

Marc Klesse (Würzburg)

Das Los der Geringen.

Georg Büchners *Woyzeck*-Fragment und Werner Herzogs Verfilmung

1. Tod ohne Verklärung. Georg Büchner und der historische Woyzeck

Entgegen der landläufigen Meinung, ein früher Tod begünstige eine nachhaltige Verklärung des Verstorbenen, finden sich unmittelbar nach dem 19. Februar 1837, als der 23 Jahre alte Georg Büchner in Zürich seinen Kampf gegen Typhus verliert, weder posthume Glorifizierungen noch gewichtige Nekrologe in einschlägigen Zeitungen. Stattdessen verschwinden die Spuren Büchners aus der Literaturgeschichte, in der er bis zu seinem Ableben ohnehin nur einen Seitenschauplatz einnehmen durfte.¹ Die schriftstellerische Hinterlassenschaft liegt daraufhin 13 Jahre brach; keine Publikation, keine gedruckten Zeugnisse und nicht zuletzt kein wohlwollendes Urteil, das dem Arztsohn Büchner den Ruf eines scharfsinnigen, zeitkritischen Autors attestiert. Dass er dies dennoch war, steht außer Frage, was z.B. eine oberflächliche Lektüre des überlieferten Briefverkehrs deutlich macht; so schreibt Büchner im Februar 1834 in einem Brief an seine Familie:

Es ist deren eine große Zahl, die im Besitze einer lächerlichen Äußerlichkeit, die man Bildung, oder eines toten Krams, den man Gelehrsamkeit heißt, die große Masse ihrer Brüder ihrem verachtenden Egoismus opfern. Der Aristocratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen; gegen ihn kehre ich seine eigenen Waffen; Hochmut gegen Hochmut, Spott gegen Spott.²

Zu dieser Zeit durchlebt Büchner, der sein in Straßburg begonnenes Medizinstudium in Gießen fortsetzt, eine tiefe Sinnkrise. Die unter den Menschen herrschende Gewalt, der Fatalismus der Geschichte und nicht zuletzt der frustrierende Alltag im repressiv geführten Herzogtum Hessen lassen Büchner zum politischen Aktivist werden.

Der im Sommer 1834 als Flugblatt verbreitete *Hessische Landbote*, als dessen Verfasser Büchner verantwortlich zeichnet, macht keinen Hehl daraus, dass es Zeit für einen politischen Umbruch, für eine Revolution ist: „*Friede den Hütten! Krieg den Palästen!*“ (DKV II, 53) wird zur

¹ Die einzige literarische Publikation Büchners zu Lebzeiten ist eine 1835 erschienene, radikal zensierte Version des Dramas *Danton's Tod*. Vgl. Rüdiger Campe, „*Danton's Tod*“, in: *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Roland Borgards u. Harald Neumeyer, Stuttgart/Weimar : Metzler 2009, S. 18-38, hier S. 22f.

² Georg Büchner, *Brief an die Familie (Februar 1834)*, in: ders., *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, hg. v. Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Bd. 2. Schriften. Briefe. Dokumente. Frankfurt/Main : Deutscher Klassiker Verlag 2002, S. 378-380, S. 379. Nachfolgende Zitate aus dieser Ausgabe sind im laufenden Text durch die Sigle DKV gekennzeichnet. Die Angabe des entsprechenden Bandes erfolgt durch römische Ziffern, Seitenzahlen durch arabische Zahlen.

Losung all jener, die sich nicht länger mit dem *status quo* abfinden wollen, Büchner wiederum zum Agitator, der dem zeitgenössischen Leser das herrschende Unrecht vor Augen führt. Als er schließlich ins Visier der Justiz gerät, die in ihm den mutmaßlichen Verfasser des *Landboten* sieht, entzieht sich Büchner den Ermittlungen und flüchtet im Frühjahr 1835 nach Straßburg. Neben seiner literarischen Arbeit erfolgt hier die Niederschrift einer zoologischen Dissertation über das Nervensystem der Flussbarben, die er 1836 an der Universität Zürich einreicht. Im gleichen Jahr nimmt Büchner in Straßburg die Arbeit an einem namenlosen Drama auf (vgl. DKV I, 696), die er ab Oktober 1836 in Zürich fortsetzt: Hier wurde Büchner von der Philosophischen Fakultät zum Dr. phil. promoviert und beginnt im November mit seinen Vorlesungen über vergleichende Anatomie. Die Fertigstellung seines letzten Werkes – des späteren *Woyzeck* – bleibt ihm jedoch verwehrt: Er stirbt am 19. Februar 1837 im Alter von 23 Jahren an einer Typhusinfektion.

Ähnlich turbulent, wenngleich ohne akademische Weihen, stellt sich das Leben eines Mannes dar, ohne den es Büchners Fragment vermutlich niemals gegeben hätte: Nach einem unsteten Leben voller Entbehrenen ersticht der ehemalige Soldat Johann Christian Woyzeck – ein arbeitsloser Perückenmacher und Tagelöhner – seine Geliebte Johanna Christiane Woost am 2. Juni 1821 in Leipzig; das Motiv ist Eifersucht. Mit der Festnahme des geständigen Mörders stellt sich eine Frage, die zwischen Leben und Tod entscheidet: War sich Woyzeck seiner Handlungen im Augenblick der Tat voll bewusst, oder ist der Mord die Konsequenz einer Geisteszerrüttung, die ihn in blinde Raserei verfallen ließ? Es wird schließlich drei Jahre dauern, bis die Untersuchungen abgeschlossen sind, in deren Mittelpunkt zwei Gutachten des Johann Christian August Clarus stehen, der über die Zurechnungsfähigkeit Woyzecks urteilen soll. Es ist letzten Endes die im Zuge der strafrechtlichen Untersuchung entbrannte Debatte, die den Fall Woyzeck als spektakuläres Stück Kriminalgeschichte erscheinen lässt, zumal er in den einschlägigen Publikationsorganen von Jurisprudenz und Medizin, die auch Büchner bekannt gewesen sein dürften, bis in die 1830er Jahre verhandelt wird.

