

## STRUKTURFUNKTIONEN VON DIALEKT UND LIEDEINLAGEN BEI BÜCHNER \*

*Erwin Theodor Rosenthal*

— I —

In einem Brief an den Freund August Stöber vom 9. Dezember 1833 drückt Büchner ganz entschieden seine Haltung zur Sprache aus:

“Ich werfe mich mit aller Gewalt in die Philosophie, die Kunstsprache ist abscheulich, ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden; (...)” (II, 421) (1)

Er verabscheut die gespreizte Sprache, die feierliche Kunstsprache, genau wie er beinahe ängstlich die sogenannte Fachsprache meidet, da sie ihm nur das Verständnis zu verstellen und dazu zu dienen scheint, eine leere Weisheit vorzutäuschen. Hohl und unnütz muten ihm diese ‘termini’ der elitisierenden akademischen Schicht an und deutlich belegt er durch das Sprachmaterial, für das er sich in seinen Dramen entscheidet, dass für ihn dem Ursprünglich-Lebendigen Vorrang über jedwelche zerebralen Elokubrationen zukommt.

Die Wahl der jeweiligen Vokabeln deutet überdies auf die gesellschaftliche Stellung und die psychologische Situation der einzelnen Figuren hin und berührt in bestimmtem Kontext beinahe naturalistisch. Auch gilt eine Bemerkung Helmut Krapps, wonach der Ausdruck der einzelnen Personen oft nicht genügend über ihre eigene Sphäre hinausdringt, die Sprachintentionalität vernichtet, so dass der innere Vorgang” jenseits des Textes” verläuft. (2) Wenn hier einiger Dialektpassagen in den Dramen, aber hauptsächlich Vers- und Liedeinlagen gedacht sein soll, so weil wir glauben, sprachgestischen Elementen auf der Spur zu sein, die entscheidend zur Strukturbildung beitragen.

---

(\*) — Vortrag, gehalten an der Johann-Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main.

(1) — Der Text wird geboten nach: Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe, Historisch-Kritische Ausgabe*, Hg. Werner R. Lehmann. (Hamburger Ausgabe)

(2) — Helmut Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, Darmstadt 1958, S. 93.

Die Mundartverwendung tritt besonders im *Woyzeck* hervor, einmal um durch landschaftlich gebundene Wörter dem Sprachgebrauch Lokalkolorit aufzutragen, — und ausserdem, um die gesellschaftliche Ebene zu bestimmen. Es handelt sich um den landschaftlich bestimmten Ausdruck einer Sozialgruppe, die sich durch die sekundären Mundartmerkmale von der bürgerlichen Schicht absetzt. Sie behält die Aussprache, Melodie und Rhythmus des Volkshaften bei, während der andere Stand, dem der Doktor und der Hauptmann angehören, sich bewusst der Hochsprache bedient.

Und nicht nur Darmstädter Sprachmerkmale werden aufgenommen: in der ersten Szene der ersten Fassung des *Woyzeck* (H I, 1) sagt der Marktschreier:

“Mach Compliment! So bist Baron! Gieb Kuss! Wicht ist musikalisch. Meine Herren hier ist zu sehen das astronomische Pferd und die kleinen Canaillevögele. Ist favori von alle gekrönte Häupter. Die repräsentation anfangen! Man mackt Anfang von Anfang. Es wird sogleich seyn das commencement von commencement” (I, 145).

Hier klingt mundartlich französischer Sprachgebrauch an, dem Büchner im Elsass ja überall begegnet ist. Wenn aber, gleich nach dieser Darstellung, auf Woyzecks Frage “Willst du?” Margreth (deren Name übrigens mit Betonung auf der ersten Silbe ausgesprochen werden muss)

“Meinetwege”

antwortet, so ist das schon Darmstädter Mundart. Andres singt in I, 4

“Frau Wirthin hat n’e brave Magd” (I, 146) und in diesem Text reimt *Magd* mit *Nacht*, *Soldate* mit *Garte*. (3) Dauernd sind mundartliche Einschläge zu bemerken, so wenn die Hauptfigur (damals noch Louis genannt) in I, 7 sagt:

“Und dann *wann* ich die Auge zumach, da blitzt es mir immer, *es is ei* gross breit Messer und das liegt auf *eim* Tisch am Fenster und ist in einer *eng dunkel* Gass (...)” (I, 147).

---

(3) — In I, 17 erscheint eine hochdeutsche Fassung der gleichen Strophe:  
“Frau Wirthin hat ‘ne brave Magd,  
Sie sitzt im Garten Tag und Nacht.  
Sie sitzt in ihrem Garten  
Bis dass das Glöcklein zwölfe schlägt  
Und passt auf die Soldaten.” (I, 153)

Und besonders merkwürdig ist, dass in den *Verstreuten Bruchstücken* zu *Leonce und Lena* das Lied in wortwörtlicher Wiedergabe noch einmal erklingt (I, 139).

