf.*) Der Kerl! Wie er an ihr herumtappt, an ihrn Leib, er, er hat sie ... [...] (Ebd. W, S.247)

In der zwölften Szene ist Woyzeck allein und hört Stimmen, nachdem er Marie mit dem Tambourmajor beim Tanzen gesehen hat:

Woyzeck. Immer zu! immer zu! [...] He was, was sagt ihr? Lauter, lauter, stich, stich die Zickwolfin tot? Stich, stich die Zickwolfin tot. Soll ich? Muß ich? Hör ich's da auch, sagt's der Wind auch? Hör' ich's immer, immer zu, stich tot, tot. (Ebd. W, S.248)

In Woyzecks Wahnvorstellungen verwandelt sich den Ausdruck „immer zu“ in „stich tot, tot“. Diese Wiederholungen des Ausdrucks "immer zu" verbinden sich schließlich mit den Worten, die Woyzeck ausspricht, während er Marie tötet:

Woyzeck. Nimm das, und das! Kannst du nicht sterbe? So! so! Ha sie zuckt noch, noch nicht noch nicht? Immer noch? (*Stößt zu.*) Bist du tot? Tot! Tot! (Ebd. W, S.253)

Die Worte „immer zu“ werden zunächst mit der Tanzbewegung von Marie und dem Tambourmajor verbunden, symbolisieren die sexuelle Anziehung zwischen den beiden und erzeugen schließlich jene Wahnvorstellungen, die ihn zum Mord aus Eifersucht treiben.

4.2.9 Die Spiegelscherbe

Das letzte auffallende Motiv ist abschließend das der Spiegelscherbe. In der vierten Szene, wo Marie die Ohrringe trägt, die ihr von dem Tambourmajor geschenkt worden sind, spiegelt sich die Frau in einem „Stückchen Spiegel“ (Ebd. W, S.238). Dass der Spiegel kein ganzer Spiegel, sondern ein messerscharfer Gegenstand ist, ist eine Vorwegnahme der Szene, in der Marie von Woyzeck durch einen Messer getötet wird. Die Spiegelscherbe ist ein Zeichen, dass die Affäre zwischen Marie und dem Tambourmajor Woyzeck dazu bringen wird, die Frau aus Eifersucht zu töten. Der Körper und die Sinnlichkeit von Marie, die von ihr ausgenutzt werden, um ihre soziale Lage zu verbessern, sind ein gefährliches Potenzial und führen am Ende zu ihrem Tod.

4.3 Maries Darstellung in den verschiedenen Entwurfsstufen

Es ist wichtig, sich daran zu erinnern, dass Woyzeck ein Dramenfragment geblieben ist, für das es keine endgültige Fassung gibt. Die in dieser Arbeit verwendete Version ist diejenige, die von Werner R. Lehmann erarbeitet wurde. Es gibt drei Entwurfsstufen des Werkes, in denen jeweils leicht veränderte Szenen bzw. neue Szenen hinzugefügt wurden. Es ist wichtig zu beobachten, wie die Szenen verändert wurden, in denen Marie auftaucht, um die Entwicklung der Figur besser zu verstehen.

In der ersten Entwurfsstufe heißen die Figuren Louis und Magreth. Magreth taucht sie nur in der Mordszene auf, ansonsten spielt sie in den anderen Entwurfsszenen keine große Rolle. Die Szene, in der Magreth sich spiegelt und die neuen Ohrringe hat; die Bibelszene und die Szene des Dialogs mit der Nachbarin sind noch nicht vorhanden.

In der zweiten Entwurfsstufe heißen die Figuren Louisel und Woyzeck. Die Szene mit Marie und der Nachbarin und der Dialog über Marie zwischen Unteroffizier und Tambourmajor werden hinzugefügt. Die letzten Mord- und Nachmordszenen fehlen. Es gibt auch eine Szene, die in der Lesefassung nicht vorhanden ist, in der Louisel und Woyzeck ein

Gespräch haben, in dem Louisel ihm sagt: „Und was ne Wiesp hat dich gstoche, du siehst so verrückt wie n'e Kuh, die die Hornisse jage.“ (Ebd. W, S.217) Als sie bemerkt, dass Woyzeck sich seltsam verhält, sagt sie ihm, dass er sich wie ein von einem Insekt gestochenes Tier benimmt. Danach sagt sie ihm noch: „Ich hätt lieber ei Messer in den Leib, als dei Hand auf meiner!“ (Ebd.) Diese Szene kann auch als Vorhersage dessen angesehen werden, was am Ende des Werks passiert.

In der letzten Entwurfsstufe bekommen die Protagonisten ihren endgültigen Namen, und zwar Woyzeck und Marie. Die Szene der Ohringe erscheint (Vgl. W, S.222) und Maries daraus entstehende Schuldgefühle kommen zum Vorschein. Auch das Treffen zwischen Marie und dem Tambourmajor wird beschrieben, ähnlich dem der Lesefassung. Außerdem wird der Tanz im Wirtshaus zwischen Marie und dem Tambourmajor auch hinzugefügt (Vgl. W, 228f). Auch in dieser Entwurfsstufe werden die letzten Szenen und die Mordszene nicht bearbeitet.

In der ersten Entwurfsstufe wird die Figur von Magreth in keiner Weise beschrieben und es gibt keine Szenen, in denen sie auftritt, außer der, in der sie getötet wird, während in den folgenden Entwurfsstufen Szenen hinzugefügt werden, die der besseren Definition und Charakterisierung der Figur dienen. Marie erhält eine größere psychologische Komplexität und einen abgerundeten Charakter.

4.4 Körper, Gewalt und Sexualität in *Woyzeck* und *Dantons Tod*: Ein Vergleich

Die Charakterisierung der Frau in *Woyzeck* zeigt einige Ähnlichkeiten mit der in *Dantons Tod*. Marie hat Gemeinsamkeiten sowohl mit Marion als auch mit den Grisetten. Marie und Marion sind die Figuration der Schönheit, Sinnlichkeit und Erotik. In *Dantons Tod* gab es aber eine Unterscheidung zwischen Marions reine Sinnlichkeit und die Prostitution der Grisetten aus Not und Hunger. In *Woyzeck* wird Maries Sinnlichkeit und

Sexualität im Gegenteil stark mit sozialen Ordnungen in Verbindung gebracht. Genau wie Marion verkörpert sie das Prinzip der natürlichen Schönheit, nutzt aber ihren Körper aus sozialer Not, wie Rosalie, Adelaide und Simons Tochter in *Dantons Tod*.

Die weibliche Sexualität wird mit den materiellen Lebensbedingungen verknüpft und stellt die einzige Überlebensemöglichkeit dar (Vgl. Bischoff, S.228f). In beiden Dramen werden also Körper und Sexualität Teil eines politischen Diskurses.

Nicht nur das Verhältnis von Sexualität und sozialen Normen, sondern auch das Thema Gewalt ist in beiden Werken präsent. Die Gewalt ist bei Woyzeck ein Versuch, die bestehende Ordnung vor einer Sexualität zu schützen, die als bedrohlich empfunden wird. Woyzeck tötet nicht nur aus Verzweiflung und Eifersuchtsgründen, sondern auch weil er versucht, die bestehende Ordnung zu bewahren. Woyzecks apokalyptische Visionen sind tatsächlich von dem Chaos der bloßen Sexualität durchdrungen:

Woyzeck. „Dreht euch, wälzt euch. Warum blaßt Gott nicht Sonn aus, daß Alles in Unzucht sich übereinander wälzt, Mann und Weib, Mensch und Vieh.“ (Ebd. W, S.247)

Beide Werke enthalten eine Kritik an der Gesellschaft, weil sie dazu beiträgt, dass die Gewalt immer stärker wird. Die Triebe, die den Menschen charakterisieren, gelten als Unzucht und Unsittlichkeit. Dagegen werden die Vernunft und die Rationalität von Robespierre und St. Just in *Dantons Tod* und von dem Hauptmann und von dem Doktor in *Woyzeck* vertreten. Die Vernunft bietet aber keine Sicherheit mehr, sondern wird zu einer Maske, unter der die Gewalt sich verbirgt und die menschlichen Triebe unterdrückt werden.

4.5 Lenz' *Die Soldaten* und Büchners Traditionsbearbeitung

Neben den historischen Quellen²⁶ geht Büchner auch auf eine wichtige literarische Quelle zurück, und zwar Lenz' *Die Soldaten*.

Lenz' *Die Soldaten* wurde 1776 geschrieben. Die wichtigsten Themen, die im Drama behandelt werden, sind die Auseinandersetzung zwischen Soldatenexistenz und bürgerliche Gesellschaft und das Thema der Selbstbestimmung. Lenz' Marie hat einen Verlobten, Stolzius, hat aber auch Liebesverhältnisse mit dem Soldaten Desportes und danach mit anderen Soldaten. Sie ist am Anfang eine kindische Frau, die noch unreif und nicht erfahren ist, und am Ende fällt sie in die Rolle einer verfallenen Frau.

Die Soldaten erzählen Stolzius, dass Marie andere Affären hat. Das passiert auch in *Woyzeck* durch die Worte des Hauptmannes. Stolzius ist eine tragikomische Figur, die keine Selbstsicherheit hat und sich nicht ausgeglichen verhält. Er tötet am Ende Desportes und sich selbst.