Clarus attestiert Woyzeck „moralische Verwilderung, Abstumpfung gegen natürliche Gefühle, und rohe Gleichgültigkeit“,³ Hinweise auf akustische Halluzinationen und mögliche Wahnvorstellungen Woyzecks wertet er als hinterlistige Strategie des Delinquenten ab, der so seiner Bestrafung zu entgehen sucht. Nach mehreren abgelehnten Gnadengesuchen und dem zweiten Gutachten von Clarus, das durch die medizinische Fakultät der Universität Leipzig Bestätigung findet, erfolgt das endgültige Todesurteil, dessen Vollstreckung am 27. August 1824

³ Johann Christian August Clarus, *Die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Johann Christian Woyzeck, nach Grundsätzen der Staatsarzneikunde aktenmäßig erwiesen*, in: Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe)*, hg. v. Burghard Dedner, Bd. 7.2., Darmstadt 2005, S. 259-297, S. 262 (nachfolgend zitiert als MBA 7.2, Seitenangaben durch arabische Zahlen).

zu einem wahren Spektakel gerät. Selbst den Schülern wird der Besuch der Hinrichtung ermöglicht, wobei sich die wenigsten der juristischen und medizinischen Brisanz der vorangegangenen Untersuchungen bewusst gewesen sein dürften. Nichtsdestotrotz scheint ihre Zeugenschaft dem moraldidaktischen Optativ aus dem zweiten Clarus-Gutachten Rechnung zu tragen:

Möge die heranwachsende Jugend bei dem Anblicke des blutenden Verbrechers, oder bei dem Gedanken an ihn, sich tief die Wahrheit einprägen, daß Arbeitsscheu, Spiel, Trunkenheit, ungesetzmäßige Befriedigung der Geschlechtslust, und schlechte Gesellschaft, ungeahnet und allmählich zu Verbrechen und zum Blutgerüste führen können. – Mögen endlich alle, mit dem festen Entschlusse, von dieser schauerlichen Handlung, zurückkehren: Besser zu s e y n, damit es besser w e r d e. (MBA 7.2, 262).

Mit dem Abtransport von Woyzecks Körper zur Sektion ist das letzte Wort in Sachen Zurechnungsfähigkeit allerdings noch nicht gesprochen. Zwar spricht der Leipziger Prediger Gustav Krüger noch zwei Tage nach der Hinrichtung von Woyzeck als „seltenes Beispiel der menschlichen Verdorbenheit“ (DKV I, 714), doch die Frage, inwiefern Woyzecks Hinrichtung aufgrund der strittigen Gutachten als Justizmord gelten kann, dominiert die wissenschaftlichen Diskurse der Folgejahre nachhaltig.

2. Doppelte Genese. Vom Fragment zur Lese- und Bühnenfassung

Als 1851 die von Georgs Bruder Ludwig Büchner herausgegebenen *Nachgelassenen Schriften* erscheinen, fehlen darin die Bruchstücke des *Woyzeck*-Fragments. Zwar unternimmt Ludwig mit seinem Bruder Alexander den Versuch, das Manuskript zu transkribieren und in eine lesbare Fassung zu übertragen, doch schließlich stellen sie die zeitintensive Arbeit ein: Die unpaginierten Bögen unterschiedlichen Formats enthalten insgesamt 49 Szenen bzw. szenische Entwürfe, einige allesamt ohne Nummerierung, was ein Arrangieren der einzelnen Teile im Sinne des Verfassers unmöglich macht. Die blasse Tinte auf dem verwitterten Papier ist kaum lesbar, und Büchners eigentümliche Handschrift, seine verwendeten Abkürzungen, Verschleifungen und der Einsatz dialektaler Eigenarten erschweren das Entziffern des Texts zusätzlich.⁴

Erst Karl Emil Franzos gelingt es fast 25 Jahre später, die Tinte durch eine Behandlung mit Schwefelammoniak lesbar zu machen. Ein Experte in Sachen Edition war Franzos allerdings nicht, und so ist seine 1878 erstmals vollständig erschienene Bearbeitung zwar die erste Lesefassung des *Woyzeck*, aus dem aufgrund eines Lesefehlers *Wozzeck* geworden war, zugleich ein Beweis für Franzos' allzu unbedarfte Herangehensweise an das Fragment. Die hier

⁴ Vgl. hierzu die Editionsberichte Henri Poschmanns in DKV I, 675-704 und Burghard Dedners in MBA 7.2, S. 86-136.

verhandelte Auseinandersetzung der Genese einer Lesefassung und den damit verbundenen Problemen versteht sich folglich nicht allein als editionsgeschichtlicher Abriss *in nuce*. Es geht mir zugleich darum, den Blick des Lesers für die Bedeutung des Fragmentcharakters zu schärfen, der dem *Woyzeck* eignet. Dieser spielt eine nicht zu verachtende Rolle, wenn es darum geht, den Text in das Medium Film zu überführen.

Grundlage dieses Aufsatzes ist die „*Kombinierte Werkfassung*“ Henri Poschmanns, die in der Büchner-Forschung nicht unumstritten ist, da sie von der Siglierung der historisch-kritischen Marburger Ausgabe abweicht. Poschmann zufolge ließe sich das Handschriftenkonvolut des *Woyzeck* in vier Teile gliedern: Die Entwurfshandschriften H 1 und H 2, die zwischen Juli und Oktober 1836 entstehen, die mit H 3 betitelte sogenannte „*Hauptfassung*“ (DKV I, S. 688) und zwei Szenen, die dem Ergänzungsentwurf H 4 zugeordnet werden. Die Debatte um ihre Entstehungszeit und damit ihre Bedeutung für die Lese- und Bühnenfassungen hat zu einer mehr oder minder sachlichen Diskussion innerhalb der Forschung geführt, in der die Ansichten Burghard Dedners – Herausgeber der Marburger Büchner-Ausgabe – und Poschmanns kollidieren.⁵ Ich möchte diese Debatte hier nicht näher beleuchten und mich stattdessen auf eine pragmatische Herangehensweise beschränken: Eine jede Edition des *Woyzeck* betont zunächst einmal die Offenheit des Fragments und versteht sich somit zwangsläufig als nur *eine* Option unter vielen – und als nichts anderes findet die „*Kombinierte Werkfassung*“ Poschmanns hier Verwendung.

3. „Subjekt Woyzeck“. Die Genese des Geringen

Vor dem Hintergrund des historischen Falles, dem damit verbundenen Diskurs über die Zurechnungsfähigkeit und nicht zuletzt nach eingehender Lektüre der Clarus-Gutachten und der dort stattfindenden Stilisierung Woyzecks zum verwilderten Menschenmonster erscheint Büchners Konzeption seines Protagonisten geradezu als Paradigma für die literarische Figur des Geringen. Als „Dichter der Kreatur“⁶ führt Büchner nicht nur die Folgen sozialer Ausgrenzung durch Armut vor, sondern konturiert in seinem Text gleichzeitig die Gründe für ein solch geringes Dasein und die Ausweglosigkeit derer, die mit diesem Makel behaftet sind. Somit darf Woyzeck als „der erste plebejische Protagonist einer Tragödie in deutscher Sprache“⁷ gelten.