Max Frisch sagt einmal: "Ein Schauspieler, der einen Hinkenden darzustellen hat, braucht nicht mit jedem Schritt zu hinken. Es genügt, im rechten Augenblick zu hinken. Je sparsamer, umso glaubhafter." (4) So hält es Büchner tatsächlich, indem er nur mit einigen, aber äusserst wirksamen Pinselstrichen eine mundartliche Sprachfärbung den volksnahen Gestalten angedeihen lässt. In *Dantons Tod*, wo der Rückgriff auf den Dialekt nur selten beobachtet werden kann, singt in der letzten Szene (IV. 9) der erste Henker, nach dem sein Geschäft an der Guillotine beendet ist:

"Und wann ich hame geh  
Scheint der Mond so scheeh..." (I, 75)

Warum verwendet der Pariser Henker die hessische Mundart? Weil die Glaubhaftigkeit der Figur umso deutlicher wirkt, als das Volksnahe unterstrichen wird. Sein Tageswerk, das schrecklichste, das man sich ausdenken kann, ist ihm alltägliche Arbeit. Nun ist sie erledigt und er geht nach Hause, nachdem er den Ort seines Wirkens verlässt, wie ein anderer seinen Arbeitsplatz, sei es in Fabrik oder Büro ("So! die Jacke her!" sagt er, indem er abgeht) Der Gegensatz von Tod und Überleben wird hier beschworen, aber nicht so als setzte sich der Henker laut johlend über sein bitteres Geschäft hinweg. Es ist kein fühlloses Gesänge, sondern ein Zeichen dafür, dass auch er, der Henker, genau so menschlich ist und gefühlvoll, wie die anderen volksnahen Gestalten bei Büchner.

Dieser plötzliche Dialekteinbruch in den normalen Sprachablauf ist auch charakteristisch für *Woyzeck*. Der Barbier im Wirtshaus (I, 10), der gegen die Courage polemisiert und die Wut des Unteroffiziers heraufbeschwört, bedient sich fast ausschliesslich der gehobenen Sprache:

"Der Mensch ist egoistisch, aber haut, schiesst, sticht, hurt. (Er schluchzt) Wir müssen. Freunde ich bin gerührt. Seht ich wollte unsre Nasen wärn zwei Bouteillen und wir könnten sie uns einander in den Hals giessen."

Doch die Tirade endet mit dem erstaunlich mundartlichen:

"Seht die Sonn kommt zwischen de Wolke hervor, als würd e potchambre ausgeschütt." (I, 149)

---

(4) — Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, Frankfurt am Main, 1964, S. 156.

Lange haben Büchners Herausgeber die mundartliche Färbung einzelner Schreibweisen nicht erkannt und für korrekturbedürftig gehalten, oft wurden auch handschriftliche Kürzungen vermutet, wo es nur um den Dialektanklang ging. Noch Bergemann hat manches geändert, was dann bei Lehmann in gesäuberter Fassung als originale Lesart erscheint. (5) Jedoch lässt auch Lehmann noch gewisse Fragen offen, zum Beispiel wenn er auf der Form *nit* hesteht: "So ändert Büchner wiederholt hochdeutsches *nicht* in mundartliches *nit*" (in Textkritischen Noten, S. 49) *Nit* entspricht aber nicht der Darmstädter Mundart. Dort wird *net* gesagt, mit offenem *e*, was auch zu Lebzeiten Büchners der Fall war, wie belegt werden kann mit Ernst-Elias Nibergalls *Datterich*, den zu anderer Beweisführung Lehmann selbst herbeiholt. Dieser Niebergall war befreundet mit Büchner, um weniges jünger als er, und starb 28-jährig im Jahre 1843, zwei Jahre nach Veröffentlichung der erwähnten "Lokalposse" So in der neunten Szene des sechsten Bildes:

Knippelius (zu Dumbach) — Wos ich Ihne schon lengst froge  
wollt, Herr Unkel! Ich hob mich  
letzt gestritte: is die Eisebahn e  
Nutze vor Dammstadt oder *net*?  
Dumbach — E bedeidender Nutze, ohne Froog.  
Nemme-Se nor, wieviel reise dann  
an Dammstadt vabei, die wo sonst  
ihr Lebtag *net* vorbeigerahst wehrn?

Im Märchen der Grossmutter müssten aus gleichem Grunde die Mücken nicht in *Mück* sondern in *Micke* verwandelt werden. Bei anderen Gelegenheiten erscheinen die Lehmannschen Änderungen wirklich der Vorgabe besser zu entsprechen, denn auch Bergemann hat noch Lesarten übernommen, die sinnverwirrend wirken. So wenn er

"Alles starr, fest, finster; was regt sich dahinten?"