Das tragische Element im Drama wird durch das Lied Weseners Mutter dargestellt, in dem es keine Hoffnung mehr gibt und das Leben nur ein Zufall ist, genauso wie in *Woyzecks* Antimärchen, wo Gott und die Religion keine Rolle mehr spielen.

Für Marie gibt es keine Möglichkeit der Rettung mehr. Sie verlässt das Haus des Vaters und die Szenen werden sehr kurz, ohne lange Dialoge und mit einer stark ausgeprägten Gestik. In der fünften Szene des vierten Aktes gibt es beispielsweise sehr viel Bewegung und nur Weseners Satz: „Mariane fortgelaufen- ich bin des Todes“.²⁷ Diese kurzen und schnellen Szenen sind auch in *Woyzeck* präsent. Büchner radikalisiert also sowohl den

²⁶ Vgl. Neumeyer, Harald: *Woyzeck*. In: *Büchner - Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von R. Borgards und H. Neumeyer. Metzler, Stuttgart Weimar 2009, S.104ff.

²⁷ Ebd. Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Die Soldaten. Eine Komödie*. In: *Werke und Briefe*, Band 1. Herausgegeben von S. Damm. Carl Hanser Verlag, München 1987, S.236.

Inhalt als auch die Form von Lenz' Tragikomödie. Marie wird schließlich zu einer Bettlerin und der Text zeigt, wie die Gesellschaft dafür verantwortlich ist, was ihr und Stolzius passiert.

Woyzeck ist eine Weiterentwicklung von Stolzius. Er ist bis zum Ende eine passive Figur und er bringt sich selbst und Desportes um, wenn es zu spät ist, um Marie zu retten. Die Figur hat tragische Elemente in sich, ist aber eher tragikomisch. Woyzeck ist auch eine passive und gequälte Figur, bei ihm ist aber nur das Tragische präsent.

Beide männlichen Protagonisten sind handlungsunfähig und werden von der Gesellschaft unfair behandelt, während die weiblichen Charaktere von der Gesellschaft negativ verurteilt werden und Opfer sind. Die Soldaten erzählen Stolzius, dass Marie nicht treu ist, um Spaß zu haben. Der Hauptmann und der Doktor sind auch negative Figuren, die Woyzecks Wahnvorstellungen beeinflussen. Sowohl Woyzeck und Stolzius als auch die beiden Frauen sind keine selbstständigen Individuen mehr, weil sie in einer Gesellschaft leben, die über sie und für sie entscheidet. Sie haben keine Willensfreiheit und können nicht über ihren Körper und ihr Leben frei entscheiden, sondern werden nur Opfer einer Gesellschaft, die die Gewalt durch die Vernunft maskiert. Wie schon erwähnt, ist das auch in *Dantons Tod* ein bedeutendes Thema.

4.6 Die Rolle Maries: Zwischen Gewalt, Sexualität und Macht

Wie aus der Beschreibung der Frauenfigur und der mit ihr verbundenen Motive hervorgeht, sind die weiblichen Körperlichkeit und Sexualität stark mit Machtverhältnissen verbunden und mit einem sozialen und ökonomischen Diskurs (Vgl. Bischoff, S.225).

Marie hofft auf einen sozialen Aufstieg durch die Liaison mit dem Tambourmajor. Der Körper und die Sexualität sind die einzigen Mittel, die sie besitzt, um eine höhere Stellung in der Gesellschaft zu bekommen und ihre Lebensumstände verbessern zu können. Maries Ausbruchversuch

entsteht durch ihre Sexualität. Ihr Körper ist ihr einziges Potential, ihre Sexualität gehört daher nicht mehr in den privaten Bereich, sondern ist mit dem sozialen und öffentlichen Kontext verknüpft. Maries Körperlichkeit ist ihr natürliches Kapital, das aber am Ende zu ihrem Mord führt. Woyzeck und Marie werden mit einer verkehrten Welt konfrontiert, in der es keine Hoffnung und keine Rettungsmöglichkeiten mehr bestehen (Vgl. Diersen, S.188). Woyzeck verkauft seine Arbeitskraft und Marie ihre Sexualität, um leben zu können. Die Grenze zwischen privat und öffentlich ist bei Marie nicht mehr vorhanden, sondern das private Leben wird Teil der sozialen und politischen Sphäre.

Maries materielle Verhältnisse sind drückend, da Woyzeck sie und das Kind finanziell kaum unterhalten kann. Ihr Körper und ihre Sexualität sind ein Vermögen, mit dem sie einen sozialen Aufstieg erreichen kann. Maries Affäre mit dem Tambourmajor ist nicht nur eine private Affäre, sondern auch ein sozialer Ausbruchsversuch durch die Sexualität. Die Sexualität taucht außerdem in der Beziehung zwischen Marie und Woyzeck gar nicht auf. Marie und Woyzeck werden in ihrem Handeln durch die Machtverhältnisse der Gesellschaft stark eingeschränkt (Ebd. Graczyk, S.111).

Besonders wichtig ist der Name, den die Figur hat. Marie gilt als Variante des Namens Maria, die Mutter Jesu Christi. Marie wird aber von der Gesellschaft negativ als „Hure“ bezeichnet und nicht als Individuum mit eigenem Charakter und Persönlichkeit wahrgenommen. Marie ist eine komplexe und vielschichtige Figur: Sie trägt den Namen Maria, wird aber von der Gesellschaft als Sünderin gesehen; sie hat eine starke Lebenslust und will die Momente der Freude in ihrem Leben genießen, gleichzeitig ist sie aber von Schuldgefühlen und Gewissensbissen gequält. Sie ist ein Opfer der Gesellschaft und hat nicht wirklich die Freiheit, für ihren eigenen Körper und für sich selbst zu entscheiden.

4.7 Woyzeck als soziales Drama und sentimentale Tragödie

Es stellt sich zuletzt die Frage, ob Woyzeck als soziales Drama oder als Liebestragödie zu interpretieren sei.

Wie schon mehrmals erwähnt, ist Maries Untreue ein Versuch, für die eigene Notlage einen Ausweg zu finden (Vgl. Diersen, S.186). Maries Ausbruchsversuch zerstört die gesellschaftliche Ordnung und führt zu einem tragischen Ausgang. Sowohl Marie als Woyzeck verkaufen die natürlichen Funktionen ihres Körpers, um überleben zu können. Wie Inge Diersen betont, werden die zwei materiell abhängige Protagonisten auch geistig und moralisch abhängig. Ihre materielle Not verursacht eine geistig-moralische Korruption, die eine grundlegende Rolle in ihrem Schicksal spielt (Vgl. Diersen, S.191).

Woyzecks Unterdrückung, Arbeitshetze und Ausbeutung sind teilweise die Auslöser für seinen Wahnsinn. Das Lebensumfeld der untersten Schichten der Gesellschaft ist der Ort, in dem sich das psychische Elend der Protagonisten fortsetzt (Vgl. Graczyk, S.105). Woyzeck ist zum fortgesetzten Arbeiten gezwungen. Er muss Stöcke schneiden, den Hauptmann Rasieren und er unterzieht sich den Doktors Ernährungsexperimenten, indem er einer erbsenbasierten Diät folgt. Woyzeck ist daher körperlich schwach, er isst wenig und arbeitet ununterbrochen, ohne dadurch seine Armut mindern zu können. Noch wenn er uriniert, arbeitet er im Dienst des Doktors. Er hat keine Zeit für seine Familie und keine privaten Momente. Er muss um das bloße Überleben kämpfen. Seine gesellschaftliche und körperliche Lage prägt seinen Wahnsinn aus, der dann durch die Untreue Maries ausbricht und zum Mord führt.

Woyzeck kann daher als soziales Drama bezeichnet werden. Wie Annette Graczyk behauptet, gibt es im Drama trotzdem keine mimetische Entsprechung zu den Gesellschaftsverhältnissen. Die Gesellschaft wird

durch das Groteske und die Karikatur dargestellt: Der Hauptmann und der Doktor sind Karikaturen mit satirischen Zügen.

Das Drama nimmt jedoch auch Elemente einer sentimentalischen Tragödie auf, und verwendet wiederkehrende Motive, um die Eigenschaften der Charaktere zu beschreiben und dem Text durch Antizipationen und tragische Anspielungen Struktur zu verleihen. Anhand der Tragödie von Mariens Tod analysiert und hinterfragt Büchner die Machtverhältnisse in der Gesellschaft, beschreibt aber auch die Beziehung zwischen Mann und Frau. Das Dramenfragment *Woyzeck* ist daher nicht nur ein soziales Drama, sondern erzählt auch von einer sentimentalischen Tragödie.

5. Die Darstellung der Frau in *Leonce und Lena*

Das dritte Kapitel dieser Arbeit fokussiert sich auf die weiblichen Figuren des zwischen dem 24. Oktober 1836 und dem 2. Februar 1837 von Büchner geschriebenen Lustspiels *Leonce und Lena*. Im ersten Teil des Kapitels werden die Darstellung und Eigenschaften des Protagonisten Leonce analysiert. Anschließend werden die Figuren von Rosetta und Lena und ihre Beziehung zum männlichen Protagonisten beschrieben. Der letzte Teil des Kapitels befasst sich mit der Beschreibung der Bauernszene, dem Finale der Komödie und der Form des Lustspiels, die sich von der im ersten und zweiten Kapitel analysierten Texte unterscheidet.