⁵ Vgl. Burgard Dedner, Nachwort, in: Georg Büchner, *Woyzeck. Studienausgabe*, nach der Edition v. Thomas Michael Mayer, hg. v. Burghard Dedner, Stuttgart : Reclam 1999, S. 175-210, hier S. 186f., außerdem Harald Neumeyer, „*Woyzeck*“, S. 103.

⁶ Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in: ders., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitw. v. Rolf Bücher. Frankfurt/Main : Suhrkamp 2000, Bd. 3, S. 187-202, S. 192.

⁷ Gerhard P. Knapp, *Georg Büchner*. 3., vollst. überarb. Auflage. Stuttgart : Metzler 2000, S. 178.

Woyzecks Zugehörigkeit zum Bodensatz der Gesellschaft erwächst aus seiner finanziellen Misere, die der Dienst als niederer Soldat mit sich führt. Untrennbar damit verknüpft ist auch die mittellose Beziehung zu Marie und dem Kind, denn die beiden leben ehelos zusammen; eine Ehe ist aufgrund mangelnder finanzieller Solidität undenkbar. Die Szene, in der Woyzeck seinen Hauptmann rasiert, führt den Status des Geringen gleich zweifach vor: In unmittelbarer Konfrontation mit seinem Vorgesetzten, den er zur Aufbesserung seines Soldes rasiert, verkommt jegliche Kommunikation zum Beweis von Woyzecks Einbindung in das System militärischer Disziplinierung. Der Vorgesetzte monologisiert in endlosen Tautologien über Tugend und Moral, Woyzeck antwortet stets ebenso gehorsam wie auch gedankenverloren mit „Ja wohl, Herr Hauptmann.“ (DKV I, S. 154 passim) Gleichwohl ist er sich der Ausweglosigkeit seines sozialen Status sehr wohl bewusst: Als der Hauptmann anmerkt, Woyzecks Vaterschaft sei „ohne den Segen der Kirche“ (DKV I, 155), setzt dieser zu einer Antwort an, die geradewegs auf das Terrain des Pauperismus führt:

Wir arme Leut. Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld. Wer kein Geld hat. Da setz einmal einer seinsgleichen auf die moralische Art in die Welt. Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unseins ist doch einmal unselig in der und der andern Welt, ich glaub' wenn wir in Himmel kämen, so müssten wir donnern helfen. (DKV I, 155f.)

Woyzecks Worte werden konkreter, und seine veranschaulichenden Beispiele zeigen, dass er trotz seines geringen Status durchaus in der Lage ist, sein Dasein zu reflektieren:

Sehn Sie, wir gemeinen Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine anglaise, und könnt vornehm reden ich wollt schon tugendhaft sein. Es muß was schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl. (DKV I, 156)

Das Fazit solcher Aussagen liegt auf der Hand: Dem Menschen wird moralisches Handeln nur dann ermöglicht, wenn er in gesicherten sozialen und ökonomischen Verhältnissen lebt. Woyzecks Argumentation enthüllt Armut und Tugendlosigkeit als sich gegenseitig bedingende Faktoren. „Wer kein Geld hat“, dem bleibt auch die Moral verwehrt.

Um seine dürftigen Einkünfte aufzubessern, stellt sich Woyzeck einem Doktor für medizinische Experimente zur Verfügung. Dieser setzt ihn auf eine Erbsendiät und erhält gegen die Bezahlung von „2 Groschen täglich“ (DKV I, 157) Woyzecks Urin, um ihn einer chemischen Analyse zu unterziehen.⁸ Den dafür erhaltenen Lohn überlässt Woyzeck Marie, die erste

⁸ Auf die Parallelen zwischen dem Menschenexperiment des Doktors und den tatsächlich stattgefundenen ernährungsphysiologischen Versuchen um 1830 verweist Harald Neumeyer, „Hat er schon seine Erbsen gegessen?“ *Georg Büchners Woyzeck und die Ernährungsexperimente im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (83) 2009,

Anzeichen seiner fortschreitenden Geisteszerrüttung an ihm wahrnimmt. Auch der faszinierte Doktor diagnostiziert bei seinem Versuchsobjekt die „schönste aberratio mentalis partialis“ (DKV I, 158) und nimmt dies zum Anlass, Woyzecks Entgelt zu erhöhen. Marie gibt unterdessen dem Werben eines Tambourmajors nach, der ihre Liebesdienste mit zwei goldenen Ohringen bezahlt. Woyzeck, der den Treuebruch wittert, wird von seinem Hauptmann und dem Doktor auf der Straße durch vage Andeutungen in seinem Verdacht bestätigt und konfrontiert Marie damit, die seine Vorwürfe abschmettert. Nachdem Woyzeck im Wirtshaus vom Tambourmajor gedemütigt wird, kauft er bei einem jüdischen Trödler ein Messer, mit dem er Marie am See vor der Stadt tötet.

So unspektakulär und schmucklos die Handlung des Fragments wiedergegeben werden kann, so immens ist doch die Herausforderung, Büchners letzte Arbeit in Bild und Ton zu überführen. Der nun folgende Teil dieses Aufsatzes befragt die Verfilmung Werner Herzogs sowohl nach ihrer ‚Literarizität‘ als auch ihrer Auseinandersetzung mit dem visuellen Potenzial des Handschriftenkonvoluts.

4. Woyzeck im Film: Der Triumph des Schmerzensmannes

Die sieben Verfilmungen des Woyzeck haben sich dem Stoff auf ganz unterschiedliche Weise angenähert: Von einer DEFA-Bearbeitung aus dem Jahr 1947, die aufgrund mangelnder Sozialkritik von der DDR-Führung verboten wurde und erst später ihren Weg in den westdeutschen Verleih fand, bis zur bislang letzten Verfilmung von 1984, in der Woyzeck als Arbeiter im Ruhrpott, dem Ballungsraum des deutschen Kohlebergbaus, erscheint.⁹ Es hat den Anschein, als dienten gerade solche Modernisierungstendenzen durch eine Verortung in der Gegenwart dazu, die Relevanz von Büchners Texten im 21. Jahrhundert auf den Prüfstand zu heben. Wie ließe sich Herzogs Bearbeitung des Fragments nun aber in diesem Zusammenhang bewerten?

Ich möchte gleich zu Beginn einen begrifflichen ‚Exorzismus‘ vornehmen, der im Grunde immer dann zum Tragen kommen sollte, wenn sich verfilmte Literatur mit dem Anspruch der Werktreue messen muss: Es gibt sie nicht, die sogenannte ‚Werktreue‘,¹⁰ ebenso wenig, wie es ein Drama namens *Woyzeck* gibt. Da die heutigen Lesefassungen Resultate komplizierter

S. 218-245. Zur Korrelation von Wissenschaft und Literatur im Falle Büchners vgl. exemplarisch Peter Ludwig, „Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft“. *Naturwissenschaft und Dichtung bei Georg Büchner*. St. Ingbert : Röhrig 1998.

⁹ Vgl. hierzu meinen Artikel *Büchner im Film*, in: *Büchner-Handbuch*, S. 373-375, hier S. 374f.

¹⁰ Vgl. zu diesem Aspekt v.a. Erika Fischer-Lichte, *Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation in eine Aufführung*, in: *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983*, hg. v. ders., Klaus Schwind u. Christel Weiler. Tübingen : Niemeyer 1985, S. 37-49.

editionsphilologischer Prozesse sind, kann im Falle von Büchners handschriftlicher Hinterlassenschaft keineswegs von einem in sich geschlossenen Werk die Rede sein. Dies gilt konsequenterweise auch für alle audiovisuellen Bearbeitungen des Fragments: Sie greifen entweder auf den Handschriftenkorpus aus Büchners Nachlass oder auf eine der Lesefassungen zurück, an der das Drehbuch ausgerichtet wird. Damit aber wird die filmische Bearbeitung zur Auseinandersetzung mit einem kulturellen „Artefakt“, das eben keine „feste, unveränderliche Größe“¹¹ darstellt.

Herzogs *Woyzeck* (1979) sticht vor allem insofern aus den filmischen Auseinandersetzungen mit der literarischen Vorlage heraus, als er dem Fragment selbst Rechnung trägt.¹² Das Konvolut aus dem Nachlass findet seine Entsprechung in Herzogs Entschluss, seinen Film mit einem Minimum an Schnitten und Einstellungswechseln zu realisieren. So reiht sich Szene an Szene und formiert eine audiovisuelle Umsetzung, die durch ihre Statik und intime Raumkomposition oftmals den Charakter eines Kammerspiels erhält.¹³ Die Präambel dieses *Woyzeck* ist weniger stringente Narration, als vielmehr die Betonung des szenischen Arrangements: Gerade weil es ihn nicht gibt, den endgültigen *Woyzeck*, führt auch Herzog dem Zuschauer nur eine von vielen Möglichkeiten vor, sich des Fragments anzunehmen. Die im Anhang beigefügte Tabelle soll dem Leser durch eine Gegenüberstellung der „Kombinierten Werkfassung“ Poschmanns, den einzelnen Handschriftenfragmenten Büchners und der Szenenfolge im Film veranschaulichen, dass die Offenheit des Fragments interessante Kombinationsmöglichkeiten bereit hält. Es wäre ohne Probleme möglich, die Szenen des Films entsprechend der „Kombinierten Werkfassung“ anzuordnen, ohne dass die Handlung logische Brüche aufweisen würde.

Es gilt zunächst, das Paradigma des Geringen im Kontext von Herzogs Bearbeitung zu analysieren, und ich möchte gleich zu Beginn herausstellen, dass die Besetzung der Titelrolle mit Recht zwiespältig beurteilt werden darf: Zwar verleiht Klaus Kinski, 1926 im populären Ostseebad Zoppot (dem heutigen Sopot) geboren, der Figur des Woyzeck beeindruckendes Profil, doch der Bekanntheitsgrad, den Kinski als der „Irre vom Dienst“¹⁴ nicht zuletzt aufgrund seiner Darstellung psychisch labiler oder manischer Charaktere in den Edgar-Wallace-

¹¹ Ebd., S. 41.

¹² Vgl. Gerhard P. Knapp, S. 48.

¹³ Vgl. Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine Geschichte des deutschen Films*, in: ders., *Schriften*, hg. v. Karsten Witte. Frankfurt/Main : Suhrkamp 1979, Bd. 2., S. 105f. Kracauer klassifiziert den Kammerspielfilm als zu den „Triebfilmen“ (ebd., S. 105) gehörig, „in denen sich die wahren seelischen Tiefen“ (ebd., S. 106) zeigen und verweist in diesem Kontext auch auf Büchners *Woyzeck*. Ein ähnlicher Hinweis findet sich bei Peter Schott; Thomas Bleicher, *Woyzeck (Georg Büchner – Werner Herzog). Zwischen Film und Theater*, in: *Literaturverfilmungen*, hg. v. Anne Bohnenkamp, Stuttgart : Reclam 2005, S. 93-101, wenn beispielsweise vom „Kammerspiel-Charakter“ (ebd., S. 99) einzelner Sequenzen die Rede ist.

¹⁴ Christian David, *Kinski. Die Biographie*. 2. Aufl., Berlin : Aufbau-Verlag 2006, S. 137 passim.

Verfilmungen der 60er Jahre erlangte,¹⁵ macht es dem Zuschauer schier unmöglich, den Schauspieler hinter der Rolle auszublenden. So steht die Figur des „armen Kerls“ durchweg im Schatten Kinskis, dessen exzentrischer Ego manie und dem Wissen des Publikums um seine legendären Wutausbrüche vor laufender Kamera. Problematisch wird dies spätestens dann, wenn der willenslose Schmerzensmann Woyzeck durch die darstellerische Souveränität Kinskis noch im Untergang über das restliche Handlungspersonal triumphiert: „Kinski mag sich noch so viel Mühe geben wie er will: er kann uns unmöglich davon überzeugen, daß er nicht schlauer, mächtiger und beherrschender ist als alle anderen Figuren des Films.“¹⁶

Diese Dominanz, mit der Kinski die Darstellung des Geringeren versieht, ist dem Erfolg der Verfilmung erwartungsgemäß nicht abträglich, vielmehr ist sie noch heute ihrer Vermarktung dienlich. So prangt auf dem Cover der diesem Aufsatz zugrunde liegenden *Arthaus*-DVD ein unübersehbares „Klaus Kinski ist *Woyzeck*“,¹⁷ und ein solches Etikett darf durchaus als marketingstrategischer Kunstgriff gelesen werden, mit dem Kinski noch postum zum Werbeträger der Herzog-Produktion avanciert. Zugleich wird gerade dadurch aber auch implizit auf Kinskis Darstellung verwiesen, die die Figur Woyzecks fast vollkommen vereinnahmt und zu einer Minimierung der Kluft zwischen Darstellendem und Dargestelltem führt. Kinskis Potenzial, sich seine Rollen regelrecht einzuverleiben, propagiert auch Werner Herzog in seiner Dokumentation *Mein liebster Feind* (1999). Der Regisseur, der sich stets selbstbewusst als derjenige inszeniert, der die „Bestie“¹⁸ Kinski zu domestizieren wusste, verweist auf die geringe Zeitspanne, die zwischen seinem Remake von Murnaus *Nosferatu* mit Kinski in der Hauptrolle und dem Beginn der Dreharbeiten zu *Woyzeck* liegen. Laut Herzog befand sich Kinski bei seiner Ankunft am Drehort in einer „brüchigen und empfindlichen Stimmung“,¹⁹ was als impliziter Hinweis auf eine die Darstellung des Woyzecks begünstigende Gemütslage Kinskis verstanden werden kann.