5.1 Leonces Leere und Melancholie

Wie bereits erwähnt, ist Leonce der Protagonist der Büchnerschen Komödie *Leonce und Lena*. Er ist der Prinz und Thronfolger des Königreichs von Popo. Bereits zu Beginn des Werkes wird er als melancholischer Faulenzer beschrieben, der seine Tage mit sinnlosen Zeitvertreiben verbringt. In der ersten Szene unterhält sich Leonce mit seinem Hofmeister und sagt, er habe sehr viel zu tun und keine Zeit, sich auf seinen Beruf vorzubereiten. Leonce erzählt danach, womit er sich gerade beschäftigt:

LEONCE. [...] Sehen Sie, erst habe ich auf den Stein hier dreihundert fünf und sechzig Mal hintereinander zu spucken. Haben Sie das noch nicht probiert? Tun Sie es, es gewährt eine ganz eigne Unterhaltung. – Dann, sehen Sie diese Hand voll Sand? – (*er nimmt Sand auf, wirft ihn in die Höhe und fängt ihn mit dem Rücken der Hand wieder auf*) –

jetzt werf' ich sie in die Höhe. [...] Bin ich Müßiggänger? Habe ich keine Beschäftigung? – Ja, es ist traurig²⁸

Leonces Zeitvertreib besteht darin, Sand in die Luft zu werfen und ihn dann mit der Hand wieder aufzufangen. Der Prinz erzählt dem Hofmeister, dass er schon viel zu tun habe, widerspricht sich dann aber selbst, indem er zugibt, dass er ein „Müßiggänger“ ohne Beschäftigung sei. Leonce verbringt seine Zeit damit, sich zu langweilen und scheint nicht aufhören zu wollen, diese Langeweile zu spüren, obwohl er gleichzeitig zugibt, dass sein Zustand traurig sei. Seine Existenz erscheint bereits von der ersten Szene des Stücks an leer und bedeutungslos.

Leonces Langeweile und Beschäftigungslosigkeit machen ihn außerdem auch melancholisch. Die bloße Bewegung der Wolken macht Leonce melancholisch, und der Hofmeister findet die Melancholie des Prinzen durchaus berechtigt:

LEONCE. Daß die Wolken schon seit drei Wochen von Westen nach Osten ziehen. Es macht mich ganz melancholisch.

HOFMEISTER. Eine sehr gegründete Melancholie. (Ebd. LL, S.161)

Das Nichtstun und die Langeweile führen bei Leonce zu einem Lebensüberdruß und einer depressiven Grundstimmung, wie von Alfons Glück erklärt.²⁹

Leonce beschreibt die Langeweile jedoch als ein Gefühl, das alle Menschen empfinden:

LEONCE. [...] Was die Leut nicht Alles auf Langeweile treiben! Sie studieren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben,

²⁸ Ebd. Büchner, Georg: *Leonce und Lena*. In: *Werke und Briefe*. Herausgegeben von K. Pörnbacher, G. Schaub, H. Simm und E. Ziegler. Dtv Verlagsgesellschaft, München 1988, S. 161. Von nun an mit der Sigle „LL“ zitiert.

²⁹ Vgl. Glück, Alfons: *Büchners Sicht auf eine herrschende Klasse: Leonce und Lena*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 13*. Herausgegeben von B. Dedner, M. Gröbel, E. Vering. De Gruyter, 2013-2015, S.227.

verheiraten und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich aus Langeweile, und – und das ist der Humor davon – Alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne zu merken, warum [...]. (Ebd. LL, S.162)

Leonce argumentiert mit einem desillusionierten Ton, dass die Hauptpassagen des bürgerlichen Lebens – Studieren, Beten, sich Verlieben, Heiraten, Vermehren und Sterben – stereotype Handlungen seien, die dazu dienen, die Langeweile zu kontrastieren.³⁰ Das Witzige wäre laut Leonce, dass niemand es merkt und dass die Menschen den Grund ihres Handelns nicht hinterfragen. Die gesamte Gesellschaft würde dann nur noch aus „raffinierten Müßiggängern“ bestehen:

LEONCE. [...] Alle diese Helden, diese Genies, diese Dummköpfe, diese Heiligen, diese Sünder, diese Familienväter sind im Grunde nichts als raffinierte Müßiggänger. [...] O wer einmal jemand Anderes sein könnte! Nur ´ne Minute lang. Wie der Mensch läuft! Wenn ich nur etwas unter der Sonne wußte, was mich noch könnte laufen machen. (Ebd. LL, S.162)

Alle „Helden“, „Genies“ und „Dummköpfe“ wären nur Menschen, die versuchen, sich von ihrer Langeweile zu befreien. Und da alles nur aus Langeweile besteht, findet Leonce keinen Grund mehr zum Leben.

Diese letzten Textpassagen zeigen, wie Leonce von einer melancholischen Lebensmüdigkeit durchdrungen ist.³¹ Das, was er fühlt, ist nicht nur eine tiefe Langeweile, sondern auch eine daraus resultierende Verdrossenheit, eine trübsinnige Stimmung, die sich durch den französischen Begriff der „Ennui“ beschreiben lassen könnte. Langeweile und Müßiggang werden nicht nur in Büchners *Leonce und Lena* thematisiert, sondern sind ein wiederkehrendes Thema der Romantik. Sie tauchen zum Beispiel in Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* auf, der eine

³⁰ Vgl. Dedner, Burghard: *Leonce und Lena*. In: *Georg Büchner. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck*. Reclam Interpretationen, Ditzingen 2017, S.139.

³¹ Vgl. Beise, Arnd: *Leonce und Lena*. In: *Büchner - Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von R. Borgards, H. Neumeyer. Metzler, Stuttgart Weimar 2009, S.82.

Idylle über den Müßiggang enthält, und in Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*.³²³³

Im Fall von Leonce handelt es sich nicht nur um ein Gefühl der Langeweile, sondern um eine wahre Leere. Die Stimmung der Langeweile bezeichnet im Lustspiel nicht nur einen existenzialen Zustand, sondern einen verständlichen und deswegen auch möglicherweise veränderbaren Zustand (Vgl. Dedner, S.141). Leonce fühlt sich von den Konventionen und Zwängen der Gesellschaft und von seiner eigenen Rolle als zukünftiger König entfremdet.³⁴ Leonces Melancholie symbolisiert sowohl die Zeitkrankheit der Aristokratie, die sich langweilte, weil sie weder politisch noch gesellschaftlich tätig war, als auch eine Emotion, die im Gefühl des 19. Jahrhunderts als eine „maladie du siecle“ auftauchte.³⁵

Nicht nur der Prinz, sondern auch sein Diener Valerio, ist Opfer der Langeweile. Mit Würde sagt er, er habe „die große Beschäftigung, müßig zu gehen“, eine „ungemeine Fertigkeit im Nichtstun“ und dass er „noch Jungfrau in der Arbeit“ wäre (Ebd. LL, S.163). In einer Welt, in der die Hauptbeschäftigungen nur ein Mittel sind, um sich nicht zu langweilen, ist es für den Diener des Prinzen besser, verrückt zu sein, als der Vernunft gemäß zu handeln:

VALERIO. So wäre man doch etwas. Ein Narr! Ein Narr! Wer will mir seine Narrheit gegen meine Vernunft verhandeln? Ha, ich bin

³² Vgl. Bittner, Michael: *Zur Interpretation von Leonce und Lena*. In: Michael Bittner: *Ästhetischer Staat oder politische Kunst? Die Poetik Georg Büchners am Ende der Kunstperiode*. Thelem Universitätsverlag, Dresden 2010, S. 156f.

³³ Vgl. Lessing, H.U.: Langeweile. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 5. Herausgegeben von J. Ritter und K. Gründer. Schwabe Verlag, Basel 1980, S.28-31.

³⁴ Vgl. Husser, Irene: *Machteffekte. Räumliche und körperliche Darstellung- und Funktionsweisen des Politischen in Georg Büchners Leonce und Lena und Dantons Tod*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 14*. Herausgegeben von B. Dedner, M. Gröbel, E. Vering. De Gruyter, 2016-2019, S.72f.

³⁵ Vgl. Stiening, Gideon: *Literatur und Wissen im Werk Georg Büchners. Studien zu seinen wissenschaftlichen, politischen und literarischen Texten*. De Gruyter 2019, S.621.