Der Auftakt des Films steht ganz im Zeichen eines kontrastreichen Spannungsaufbaus: Eine Spieluhr erklingt, die Kamera vollzieht einen Rechtsschwenk über eine stille Wasseroberfläche und fängt schließlich die ebenso still daliegenden Häuserfassaden am Ufer ein. Eine Einblendung nimmt eine vage Verortung vor: „In einer kleinen Stadt, an einem großen,

¹⁵ Vgl. Georg Seeßlen, *Das Genie des Zusammenbruchs*, in: *Klaus Kinski. Ich bin so wie ich bin*, hg. v. Peter Reichelt u. Ina Brockmann. 2. Aufl. München : Deutscher Taschenbuch Verlag 2001, S. 130-156, hier: S. 130ff. u. 136ff.

¹⁶ Richard Roud, zit. nach Robert Fischer u. Joe Hembus, *Der Neue Deutsche Film. 1960-1980*, 2. Aufl., München : Goldmann 1982, S. 264.

¹⁷ Werner Herzog, *Woyzeck*, Arthaus 2009.

¹⁸ Werner Herzog, *Mein liebster Feind*, Capelight 1999, 0:36:26ff.

¹⁹ Ebd., 0:41:41ff.

stillen Teich...“ (Abb. 1),²⁰ das nächste Bild liefert dem Betrachter einen ebenso elegischen Schwenk aus der Vogelperspektive über die Dächer der Stadt. Die Idylle enthüllt sich allerdings spätestens dann als trügerische Fassade, wenn nach einem harten Schnitt Woyzecks erster Auftritt erfolgt.²¹ Zu den bewegten, doch schrägen Klängen des *Fiedelquartett Telč* vollzieht sich Woyzecks militärischer Drill vor den Augen des Zuschauers. Diese Sequenz macht die vorangegangene Idylle nicht nur schnell vergessen, sie lässt auch keinen Zweifel an Woyzecks Status aufkommen: Er ist ein Unterwerfener, ein Unterdrückter, dessen Körper einem radikalen Disziplinarsystem ausgeliefert ist.

Woyzeck wird über den Kasernenhof gejagt, steht mit verzerrtem Gesicht stramm, rührt sich, macht Kniebeugen mit dem Gewehr in den Händen und vollführt Liegestütze, wobei ihn der gnadenlose Ausbilder immer wieder mit Stiefeltritten malträtiert. Über zwei Minuten hält die demütigende Prozedur an, die zeitweise von Nahaufnahmen Woyzecks dominiert wird (Abb. 2-4), der dadurch zum Mittelpunkt des Geschehens erhoben, zugleich aber buchstäblich zu einem Subjekt degradiert wird, dessen eigenverantwortliches Handeln nahezu ausgeschaltet ist und der Willkür seiner Vorgesetzten unterliegt. So leuchtet beispielsweise Matthias Reitzes Urteil über die Strategie des Regisseurs und Kinskis Darstellung ein:

Herzog setzt bei seiner Inszenierung von Büchners sozialem Drama, mit dem die Figur des Proleten erstmalig Thema im deutschen Drama geworden ist, vorrangig auf Kinskis mimische Ausdrucksqualität als entscheidendes Stilmittel, um den Untergang eines ausgebeuteten und unterprivilegierten Soldaten [...] zu porträtieren.²²

Dieser Auftakt steht damit als Leitmotiv für Woyzecks gesamte Existenz, die gänzlich von äußeren Zwängen beherrscht wird. Sein Los als Geringer ist die Abhängigkeit von gesellschaftlichen Instanzen, die seine Unmündigkeit überhaupt erst bewirken, im Umkehrschluss aber gerade aufgrund dieser Unmündigkeit immer wieder erneut betonen, wie gering der Wert Woyzecks innerhalb dieser Gesellschaft ist. Vielmehr noch bringt die Gesellschaft den Mörder Woyzeck überhaupt erst hervor; das soziale Umfeld ließe sich so als ‚Brutstätte‘ des Anormalen klassifizieren.

5. Die Enge des Raumes, Langsamkeit und Tod

Der Blick des Zuschauers auf diese ‚Brutstätte‘ ist zugleich der Blick des Voyeurs auf die Wirklichkeit des Films. Herzogs Strategie einer objektiven Kamera führt zu einer radikalen

²⁰ Werner Herzog, *Woyzeck*, Arthaus 2009, 0:00:06ff. Ich danke der Werner Herzog Filmproduktion, vor allem Herrn Lucki Stipetič für die Genehmigung zur Verwendung eigener Screenshots.

²¹ Ebd., 0:01:31ff.

²² Matthias Reitze, *Zur filmischen Zusammenarbeit von Klaus Kinski und Werner Herzog*, Alfeld : Coppi 2001, S. 40.

Distanznahme: Verwehrt bleiben dem Betrachter jegliche Point-of-View-Shots, also Kamerabilder durch die Augen der Protagonisten, und im selben Maße bleibt es dem Zuschauer verwehrt, sich im Akt der Rezeption in die Handlung involviert zu fühlen. Diese Distanz wird zusätzlich insofern evident, als einige Schlüsselszenen in beengten Räumen angesiedelt sind, die eine Aura von beklemmender Intimität vermitteln, die die Figuren umgibt. Drei Szenen verdeutlichen dies besonders, zumal sie neben ihrem klaustrophobischen Potenzial auch einen der zentralen Konflikte des Textes in den Mittelpunkt rücken: Die Sequenz, in der der Tambourmajor um Marie wirbt, Woyzeck, der Marie mit seinem Untreueverdacht konfrontiert und das Aufeinandertreffen von Woyzeck und dem Tambourmajor im Wirtshaus.

Die drei Szenen arbeiten mit einer Raumgestaltung, die die Protagonisten als Konfliktpaare erscheinen lässt. Die statische Kamera ist auf Marie und den Tambourmajor gerichtet und konturiert so einen begrenzten Raum, in dem jegliche körperliche Interaktion im Zeichen des gegenseitigen Begehrens steht (Abb. 5, 6). Ebenso verhält es sich mit der zweiten Szene, in der Woyzeck Marie zur Rede stellt und dabei die gleiche Position einnimmt wie zuvor der Tambourmajor. Die Anspannung und die nur mühsam unterdrückte Wut sind an die Stelle des Begehrens getreten und dominieren hier den Aufbau der Szene (Abb. 7, 8). Abschließend der Konflikt zwischen den Antipoden Woyzeck und Tambourmajor, bei dem die Szene zunächst von Woyzeck beherrscht wird, der im Vordergrund an der Theke sitzt, während sein Gegenspieler im Hintergrund zu lauern scheint (Abb. 9). Erst nachdem Woyzeck auf dessen Provokationen nicht reagiert, tritt der ihm körperlich überlegene Tambourmajor in den Vordergrund, und es kommt zur Auseinandersetzung (Abb. 10).

Bemerkenswert dabei ist, dass sich aus den rudimentären Bühnenanweisungen Büchners solche Raumkompositionen nicht ableiten lassen, was die Rolle des Regisseurs als *second maker* unmittelbar stärkt. Das Ressentiment, wonach die Literaturverfilmung gegenüber ihrer Vorlage stets eine minderwertige Position einnehme, wird im Falle Herzogs insofern umgekehrt, als der Film den Text überhaupt erst kommensurabel macht.²³ Interessant ist die Frage, ob Herzog hier nicht den Versuch einer ‚filmischen Neuedition‘ des *Woyzeck* mit Elementen des Autorenkinos paart: Als Grundlage dient zwar das Handschriftenkonvolut Büchners, zugleich vollzieht der Regisseur Herzog in einem Akt der *poiesis* eine neue Fassung, wenn nicht sogar eine Komplettierung des *Woyzeck* in seinem Sinne, durch Handlungsanweisungen, die sich in Büchners Fragment nicht auffinden lassen.

²³ Die gegenwärtigen Kritiker an der Literaturverfilmung können sich dabei auf einen prominenten antiken Fürsprecher berufen – Aristoteles: „Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande.“ (Aristoteles, *Poetik*, griechisch/deutsch, übers. u. hg. v. Manfred Fuhmann, Stuttgart : Reclam 1994, S. 25).

Besonders augenfällig wird dies in der Mordszene, in der Marie vom rasenden Woyzeck niedergestochen wird. Bis zu dieser Sequenz dominiert die zeitdeckende Wiedergabe der Handlung in den Einzelszenen, also eine Darstellung in Echtzeit. Mit der Darstellung des Mordes rückt Herzog jedoch radikal von diesem Konzept ab: Was dem Zuschauer hier vorgeführt wird, ist kein Tathergang in Echtzeit, sondern ein rund zweiminütiger Ausbruch triebhafter Gewalt in Zeitlupe.²⁴ Zu der gleichen Fiedelmusik, die bei Woyzecks Drill zu Beginn des Films erklingt, reißt Woyzeck den Arm empor, während Marie, die das Messer in seiner Hand erblickt, einen stummen Schrei ausstößt; sie wird von Woyzeck, der immer wieder auf sie einsticht, zu Boden gerissen. Ein harter Schnitt zeigt die tote Marie im Gras liegend, dann rückt Woyzeck erneut ins Bild: Er reißt seine Geliebte verzweifelt an sich, lässt sie langsam zu Boden gleiten und starrt danach mit einer verzweifelten Grimasse ins Leere (Abb. 13), bevor die Szene mit einem harten Schnitt abrupt endet.

Ein solches Verfahren als bloße Effekthascherei zu betrachten, wie es Kraft Wetzel tut, der von einer „Apotheose der Gewalt“²⁵ schreibt, würde der Sequenz jedoch nicht gerecht werden, denn sie lässt sich gleich zweifach legitimieren. Zum einen liegt gerade in der Verwendung der Zeitlupe die Möglichkeit, die Flüchtigkeit des Augenblicks zu überwinden und damit den Moment des Mordes zu bannen. Siegfried Kracauer zufolge gibt es

Bewegungen von so vergänglicher Natur, daß wir sie gar nicht registrieren können, kämen uns nicht zwei filmtechnische Verfahren zu Hilfe: Zeitrafferaufnahmen, die äußerst langsame und deshalb unbemerkbare Vorgänge wie das Wachstum von Pflanzen zusammendrängen, und Zeitlupenaufnahmen, die Bewegungen ausdehnen, welche für unser Wahrnehmungsvermögen zu schnell ablaufen. Diese einander ergänzenden Techniken führen, ähnlich wie Großaufnahmen, gradewegs zur „Realität einer anderen Dimension“. [...] Zeitlupenbilder gleichen insofern den üblichen Nahaufnahmen, als sie sozusagen temporale Nahaufnahmen sind, die in der Zeit vollbringen, was die eigentliche Nahaufnahme im Raum leistet. Daß sie viel seltener als diese benutzt werden, mag dem Umstand zuzuschreiben sein, daß die Vergrößerung räumlicher Phänomene uns „natürlicher“ dünkt als die Streckung des gegebenen Zeitintervalls.²⁶

Zum anderen unterstreicht die Szene eine für die Filmästhetik geradezu paradigmatische Verknüpfung von Tod und Langsamkeit. Mit Verweis auf eine These Jürgen Kneipers benennt

²⁴ Werner Herzog, *Woyzeck*, Arthaus 2009, 1:23:22ff.

²⁵ Kraft Wetzel, *Kommentierte Filmografie*, in: *Werner Herzog. Mit Beiträgen v. Hans Dünther Pflaum, Hans Helmut Prinzler, Jürgen Theobaldy u. Kraft Wetzel*, hg. v. Peter W. Jansen u. Wolfram Schütte. München, Wien : Hanser 1979, S. 87-144, S. 143.

²⁶ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main : Suhrkamp 1964, S. 85.

Marcus Stiglegger die Zeitlupe als „primär im Kontext der Inszenierung destruktiver Handlungen“ stehend, die mit dem Tod ihren „absoluten Stillstand“²⁷ erreichen.