Alexander der Größe! [...] Und zu diesen köstlichen Phantasien bekommt man gute Suppe, gutes Fleisch, gutes Brod, ein gutes Bett und das Haar umsonst geschoren, – im Narrenhaus nämlich – [...] (Ebd. LL, S.163)

Valerio argumentiert, dass es besser sei, ein Narr zu sein als vernünftig zu handeln, denn im „Narrenhaus“ bekomme man gutes Essen und ein gutes Bett. Er deutet an, dass die Lebensbedingungen eines Narren besser seien als die eines Menschen, die nach Vernunft handelt.³⁶

Leonce' und Valerios Ennui und Lebensekel sind Ausdruck eines Weltschmerzes, ein Thema, das in der Literatur der 1820er und 1830er Jahren häufig auftaucht. Gleichzeitig sind sie auch ein Zeichen des Widerstands gegen entfremdende gesellschaftliche Konventionen (Vgl. Beise, S.79). Leonce' Seelenzustand innerhalb des Dramas schwankt ständig zwischen Melancholie und Enthusiasmus:

LEONCE. Sind alle Läden geschlossen? Zündet die Kerzen an! Weg mit dem Tag! Ich will Nacht, tiefe ambrosische Nacht. [...] Rückt die Rosen näher, daß der Wein wie Tautropfen auf die Kelche sprudle. Musik! Wo sind die Violinen? Wo ist die Rosetta? Fort! Alle hinaus! (Ebd. LL, S. 165)

Nachts versucht Leonce, die Langeweile mit Musik und Frauen zu bekämpfen. Er erinnert teilweise an Dantons Figur in *Dantons Tod*, obwohl er nicht nur eine tragische Figur ist, sondern auch eine komisch-satirische Figur. Er spielt eine Rolle, indem er seine Gefühle inszeniert, als ob er auf einer Bühne wäre und letztendlich tendiert er, sich mit der gespielten Rolle zu identifizieren.³⁷

³⁶ Vgl. Holm, Christiane: *Rede und Requisite. Komische Dinge in Büchners Leonce und Lena*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 15. Büchners Dinge*. Herausgegeben von R. Borgards, M. Wernli, E. Köhring. De Gruyter, 2023, S.114.

³⁷ Vgl. Grazzini, Serena: *Identität und Komik in Georg Büchners Lustspiel Leonce und Lena*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 14*. Herausgegeben von B. Dedner, M. Gröbel, E. Vering. De Gruyter, 2016-2019, S.231.

5.2 Rosetta: Die Frau als Lustobjekt

Wie schon erwähnt, versucht Leonce seine Leere zu überwinden, indem er sich sexuellen Beziehungen und einem desillusionierenden Zynismus ergibt (Vgl. Beise, S.79). Rosetta, die erste weibliche Figur im Drama, ist in diesem Sinne nur ein Lustobjekt des Prinzen und dient dazu, ihn zu unterhalten. Rosetta nähert sich schmeichelnd Leonce in der dritten Szene des ersten Aktes. Der Dialog zwischen Rosetta und dem Prinzen ist fragmentiert. Beide rufen mehrmals den Namen des Liebhabers. Rosetta sagt Leonce danach, dass seine Lippen träg seien. Leonce antwortet, dass sie vom Gähnen träg geworden sind, und dass er nichts anderes zu tun habe, als zu lieben. Rosetta fragt den Prinzen, ob er sie nur aus Langeweile liebe, und der Prinz antwortet:

LEONCE. Nein, ich habe Langeweile, weil ich dich liebe. Aber ich liebe meine Langeweile wie dich. Ihr seid eins. [...] (*Er umfaßt sie*).
Komm liebe Langeweile, deine Küsse sind ein wollüstiges Gähnen, und deine Schritte sind ein zierlicher Hiatus. (Ebd. LL, S.166)

Bei Leonce sind Liebe und Langeweile eins und die Küsse der Frau sind wie Gähnen. Das bedeutet, dass Rosetta ein Zeitvertreib des Prinzen ist, der seiner Langeweile immer noch kein Ende setzen kann. Leonce verbindet Liebe nicht nur mit Langeweile, sondern auch mit dem Tod. Er sagt, dass eine sterbende Liebe schöner als eine neu entstandene Liebe ist und dass er Rosettas Leiche lieben will:

LEONCE (*indes träumend vor sich hin*). [...] Adio, adio meine Liebe, ich will deine Leiche lieben. (*Rosetta nähert sich ihm wieder.*) Tränen, Rosetta? Ein feiner Epikuräismus – weinen zu können. [...] (Ebd. LL, S.167)

Leonce bemerkt Rosettas Tränen und meint, dass Weinen „ein feiner Epikuräismus“ sei. Der Begriff Epikureismus erinnert erneut an die Figur von Danton, der versucht, seine Verzweiflung durch Vergnügen und Genuss zu bekämpfen. Leonce kümmert sich nicht um Rosettas Gefühle und scheint

nicht daran interessiert zu sein, zu verstehen, warum sie weint. Er sagt ihr nur, dass sie aus ihren Tränen Diamanten machen könnte (Ebd. LL, S.167).

Obwohl Rosetta nicht möchte, muss sie Leonces Wünsche erfüllen, sie singt ein Lied und tanzt für ihn. Der Liedtext drückt den Grund ihrer Traurigkeit aus: Es sind ihre Füße, ihre Wangen und ihre Augen, die von der Arbeit als Mätresse erschöpft und schmerzhaft sind und die sich ewige Ruhe wünschen (Vgl. Stiening, S.641). Auch bei Leonce und Lena, wie bei *Woyzeck* und *Dantons Tod* wird die Frau nicht als Individuum dargestellt. Im Gegenteil werden die einzelnen Körperteile der Frau beschrieben, die wiederum mit Themen wie Ruhe, Grab oder Tod in Verbindung gebracht werden.

Die Langeweile, die Leonce empfindet, ist Ausdruck seines privilegierten Status, während Rosetta keine Langeweile empfindet, weil sie arbeiten muss. In dieser Hinsicht hat Rosetta einiges gemeinsam mit den Grisetten in *Dantons Tod*, die ebenfalls zur Prostitution gezwungen werden, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Rosetta hat keine andere Wahl, als den Wünschen des Prinzen nachzukommen. Ihre Müdigkeit und Traurigkeit werden nicht in Worten ausgedrückt, sondern durch ihr Lied und durch die Regieanweisungen:

ROSETTA (*scherzend*). Narr! [...]

ROSETTA (*erschrocken*). Leonce, sieh mich an. [...]

ROSETTA (*entfernt sich traurig und langsam, sie singt im Abgehen*)
[...] (Ebd. LL, S.167)

Ihre Sätze sind kurz, fragmentiert und von Regieanweisungen unterbrochen, die zeigen, wie Rosetta sich durch die Körpersprache ausdrückt, wie Marie in *Woyzeck*. Am Anfang der Szene verhält sie sich schmeichelnd, dann scherzend, erschrocken, dann singt sie traurig und langsam. Sie ist sprachlos, sie kann sich nicht frei ausdrücken, sondern lässt ihren Körper für sich selbst sprechen. Ihre Sprachlosigkeit und Handlungsunfähigkeit hat sie mit der Lucile von *Dantons Tod* gemeinsam.

Rosettas Lage wird nur in dieser Szene und nur in Verbindung mit dem männlichen Protagonisten Leonce dargestellt. Wie für die Grisetten in *Dantons Tod* gibt es auch für sie keine Rettungsmöglichkeit. Für Rosalie, Adelaide und Rosetta sind Sexualität und Körperlichkeit untrennbar mit Machtverhältnissen verbunden und stellen eine Möglichkeit dar, ihre soziale Not zu lindern. Rosetta verliebt sich in Leonces Langeweile, in seinem privilegierten Stand, welcher ihr Einfluss und Einkommen sichert (Vgl. Stiening, S.640).

5.3 Das Thema der Flucht nach Italien

Leonce langweilt sich immer mehr. Er beschreibt sein Leben als „ein großer weißer Bogen Papier“ ohne Buchstaben und seinen Kopf als „ein leerer Tanzsaal“ (Ebd. LL, S.168). Valerio meint, der Prinz sei „ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen“ (Ebd. LL, S.171) und macht sich Sorgen um die geistige Gesundheit des Prinzen, indem er meint, dass der Prinz ihm auf dem besten Weg scheint, „ein wahrhaftiger Narr“ zu werden (Ebd. LL, S.168).

Allerdings könnten der Prinz und Valerio leicht einen Ausweg aus ihrer Lage finden. Der Diener schlägt Leonce vor, dass die beiden „nützliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft“ werden. Leonce lehnt Valerios Vorschlag empört ab und ihm kommt eine Idee: „Ein Lazzaroni! Valerio! Ein Lazzaroni! Wir gehen nach Italien“ (Ebd. LL, S.172).

Der Aspekt der Ausweglosigkeit, der in *Dantons Tod* und *Woyzeck* vorhanden ist, tritt bei Leonce dagegen nicht auf. Er hätte die Möglichkeit, sein Schicksal zu ändern und sich gegen das System zu rebellieren, das ihn unterdrückt, aber ihm gelingt es nicht, aus seiner Situation herauskommen (Vgl. Dedner, S.163). Leonce entkommt dem entsetzlichen Müßiggang und Nichtstun seiner Existenz, indem er nach Italien fliehen möchte und dort das Leben eines Lazzarone führen. Er möchte seine Situation nicht ändern,

sondern paradoxerweise nach Italien fliehen und dort als Müßiggänger leben, was er in seinem Königreich schon tut.

Büchners Bezug auf Italien und die Lazzaroni ist mehrdeutig. Er deutet an die Italien-Mythen der Klassik an, mit denen der deutsche Adel und das Bildungsbürgertum den europäischen Süden als Ort von Müßiggang und Lebenskunst gestalteten. Gleichzeitig könnte den Lazzaroni-Bezug auch als eine Kritik an die protestantische Arbeitsethik des Nordens verstanden sein.³⁸ Es ist zu bemerken, dass das Thema der Flucht nach Italien und der Italiensehnsucht im Gefühl der Zeit ist und bei anderen Autoren, beispielsweise bei Goethe, und Künstler im 18. und 19. Jahrhundert auftaucht.^{39,40}

Die Flucht nach Italien ist aber genau das Gegenteil von dem, was Leonce gegen seine innere Leere brauchen würde: Dem Nichtstun ist Leonce schon die ganze Zeit ergeben. Die Phantasie des „dolce far niente“ könnte ein Traum für schwer Arbeitende sein, aber nicht für Nichtstuer (Vgl. Glück, S.240).