Den Augenblicken nach dem Mord, von Herzog als beinahe quälend langsame Visualisierung der „emotionalen Zerrissenheit [...] zwischen aggressiver Mordlust und tiefer Trauer über den Verlust der Geliebten“²⁸ in Szene gesetzt, folgt das Verschwinden Woyzecks aus dem Film. Zwar versucht dieser zunächst noch, die Ereignisse von sich abzuschütteln, indem er erneut das Wirtshaus betritt und sich auf einen wilden Tanz mit einem Mädchen einlässt, doch als die Anwesenden auf die Blutspuren an seiner Kleidung aufmerksam werden, flüchtet er panisch an den Tatort, um sich zu waschen und das zurückgelassene Messer zu beseitigen. Hier verschwindet Woyzeck, der immer tiefer in den See hineinwatscht, im Dunkel und damit sowohl aus dem Blickfeld des Zuschauers als auch aus der Handlung selbst. Sein Schicksal bleibt ebenso offen wie der Schluss des Fragments. Mutmaßungen, er würde beim Versuch, sich des Messers zu entledigen, ertrinken²⁹ oder letzten Endes noch als Täter ermittelt, sind zwar denkbar, werden aber weder bei Büchner noch bei Herzog in irgendeiner Weise angedeutet. So gibt die letzte Szene des Films lediglich Aufschluss über den Beginn der polizeilichen Ermittlungen.

Auch hier setzt Herzog die Zeitlupe ein, verharret jedoch anders als bei den drastischen Bildern des Mordes in einer eher statischen Bildkomposition. Wie zu Beginn bei Einführung der Stadt erklingt das Motiv der Spieluhr, diesmal mit einer verhaltenen Gitarre. In einer Totalen blickt die Kamera auf den Tatort, an dem noch Maries Leiche liegt, die mit einem weißen Tuch abgedeckt wurde. Auf der rechten Seite im Bildvordergrund steht ein Sarg, daneben zwei Bestatter in schwarzen Anzügen und hohen Zylindern, zwei weitere Männer gehen langsam umher und suchen das Umfeld ab. Die letzten Worte werden nicht gesprochen, sie erscheinen wie schon zu Beginn des Films als Einblendung: Es ist das beinahe schwärmerische Urteil des Gerichtsdieners aus der letzten Szene der „*Kombinierten Werkfassung*“: „Ein guter Mord, ein ächter Mord, ein schöner Mord; so schön, als man ihn nur verlangen tun kann. Wir haben schon lange so keinen gehabt.“³⁰ (Abb. 14) Dieses Schlussbild lässt sich durch das scheinbar gleichberechtigte Nebeneinander von Bild und Text als intermedialer Verweis lesen, mit dem die Verfilmung zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt: In dem Moment, in dem Büchners Text auf der Leinwand *buchstäblich lesbar* wird, wendet sich der Film auf prägnante Weise seinem Ursprung zu: der Schrift.

²⁷ Marcus Stiglegger: *Zeit-Lupe. Versuch zur Philosophie gedebnter Zeit im Film*, in: *Bildtheorie und Film*, hg. v. Thomas Koebner u. Thomas Meder. München: Edition Text + Kritik 2006, S. 345-357, S. 351.

²⁸ Matthias Reitze, S. 42.

²⁹ Vgl. Kraft Wetzels, S. 138 u. 142.

³⁰ Werner Herzog, 01:16:10ff. Vgl. DKV I, S. 173.

Tabelle 1

Szenenfolge der „Kombinierten Werkfassung“	Quelle der Szenen aus den Handschriften	Szenenfolge im Film
		<i>Vorspann: Stadt am Teich, Woyzeck beim militärischen Drill</i>
1. FREIES FELD. DIE STADT IN DER FERNE	Hauptfassung 3,1	9. DER HAUPTMANN. WOYZECK
2. MARIE MIT IHREM KIND AM FENSTER. MAGRETH	Hauptfassung 3,2	1. FREIES FELD. DIE STADT IN DER FERNE
3. BUDEN. LICHTER. VOLK Ergänzt durch	Teilentwurf (3,3) 2,3 Teilentwurf 1,1	2. MARIE MIT IHREM KIND AM FENSTER. MAGRETH
4. UNTEROFFIZIER. TAMBOURMAJOR	Teilentwurf 2,5	11. WOYZECK. DER DOKTOR
5. DAS INNERE DER BUDE	Teilentwurf 1,2	3. BUDEN. LICHTER. VOLK
6. MARIE ALLEIN	Teilentwurf 1,3	4. UNTEROFFIZIER. TAMBOURMAJOR
7. DER HOF DES PROFESSORS	Ergänzungsentwurf 4,1	5. DAS INNERE DER BUDE
8. MARIE, IHR KIND AUF DEM SCHOß	Hauptfassung 3,4	10. MARIE. TAMBOURMAJOR
9. DER HAUPTMANN. WOYZECK	Hauptfassung 3,5	7. DER HOF DES PROFESSORS
10. MARIE. TAMBOURMAJOR	Hauptfassung 3,6	8. MARIE, IHR KIND AUF DEM SCHOß
11. WOYZECK. DER DOKTOR	Hauptfassung 3,8	12. HAUPTMANN. DOKTOR
12. HAUPTMANN. DOKTOR Ergänzt durch	Hauptfassung 3,9 Teilentwurf 2,7	13. MARIE. WOYZECK
13. MARIE. WOYZECK	Hauptfassung 3,7	14. WACHSTUBE
14. WACHSTUBE	Hauptfassung 3,10	15. WIRTSHAUS
15. WIRTSHAUS	Hauptfassung 3,11	16. FREIES FELD
16. FREIES FELD	Hauptfassung 3,12	19. WIRTSHAUS
17. NACHT	Hauptfassung 3,13	17. NACHT
18. KASERNENHOF	Teilentwurf 1,8	21. MARIE. <DAS KIND. KARL> <i>Die Figur des Karl ist gestrichen</i>
19. WIRTSHAUS	Hauptfassung 3,14	18. KASERNENHOF
20. WOYZECK. DER JUDE	Hauptfassung 3,15	20. WOYZECK. DER JUDE
21. MARIE. <DAS KIND. KARL>	Hauptfassung 3,17	22. KASERNE
22. KASERNE	Hauptfassung 3,17	23. MARIE MIT MÄDCHEN VOR DER HAUSTÜR
23. MARIE MIT MÄDCHEN VOR DER HAUSTÜR	Teilentwurf 1,14	24. MARIE UND WOYZECK
24. MARIE UND WOYZECK	Teilentwurf 1,15	26. DAS WIRTSHAUS
25. ES KOMMEN LEUTE	Teilentwurf 1,16	27. WOYZECK <i>allein</i>
26. DAS WIRTSHAUS	Teilentwurf 1,17	28. WOYZECK AN EINEM TEICH
27. WOYZECK <i>allein</i>	Teilentwurf 1,19	29. KINDER
28. WOYZECK AN EINEM TEICH	Teilentwurf 1,20	31. GERICHTSDIENER. BARBIER. ARZT. RICHTER
29. KINDER	Teilentwurf 1,18	
30. <KARL.> DAS KIND. WOYZECK	Ergänzungsentwurf 4,2	
31. GERICHTSDIENER. BARBIER. ARZT. RICHTER	Teilentwurf 1,21	

Die graue Schattierung in der linken Spalte kennzeichnet die von Herzog nicht verwendeten Szenen.