5.4 Lena und das Ideal der Frau

Lena erscheint erstmals in der vierten Szene des ersten Aktes. Sie ist die Prinzessin des Königreichs von Pipi und hat herausgefunden, dass sie den Prinzen von Popos Königreich heiraten muss. Sie erscheint als eine naive „Kindfrau“, die noch unerfahren ist und keine Ahnung hat, wie Liebe und Ehe funktionieren (Vgl. Stiening, S.650). Lena ist verzweifelt und

³⁸ Vgl. Pohl, Peter: *Maccheroni in Leonce und Lena. Ein kulturwissenschaftlicher Versuch zu einem der letzten Dinge der Komödie.* In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 15. Büchners Dinge.* Herausgegeben von R. Borgards, M. Wernli, E. Köhring. De Gruyter, 2023, S.130ff.

³⁹ Vgl. Gendolla, Peter: *Die Erfindung Italiens, Reiseerfahrung und Imagination.* Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2014.

⁴⁰ Vgl. Waetzoldt, Wilhelm: *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht.* Seemann Verlag, Leipzig 1927.

möchte nicht heiraten, weil sie den Prinzen nicht kennt. Im Dialog mit der Gouvernante verbindet Lena die Ehe mit dem Tod:

LENA Die Glocken, die Glocken!

GOVERNANTE (*weinend*). Lieber Engel du bist doch ein wahres Opferlamm.

LENA. Ja wohl – und der Priester hebt schon das Messer. [...]

GOVERNANTE. Mein Kind, mein Kind! ich kann dich nicht so sehen. – es kann nicht so gehen, es tötet dich. [...] (Ebd. LL, S.173)

Die Glocken, die Lena hört, werden sowohl bei einer Hochzeit als auch bei einer Beerdigung geläutet. Lena sagt, der Priester erhebe das Messer, als würde die Heirat mit Leonce sie zum Tode bringen. Die Gouvernante macht sich Sorgen um sie und hat Mitleid mit der Prinzessin, die einen fremden Mann heiraten soll, den sie weder kennt noch liebt, und schlägt Lena vor, zu fliehen, um der arrangierten Ehe zu entgehen.

Während Leonce und Valerio auf der Flucht sind, erklärt Leonce, dass er ein Ideal von Frau hat und er sie suchen muss, danach beschreibt er, wie er sich seine ideale Frau vorstellt: Sie sollte unendlich schön und geistlos sein und sie sollte eine hilflose Schönheit besitzen. Ihre Augen sollten „himmlisch stupid“ sein, ihr Mund „göttlich einfältig“ (Vgl. LL, S.175). Leonce stellt sich eine Frau mit einem „geistige[n] Tod in ihrem „geistigen Leib“ (Ebd.) vor. Die ideale Frau, die Leonce sich vorstellt, ist keine echte Frau, sondern eine Frau, die in der wahren Welt nicht existieren kann. Die ideale Frau wird als ein geistloses, naives, himmlisches und unwissendes Wesen, als ob sie außerhalb von Raum und Zeit leben würde.⁴¹

Anschließend setzen Leonce und Valerio ihren Weg fort und Leonce empfindet die Nacht als unheimlich. Alles ist still, ruhig und nichts bewegt sich:

⁴¹ Vgl. Beckers, Gustav: *Georg Büchners Leonce und Lena. Ein Lustspiel der Langeweile*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1961, S.119.

LEONCE. [...] Welch unheimlicher Abend. Da unten ist Alles still und [...] da unten rührt sich kein Blatt, kein Halm. Die Erde hat sich ängstlich zusammengeschnitten, wie ein Kind und über ihre Wiege schreiten die Gespenster. (Ebd. LL, S.177)

Diese Atmosphäre der toten und leeren Erde erinnert an die existenzielle Leere im Antimärchen der Oma in *Woyzeck* und deutet an, dass Leonce seine Hoffnung auf ein anderes Schicksal verloren hat. In dem Garten vor einem Wirtshaus begegnen Leonce und Valerio zufällig Lena und die Gouvernante, die ebenfalls auf der Flucht sind. Als Leonce Lenas Stimme hört, lässt seine Melancholie langsam nach (Vgl. LL, S.178).

In der dritten Szene des zweiten Aktes ist Lena alleine mit der Gouvernante und denkt an Leonce. Lena sagt, dass Leonce blonde Locken hat, aber alt aussieht und dass er „den Frühling auf den Wangen, den Winter im Herzen“ habe (Ebd. LL, S.179). Sie hat gemerkt, dass der Prinz geistig müde und unglücklich ist. Sie redet danach mit sich selbst, und meint: „Es ist traurig, tot und so allein“ (Ebd. LL, S.179-180). Das erinnert nochmal an die kosmische Einsamkeit und Leere des Kindes im Märchen der Großmutter in *Woyzeck* (Vgl. Beckers, S.128).

Leonce kommt danach auf Lena zu und bittet sie, ihn ihr Todesengel sein zu lassen. Er küsst sie und nennt sie „schöne Leiche“ (Ebd. LL, S.180). Auch in dieser Textpassage werden Liebe und Frau wieder in Bezug auf den Tod dargestellt. Lena entfernt sich schnell und Leonce ist von seinen Gefühlen so überwältigt, dass er sich ertränken möchte:

LEONCE. Zu viel! zu viel! Mein ganzes Sein ist in dem einen Augenblick. Jetzt stirb. Mehr ist unmöglich. [...] (*Er will sich in den Fluß stürzen*) (Ebd. LL, S.180)

Leonce inszeniert seinen Selbstmordversuch, und als Valerio ihn rettet, wirft Leonce ihm vor, dass er ihn vor dem schönsten Selbstmord gerettet habe. Er behauptet, dass der Moment perfekt und das Wetter ideal gewesen wäre und dass er „schon aus der Stimmung“ (Ebd. LL, S.180) wäre. Leonces

Gefühle scheinen inszeniert zu sein, was wiederum darauf hindeutet, dass die Figur die ganze Zeit eine Rolle spielt, als ob er im Theater wäre.

5.5 Die Bedeutung der Bauernszene

Vor der Hochzeit von Leonce und Lena und der Schlusszene fügt Büchner eine Szene ein, in der die Bauern auftreten. König Peter, Vater von Leonce, erwartet die Ankunft des Prinzen und der Prinzessin, ohne zu wissen, dass beide geflohen sind. Die Bauern sind vor dem Schloss aufgestellt worden, um dem Paar mit lautem Vivat-Schreien zu begrüßen, wie es im Programm der Hochzeitsfeierlichkeiten festgelegt ist. Die Bauern haben Hunger, weil sie wenig zu essen haben, und sie werden so aufgestellt, dass sie den Bratenduft von der Schlossküche riechen können. Laut dem Schulmeister, der ihnen Befehle gibt, ist das ein Zeichen der königlichen Gnade (Vgl. LL, S.182). Da die Bauern aber so schwach sind, dass sie umzusinken drohen, haben sie Schnaps bekommen, um stehen zu können. Diese Bauern werden abwertend behandelt und führen passiv Befehle aus, als wären sie Marionetten. Sie sind in ihrem Elend erstarrte Opfer, die keine Widerstandskraft und kein Bewusstsein besitzen und sich daher nicht wehren können (Vgl. Glück, S.237f). Das Volk wird nicht als revolutionäre Klasse dargestellt und fungiert als Kontrapunkt zur Klasse der höfischen Herren und Damen, die in der letzten Szene dargestellt werden.

Büchner übt eine Satire auf die zeitgenössische Wirklichkeit. Obwohl die Szene komisch-satirische Züge aufweist, ist die Situation der Bauern wirklich tragisch. Der König wird plötzlich melancholisch, als er merkt, dass das Paar noch nicht im Schloss angekommen sei, und der Präsident ruft aus, dass alle Untertanen aufgefordert werden, „die Gefühle Ihrer Majestät zu teilen“ (Ebd. LL, S.185). Nicht nur bekommen die Bauern kein Essen und werden von ihrem König nicht angemessen vertreten und geschützt, sondern dürfen auch keine eigenen Gedanken oder Gefühle haben und müssen das fühlen, was der König fühlt.

Bei seinen Auftritten ist König Peter Mittelpunkt des höfischen Geschehens und alles bis auf die Gefühlsäußerungen ist an ihm orientiert (Vgl. Husser, S.69). Die Figur des Königs ist jedoch weit vom Volk entfernt und nicht in der Lage, zum Wohle seiner Untertanen zu handeln. Die Bauernszene zeigt, wie wichtig das Zeremoniell ist und wie wenig Bedeutung das Volk hat: Die Kluft zwischen Volk und Regierung ist tief und die politische Ordnung hat keinen Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit mehr (Vgl. Husser, S.87).

5.6 Die Hochzeit und das Ende des Lustspiels

In der dritten Szene des dritten Aktes betreten Valerio, Leonce, Lena und die Gouvernante maskiert den Hof. Sie werden von dem König und dem Volk nicht anerkannt. König Peter ist enttäuscht darüber, dass er die Hochzeit zwischen seinem Sohn und Prinzessin Lena nicht feiern konnte und beschließt, trotzdem eine Hochzeit „in effigie“ zu feiern, das heißt, so zu tun, als ob die maskierten Personen der Prinz und die Prinzessin wären. Valerio überzeugt ihn, indem er erklärt:

VALERIO. Diese Personen sind so vollkommen gearbeitet, daß man sie von andern Menschen gar nicht unterscheiden könnte, wenn man nicht wüßte, daß sie bloße Pappdeckel sind, man könnte sie eigentlich zu Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft machen. (Ebd. LL, S.186)

Valerio argumentiert, dass es keinen wirklichen Unterschied zwischen den Automaten und echten Menschen gibt. Die automatenähnlichen Menschen schauen den Kunstfiguren der Automaten zu und können sie von anderen Menschen nicht mehr unterscheiden. Valerios Rede stellt daher eine Gesellschaftssatire dar, die durch Komödienspaß maskiert wird (Vgl. Dedner, S.137).

Nachdem die zwei maskierten Figuren verheiratet sind, nehmen sie ihre Masken ab. Sowohl Leonce und Lena als auch der ganze Hofstaat erkennen, dass die zwei Automaten nicht nur ein Symbol für den Prinzen und die Prinzessin waren, sondern tatsächlich Leonce und Lena sind. Der König ist anfangs irritiert und fühlt sich betrogen, dennoch vertraut er seinem Sohn die Regierung des Königreichs an (Vgl. Beise, S.81f).

Valerio wird Staatsminister und sagt, er wird ein Dekret erlassen, damit die Menschen, die schwer arbeiten, strafbar sind und für die menschliche Gesellschaft für gefährlich erklärt werden, als ob sie Verbrecher wären. Am Ende wird also nicht nur der Zustand der Langeweile und des Müßiggangs, der Leonce und Valerio bedrückt, nicht überwunden, sondern die Langeweile breitet sich auch auf alle Bewohner des Königreichs aus, und die beiden männlichen Protagonisten tun genau das, was sie in Italien gerne getan hätten: sich durch „Makkaroni, Melonen und Feigen“ (Ebd. LL, S.189) dem Müßiggang und der Langeweile noch mehr widmen zu können.

Das Stück hat ein scheinbar positives Ende, denn Leonce und Lena heiraten, wie es in der Gattung der Komödie zu erwarten ist. Das Ende ist aber eigentlich kein schönes Ende für die beiden Protagonisten, die wieder in die Welt zurückkehren, aus der sie zu fliehen versucht hatten, und unwissentlich die arrangierte Ehe akzeptieren, die für sie organisiert wurde. Beide fliehen vor ihrem Schicksal und vor einer Ehe mit jemandem, den sie nicht einmal kennen, und kehren paradoxerweise am Ende in die Welt zurück, die sie hassen, und in die Rolle, die ihnen auferlegt wurde. Die Struktur des Werkes ist zirkulär, denn die Schlusszene stellt die Ausgangssituation wieder her.

Die hoffnungslose Kreisstruktur der Handlung könnte zu einem utopischen Neuanfang führen, der das Alte revolutioniert (Vgl. Dedner, S.168). Das geschieht jedoch nicht, da Leonce durch die Hochzeit mit der Prinzessin die monarchische Erbfolge antritt. Am Ende entspricht der Plan

des Königs genau dem, was Leonce und Lena aus freiem Willen für sich wählen und wozu sie von vornherein determiniert waren (Vgl. Grazzini, S.230).

5.7 Die Form des Lustspiels

Die Gattung des Lustspiels, die Buchner für Leonce und Lena wählt, ist in seiner Zeit beliebt. Büchner schreibt sein Werk in einer bereits bestehenden Tradition: Andere Komödien, die kurz zuvor oder in Büchners Zeit geschrieben wurden, sind zum Beispiel Lenz' *Der neue Menoza* (1773), Brentanos *Ponce de Leon* (1803), Heinrich von Kleists *Der Zerbrochne Krug* (1811) und Alfred de Mussets *Fantasio* (1834). Auch einige Themen wie Langeweile und Melancholie, die in *Leonce und Lena* durchgehend auftauchen, sind romantische Themen. Das Motiv des Automaten am Ende des Lustspiels ist auch ein beliebtes Thema in der Spätromantik, beispielsweise in E.T.A Hoffmanns *Der Sandmann*. Der Text enthält daher eine Gesellschaftskritik und geht auf Themen und Quellen der Literaturströmungen der Zeit zurück.

Dennoch ist „Leonce und Lena“ ein origineller Text, der sich von der bestehenden Tradition unterscheidet. Das Kanonisierte dient Büchner dazu, sich als Schriftsteller zu definieren. Nicht nur kritisiert er das politische und gesellschaftliche System der deutschen Staaten in der Restaurationszeit (Vgl Dedner, S.129); In seinem Werk analysiert er auch soziale und zwischenmenschliche Beziehungen anhand stereotyper Charaktere, die stereotype Handlungen ausführen und sich wie Marionetten verhalten.

Wie bereits erwähnt, agieren die Figuren im Stück wie Marionetten. Die verschiedenen Seelenzustände werden von den Charakteren nicht wirklich erlebt, sondern nur vorgespielt und ihre Darstellung hat keine realistische Plausibilität. Die Figuren sind hier sprachliche und ästhetische

Gebilde. Die Figuren bewegen und verhalten sich wie Automaten, sie sind entkörperlicht und entpsychologisiert (Vgl. Grazzini, S.227f).

In der letzten Szene sind die Automaten nicht von den Menschen zu unterscheiden und die Hochzeit wird immer noch mit den Automaten gefeiert. Das Ende von Büchners Lustspiel *Leonce und Lena* enthält ein Theaterstück im Theaterstück. Büchner nutzt also die zu seiner Zeit bereits weit verbreitete und geschätzte Form des Lustspiels, um über das Lustspiel und das Theater nachzudenken.

5.8 Zur Darstellung der Frauenfiguren in *Leonce und Lena*

Lena wird von Anfang an ausschließlich im Verhältnis zu Leonce dargestellt. Die beiden Protagonisten sind schon durch die phonetische Symmetrie ihrer Vornamen und der Namen ihrer Königreiche verbunden,⁴² sie sind beide Erben ihres Königreichs und teilen ein gemeinsames Schicksal. Sie erscheinen daher von vornherein füreinander bestimmt. Beide versuchen, ihrem Schicksal zu entkommen, nehmen es aber am Ende freiwillig auf sich.

Prinzessin Lena wird als eine unerfahrene und naive Frau beschrieben, die ein kindisches bzw. impulsives Verhalten hat. Sie ist keine reife und selbstbewusste weibliche Figur. Lena ist für eine arrangierte Ehe bestimmt, aber sie weiß nicht, was Liebe ist, und die einzige Erfahrung, die sie hat, ist die, die in den Märchenbüchern erzählt wird, die sie liest.

Ihre Existenz scheint außerhalb von Raum und Zeit zu erfolgen. Genau Raum und Zeit beunruhigen Leonce und geben ihm ein Gefühl der Melancholie und Leere. Das Wort Langeweile wird im Zusammenhang mit

⁴² Vgl. Berns, Jörg Jochen: *Zeremoniellkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik des Lustspiels. Leonce und Lena*. In: Dedner, Burghard (Hg.), *Georg Büchner. Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von B. Dedner. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1990, S.262.

Lena nie erwähnt, da sie sich dieser Dynamik entzieht. Sie spiegelt das von Leonce beschriebene Ideal einer Frau wider: ein naives, geistloses und zugleich immaterielles Wesen, das mehr zur Natur als zur Gesellschaft gehört.

Aus dieser Perspektive ist es wichtig zu betonen, dass Lenas Aussehen nie beschrieben wird, ihr Charakter wird nicht analysiert und der Text gibt den Eindruck, dass sie nicht einmal über eine komplexe Psychologie verfügt. Ihr Frauendasein ist zeitlos, denn es entzieht sich dieser Zeitnot und daher auch der Langeweile (Vgl. Beckers, S.122).

Obwohl Langeweile nur bei den männlichen Charakteren entsteht, verspürt auch Lena wie Leonce ein Gefühl der Leere und möchte diesem entfliehen. Als sie den unglücklichen Leonce trifft, verliebt sie sich und muss dem fremden Mann ihre „mitleidende Zuneigung“ (Ebd. Beckers, S.145f) schenken. Die liebevolle Beziehung zu Lena gibt Leonce Ruhe, Frieden und lindert sein Leiden. Lena liebt ihn fraglos und unerschütterlich. Ihre Rolle erinnert an die von Julie und Lucile in *Dantons Tod*, die dem geliebten Mann ohne weitere Überlegungen bis in den Tod nachfolgen.

Lenas Liebe ist schweigsam und still. Anders als Leonce und Valerio redet Lena im Drama nicht viel. Selbst in dem letzten Akt spricht Lena wenig. Ihr ruhiges Verhalten und ihre „Spracharmut“ (Ebd. Glück, S.230) stehen im Gegensatz zu dem gedankenvollen Verhalten von Leonce und Valerio, die nach der Hochzeit ihre Pläne für das Königreich verkünden (Vgl. Beckers, S.145f). Im Gegensatz zu Leonce entscheidet Lena über das Schicksal von Popos Königreich nicht und handelt wie die Frauen von Danton und Camille nicht in der Öffentlichkeit. Auch in *Leonce und Lena* wie in *Dantons Tod* erscheint die Figur der Ehefrau nur im privaten Bereich und schenkt dem männlichen Gegenüber Ruhe und Frieden.