Bildanhang



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

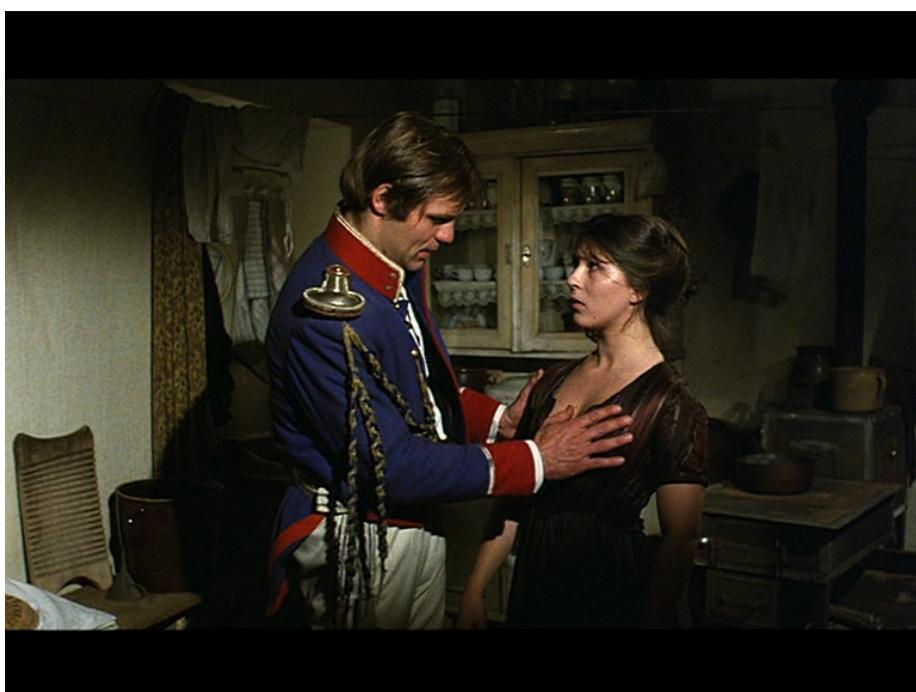


Abb. 6

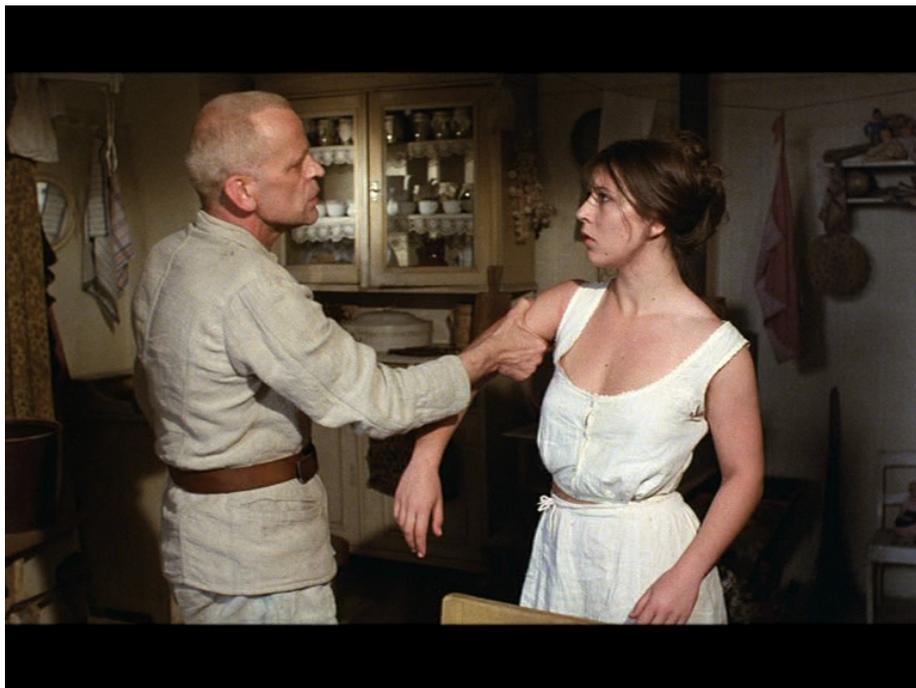


Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

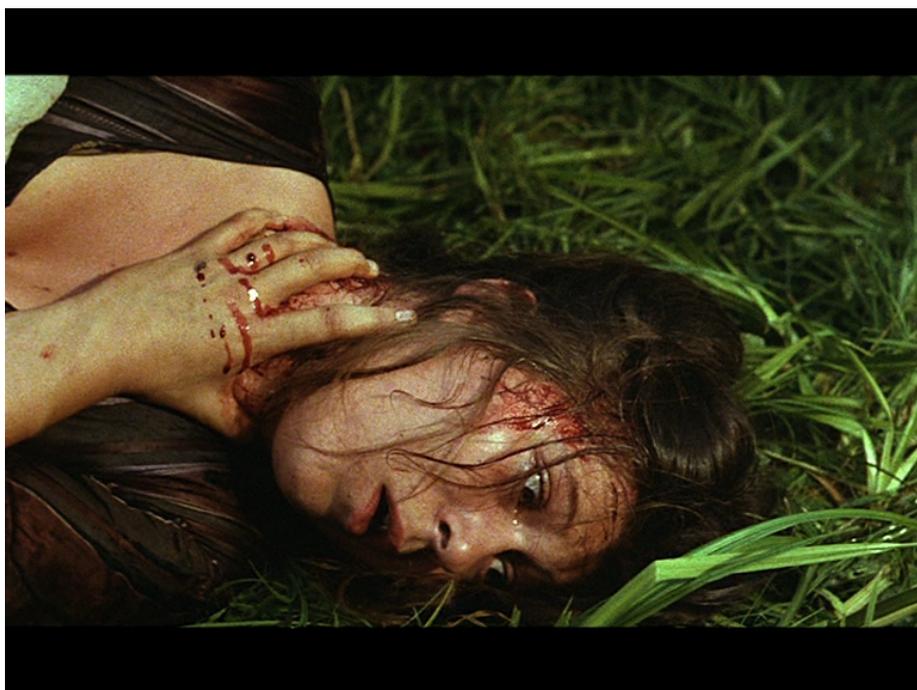


Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14