Die „Heilkraft der Frauenliebe“ (Ebd, Beckers, S.148) wird oft mit der Grabesruhe oder dem Todesschlaf in Verbindung gebracht, wie auch schon bei *Dantons Tod* zu sehen war. Dem gequälten Charakter von Leonce

bietet die Ruhesphäre der Liebe, die er bei Lena und teilweise auch bei Rosetta empfindet, die einzige Rettungsmöglichkeit bzw. den einzigen Weg, sich der Leere zu entziehen.

Liebe stellt einen Ort der Ruhe dar, obwohl es nicht klar ist, ob es Leonce gelingt, der Langeweile zu entkommen, da er gerade durch die Ehe zu jenen Machtmechanismen und sozialen Verhältnissen zurückkehrt, denen er zu entkommen versuchte. Nichtsdestotrotz hat die Ehefrau die Rolle, dem männlichen Protagonisten Rückhalt und Geborgenheit zu geben (Vgl. Bischoff, S.227).

Die Figur der Rosetta, die Ähnlichkeiten mit Marion in *Dantons Tod* oder Marie in *Woyzeck* hat, ist aufgrund der Armut und Not gezwungen, mit dem Prinzen Zeit zu verbringen und für ihn zu singen und zu tanzen, da er eine angesehenere Stellung in der Gesellschaft besitzt. Sie erscheint als unglücklich und unterwürfig gegenüber Leonces Willen, der sowohl in ihr als auch in Lena Zuflucht vor der Leere und Langeweile sucht, die ihn quälen. Bezeichnend ist abschließend zu bemerken, dass Sexualität auch bei *Leonce und Lena*, wie auch in den zuvor analysierten Texten, ausschließlich im Rahmen von Machtverhältnissen und einem politischen Diskurs auftritt, während sie nicht den Ehefrauen vorbehalten ist.

Das Thema der Sexualität als Teil eines politischen Diskurses verknüpft sich mit der biopolitischen Sphäre, in der Aspekte des Privatlebens zum politischen Thema werden. Der Begriff Biopolitik war zur Büchners Zeit noch nicht verbreitet. Es wurde 1974 zum ersten Mal von dem Philosophen und Historiker Michel Foucault in einem Vortrag erwähnt. Der von ihm geprägte Begriff der Biopolitik beschreibt einen historischen Prozess, in dem das Leben Teil politischer Prozesse wird. Laut Foucault ist ab dem 17. Jahrhundert eine neue Form der Macht entstanden, die die Einbeziehung des körperlichen und privaten Lebens des Menschen in die Mechanismen der

Macht impliziert.⁴³ Vor dem 17. Jahrhundert und in der Antike waren die Sphäre der Politik die biologische Sphäre des menschlichen Körpers getrennt und Körperlichkeit und Sexualität waren nicht ein Teil des politischen Bereichs. In den drei Werken Büchners ist die weibliche Sexualität eher der sozialen und öffentlichen Sphäre als der privaten Sphäre zugewiesen und ist eng mit Machtdiskurse verbunden. Zum Thema hat Laura Moretto geschrieben.⁴⁴

⁴³ Vgl. *Andreas Folkers, Thomas Lemke (Hgg.): Biopolitik: ein Reader*, Suhrkamp, Berlin 2014;

⁴⁴ Vgl. *Laura Moretto, Biopolitik und Literatur: Biopolitische Perspektiven im literarischen Werk Georg Büchners*, Gutachterin: Prof. Dr. Andreina Lavagetto, Universität Ca' Foscari, Venedig 2017.

6. Schlussbetrachtungen

Diese Studie hat sich mit dem Thema des Geschlechtsunterschieds und der Rolle des Weiblichen in Büchners *Dantons Tod*, *Woyzeck* und *Leonce und Lena*.

In *Dantons Tod* sind die weiblichen Figuren in Ehefrauen und Prostituierte aufgeteilt. Die im öffentlichen Raum agierenden männlichen Figuren finden Frieden und Ruhe in der Beziehung zu den Frauen, die stattdessen ausschließlich im privaten Bereich und im Verhältnis zu den Männern auftreten. Julie und Lucile schaffen es, die Kette der Gewalt innerhalb des Dramas durchzubrechen, weil sie den Einzelnen wertschätzen und sich aus Liebe für ihre Ehemänner aufopfern. Sie stellen die Alternative zur Gewalt der Terrorzeit während der Französischen Revolution dar. Den weiblichen Charakteren wird daher insbesondere am Ende des Dramas eine tragende Rolle zugewiesen.

Im Dramenfragment *Woyzeck* muss Marie zum Überleben ihren Körper verkaufen, der das einzige ist, was sie besitzt. Aus diesem Grund hat sie eine Affäre mit dem Tambourmajor. Es handelt sich um einen Versuch, ihre wirtschaftliche und soziale Lage zu verbessern, was ihr aber nicht gelingt, weil sie am Ende gerade wegen ihrer Affäre ermordet wird und von der Gesellschaft negativ beurteilt wird. Im Fragment sind weibliche Körperlichkeit und Sexualität eng mit sozialen und politischen Machtverhältnissen verknüpft. Die Privatsphäre der beiden Charaktere wird also Teil des öffentlichen und politischen Bereiches. Sowohl *Woyzeck* als auch Marie verkaufen ihre Körper, um in einer Gesellschaft zu überleben, in der sie keine anderen Mittel haben und in der es keine Rettungsmöglichkeiten gibt. Auch in diesem Werk werden die Beziehungen zwischen dem Weiblichen und dem Männlichen analysiert und das Weibliche spielt eine ebenso bedeutende Rolle wie das Männliche.

In *Leonce und Lena* wie in *Dantons Tod* tritt der Gegensatz zwischen der Frau als Ehefrau und als Prostituierte erneut auf: Rosetta hat eine körperliche Beziehung zu Leonce, weil sie aus Not gezwungen ist, während Lena eine mit der von Julie und Lucile vergleichbare Rolle spielt, nämlich die, sich für den Geliebten aufzuopfern und ihm Ruhe und Rettung zu schenken.

Daraus lässt sich schließen, dass die Darstellung weiblicher Figuren in Büchners Werk eine grundlegende Rolle in der Ökonomie seiner Texte spielt, die mit anderen Themen wie der Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft verbunden ist, die Verbindung von Körperlichkeit und Politik, die Reflexion über Liebe und Gewalt und die Gesellschaftskritik. Der Diskurs über das Männliche und das Weibliche ist Teil einer Reflexion über den Mann, seine Eigenschaften und sein Verhältnis zur Gesellschaft.

Die Arbeit könnte sich durch eine Analyse weiterentwickeln, wie sich andere Autoren des 20. Jahrhunderts an Büchners Werk orientieren und die erwähnten Themen in neue historische und literarische Kontexte dargestellt und entwickelt werden.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Büchner, Georg: *Dantons Tod*. In: *Werke und Briefe*. Herausgegeben von K. Pörnbacher, G. Schaub, H. Simm und E. Ziegler. Dtv Verlagsgesellschaft, München 1988, S. 69-133.

Büchner, Georg: *Leonce und Lena*. In: *Werke und Briefe*. Herausgegeben von K. Pörnbacher, G. Schaub, H. Simm und E. Ziegler. Dtv Verlagsgesellschaft, München 1988, S. 156-189.

Büchner, Georg: *Woyzeck*. In: *Werke und Briefe*. Herausgegeben von K. Pörnbacher, G. Schaub, H. Simm und E. Ziegler. Dtv Verlagsgesellschaft, München 1988, S. 199-255.

Humboldt, Wilhelm von: *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur*. In: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Band 1. Herausgegeben von A. Flitner und K. Giel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1960, S. 268-295.

Humboldt, Wilhelm von: *Über die männliche und weibliche Form*. In: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Band 1. Herausgegeben von A. Flitner und K. Giel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1960, S. 296-336.

Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Die Soldaten. Eine Komödie*. In: *Werke und Briefe*, Band 1. Herausgegeben von S. Damm. Carl Hanser Verlag, München 1987, S.191-246.

Sekundärliteratur

Beckers, Gustav: *Georg Büchners Leonce und Lena. Ein Lustspiel der Langeweile*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1961, S.111-158.

Im Text als „Beckers“ zitiert.

Beise, Arnd: Leonce und Lena. In: *Büchner - Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von R. Borgards, H. Neumeyer. Metzler, Stuttgart Weimar 2009, S.75-89. Im Text als „Beise“ zitiert.

Berghahn, Cord-Friedrich: *Wilhelm von Humboldt Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von C-F. Berghahn. Metzler Verlag, 2022, S.100-105. Im Text als „Berghahn“ zitiert.

Berns, Jörg Jochen: *Zeremoniellkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik des Lustspiels. Leonce und Lena*. In: Dedner, Burghard (Hg.), *Georg Büchner. Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von B. Dedner. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1990, S.219-274. Im Text als „Berns“ zitiert.

Bittner, Michael: *Zur Interpretation von Leonce und Lena*. In: Michael Bittner: *Ästhetischer Staat oder politische Kunst? Die Poetik Georg Büchners am Ende der Kunstperiode*. Thelem Universitätsverlag, Dresden 2010, S. 139-170. Im Text als „Bittner“ zitiert.

Bischoff, Doerte: *Geschlecht*. In: *Büchner- Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von R. Borgards, H. Neumeyer. Metzler, Stuttgart Weimar 2009, S. 225-230. Im Text als „Bischoff“ zitiert.

Borgards, Roland: *Performing Species. Menschenpolitik und Tiertheorie im Woyzeck*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 13*. Herausgegeben von B. Dedner, M. Gröbel, E. Vering. De Gruyter, 2013-2015, S.257-274.

Broch, Ilona: *Die Julia und die Ophelia der Revolution. Zu zwei Frauenfiguren in „Dantons Tod“*. In: *Georg Büchner. Revolutionär,*

Dichter, Wissenschaftler 1813-1837. Herausgegeben von S. Lehmann. Der Katalog, Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987, S.241-246. Im Text als „Broch“ zitiert.

Campe, Rüdiger: *Dantons Tod*. In: *Büchner - Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von R. Borgards und H. Neumeyer. Metzler, Stuttgart Weimar 2009, S. 18-37.

Carnevale, Roberta: *„In carne e ossa“: il corpo nelle opere di Georg Büchner. Büchner, Rousseau e i materialisti francesi del Settecento*. Firenze University Press 2009. Capitolo 1 (S.1-58), capitolo 2 (S.59-172), capitolo 3 (S.173-216).

Cercignani, Fausto: *Georg Büchner e l'incubo della follia*. In: *Studia theodisca IV*. Herausgegeben von F. Cercignani. Editore F. Cercignani, Milano 1997, S.207-234.

Dedner, Burghard: *Leonce und Lena*. In: *Georg Büchner. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck*. Reclam Interpretationen, Ditzingen 2017, S.119-178. Im Text als „Dedner“ zitiert.

Diersen, Inge: *Louis und Franz. Magreth, Louisel, Marie. Zur Genesis des Figurenkreises und des Motivgefüges in den Woyzeck-Texten*. In: *Studien zu Georg Büchner*. Herausgegeben von H. G. Werner. Aufbau-Verlag, Berlin - Weimar 1988, S. 147-192. Im Text als „Diersen“ zitiert.

Dippel, Lydia: *Humboldts Philosophie der Geschlechter und die Analogie naturphilosophischer, ethischer und ästhetischer Aussagen*. In: *Ästhetik und Anthropologie im Zeichen der Weimarer Klassik*. Herausgegeben von L. Dippel. Königshausen-Neumann, Würzburg 1990, S.93-106. Im Text als „Dippel“ zitiert.

Dornhof, Dorothea: *Weiblichkeit*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 6. Herausgegeben von K. Barck, M.Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs

und F. Wolfzettel. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 2005, S.481-520. Im Text als „Dornhof“ zitiert.

Gendolla, Peter: *Die Erfindung Italiens, Reiseerfahrung und Imagination*. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2014.

Glück, Alfons: *Büchners Sicht auf eine herrschende Klasse: Leonce und Lena*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 13*. Herausgegeben von B. Dedner, M. Gröbel, E. Vering. De Gruyter, 2013-2015, S.223-255. Im Text als „Glück“ zitiert.

Graczyk, Annette: *Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners „Woyzeck“*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 11*. Herausgegeben von B. Dedner, M. Gröbel und E.M. Vering. Niemeyer 2005-2008, S.101-121. Im Text als „Graczyk“ zitiert.

Grazzini, Serena: *Identität und Komik in Georg Büchners Lustspiel Leonce und Lena*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 14*. Herausgegeben von B. Dedner, M. Gröbel, E. Vering. De Gruyter, 2016-2019, S.219-232. Im Text als „Grazzini“ zitiert.

Grimm, Reinhold: *Cœur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner*. In: *Georg Büchner I/II. Sonderband Text + Kritik*. Herausgegeben von H. L. Arnold. München 1979, S. 299-326. Im Text als „Grimm“ zitiert.

Heinz, Marion: *Idealisierung des Weiblichen. Wilhelm von Humboldt*. In: *Philosophische Geschlechtertheorien*. Herausgegeben von S. Doye, M. Heinz und F. Kuster. Reclam Verlag, Stuttgart 2002, S.276-282. Im Text als „Heinz“ zitiert.

Holm, Christiane: *Rede und Requisite. Komische Dinge in Büchners Leonce und Lena*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 15. Büchners Dinge*. Herausgegeben von R. Borgards, M. Wernli, E. Köhring. De Gruyter, 2023, S.107-121. Im Text als „Holm“ zitiert.

Husser, Irene: *Machteffekte. Räumliche und körperliche Darstellung- und Funktionsweisen des Politischen in Georg Büchners Leonce und Lena und Dantons Tod*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 14*. Herausgegeben von B. Dedner, M. Gröbel, E. Vering. De Gruyter, 2016-2019, S.61-88. Im Text als „Husser“ zitiert.

Idzi, Magdalena Maria: *Schmuck für Arme. Maries Ohrringe in Georg Büchners Woyzeck*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 15. Büchners Dinge*. Herausgegeben von R. Borgards, M. Wernli, E. Köhring. De Gruyter, 2023, S.191-196.

Kranz, Marion, Heinz, Marion: *Männlich/Weiblich*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 12. Herausgegeben von J. Ritter, K. Gründer und G. Gabriel. Schwabe Verlag, Basel 2005, S.343-364. Im Text als „Kranz-Heinz“ zitiert.

Lasslop, P: *Männlich/Weiblich*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 5. Herausgegeben von J. Ritter und K. Gründer. Schwabe Verlag, Basel 1980, S.739-749.

Lehmann, Johannes F.: *Sexualität*. In: *Büchner - Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von R. Borgards und H. Neumeyer. Metzler, Stuttgart Weimar 2009, S. 231-236. Im Text als „Lehmann“ zitiert.

Lessing, H.U.: *Langeweile*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 5. Herausgegeben von J. Ritter und K. Gründer. Schwabe Verlag, Basel 1980, S.28-31.

Maurer, Michael: *Humboldt – Ein Leben als Werk*. Böhlau Verlag, Köln 2016, S.91-97. Im Text als „Maurer“ zitiert.

Milz, Christian: *Eros und Gewalt in Dantons Tod*. In: *Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005-2008)*, 2008, S.25-37. Im Text als „Milz“ zitiert.

Moretto, Laura: *Biopolitik und Literatur: Biopolitische Perspektiven im literarischen Werk Georg Büchners*, Gutachterin: Prof. Dr. Andreina Lavagetto, Universität Ca' Foscari, Venedig 2017.

Niehaus, Michael: *Gegen Gutachten. Büchners Woyzeck*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 12*. Herausgegeben von B. Dedner, M. Gröbel, E. Vering. De Gruyter, 2009-2012, S.219-238.

Niehaus, Michael: *Sonne, Mond und Sterne. Nahbare Gestirne in Büchners Woyzeck*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 15. Büchners Dinge*. Herausgegeben von R. Borgards, M. Wernli, E. Köhring. De Gruyter, 2023, S.139-152.

Neumeyer, Harald: *Woyzeck*. In: *Büchner - Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von R. Borgards und H. Neumeyer. Metzler, Stuttgart Weimar 2009, S.98-118. Im Text als „Neumeyer“ zitiert.

Pohl, Peter: *Maccheroni in Leonce und Lena. Ein kulturwissenschaftlicher Versuch zu einem der letzten Dinge der Komödie*. In: *Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 15. Büchners Dinge*. Herausgegeben von R. Borgards, M. Wernli, E. Köhring. De Gruyter, 2023, S.123-138. Im Text als „Pohl“ zitiert.

Sanna, Simonetta: *L'altra rivoluzione. La morte di Danton di Georg Büchner*. Carocci, Roma 2010. Im Text als „Sanna“ zitiert.

Schiavoni, Giulio: *Introduzione. L'abisso uomo*. In: Büchner, Georg: *Woyzeck*. Rizzoli, Milano 1995, S.5-19.

Schmidt, Henry J.: *Frauen, Tod und Revolution in den Schlusszenen von Büchners „Dantons Tod“*. In: *Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987*. Herausgegeben von B. Dedner und G. Oesterle. Frankfurt a.M. 1990, S.286-305. Im Text als „Schmidt“ zitiert.

Schulz, Christian: *„Links über die Lochschneise in dem Wäldchen, am rothen Kreuz“: Der Tatort in „Woyzeck“, sein Vorbild im „Bessunger*

Forst“ und weitere Darmstädter Anregungen. In: Georg-Büchner-Jahrbuch, Band 9. Herausgegeben von B. Dedner, T.M. Mayer. Niemeyer 1995-1999, S. 520-537. Im Text als „Schulz“ zitiert.

Stiening, Gideon: *Literatur und Wissen im Werk Georg Büchners. Studien zu seinen wissenschaftlichen, politischen und literarischen Texten. De Gruyter 2019, S.488-491, 615-653, 687-690. Im Text als „Stiening“ zitiert.*

Waetzoldt, Wilhelm: *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht. Seemann Verlag, Leipzig 1927.*