(Paralipomena III, 3)

schreibt, wo es bei Lehmann

"Alles starr, fest, finster, was regt sich dahinter" (I, 158)

heisst. *Was* ist hier kein Interrogativpronomen, sondern ein Indefinitpronomen und bedeutet *etwas*, wie es in der umgangssprachlichen Wendung noch heute heisst:

ich will dir was sagen!

---

(5) — Fritz Bergemann (Hg.), *Georg Büchner, Werke und Briefe* — Gesamtausgabe, Insel-Verlag.

Soviel zur Mundart, die hier nur in dem Masse betrachtet wurde, als sie um einer expressiven Funktion willen in den Text verwoben erscheint.

— II —

Auch die lyrischen Vers- und Liedeinlagen tragen dazu bei, den Dramen eine bestimmte expressive Färbung zu verleihen und haben — ganz im Gegensatz zu den Dialektpassagen — sehr früh schon die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen. Anfangs werden sie als romantische Bestandteile angesehen und so sagt noch August Langen, dass Büchner "sich dies romantische Kunstmittel, das ihm, wie aus Briefstellen hervorgeht, sehr am Herzen lag, genial anverwandelt [habe]: der Sprachklang des *Wunderhorns* durchsetzt seine Dichtung. In der blutigen Revolutionswelt des *Danton* singen sogar die Henker an der Guillotine alte Weisen und das Wunderhornlied vom Schnitter Tod, das es auch Brentano angetan hatte, gibt den wehmütigen Ausklang. In der balladesken Tragik des *Woyzeck* singen sie alle Volkslieder: Marie, Andreas, der Tambourmajor, die Mädchen und die Leute in der Schenke, *Woyzeck* sogar nach dem Mord. Dazu kommt hier noch das Volksmärchen. In die ironische Bewusstheit und Selbstbespiegelung des *Leonce* passt freilich solche Einfalt nicht, und Rosettas schwermütiges Liedchen ist zu Heinesch wissend trotz aller Volksliedgebärde, um wahrhaft naiv zu sein. Im *Lenz* kommen dazu entsprechend dem Stoff Kirchenliedstrophen mystischer Prägung oder Nachbildungen Büchners. In diesem Novellenfragment findet sich abermals die sehr persönliche Umbildung eines Stilmittels, das die romantische Zeit und insbesondere Jean Paul zur Blüte entwickelt hatte: das Bewegungsverb in der Naturschilderung..."  
(6)

Heute werden die Einlagen jedoch als Szenenbestandteile rezipiert, die strukturbildend wirken, meistens als Vorgeprägtes auftreten, obschon sie oft vom Dichter selbst gestaltet werden, der sie dann aber als Vorgegebenes erscheinen lässt.

In *Dantons Tod* tauchen Lieder und Liedfetzen auf, die gemeinsam gesungen werden und einen politischen Charakter entweder besitzen oder annehmen, wie zum Beispiel die *Marseillaise*, die *Carmagnole* und eine Strophe aus einem der zu Büchners Zeiten viel gesungenen "Schinderhanneslieder" An anderen Stellen singen Einzelpersonen; so wären zu erwähnen die derben Verse des Soldaten und *Rosalies*, das Lied der Henker und die Liedzeilen, die *Lucile* fast unbewusst in

---

(6) — August Langen, in: *Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*, "Deutsche Philologie im Aufriss", Sp. 931-1385, Bd. I, Berlin, 1957.

II, 3 anstimmt, so wie das Lied vom Schnitter Tod, das sie gerade vor dem Fallen des Vorhangs (IV, 9) singt.

Welche Strukturfunktionen kommen der Einlage zu? In der zweiten Szene des ersten Aktes (*Dantons Tod*) wird dem vorher gezeigten Salon-Milieu das plebejische Bild der Gasse entgegengehalten. Schon der Einsatz der Szene wird von Mimik und Gestik bestimmt; die Regieanweisungen belegen es: "schlägt das Weib" "kommen Leute gelaufen" "sie werden getrennt" "er sinkt um" Zunächst bleibt das Volk stumm, dann stellen sich zwei Sprecher heraus und schliesslich ein dritter. Die Szene hat mit einem Ehestreit angefangen, geht aber bald zu allgemeinen gesellschaftlichen Fragen über, die die Nöten des Volkes betreffen. Die Aristokratie (das heisst hier soviel wie die besitzende Klasse) hatte den Hunger der Bevölkerung verschuldet, dann "haben wir die Aristocraten an die Laternen gehängt ( ), wir haben das Veto todtgeschlagen ( ), wir haben die Girondisten guillotiniert" Doch noch immer ist nicht Blut genug geflossen, denn es geht dem Volk weiter schlecht. So endet der dritte Bürger seine Tirade mit: "Todtgeschlagen, wer kein Loch im Rock hat", während die Menge im Chor schreiend den Mordbefehl gibt: "Todtgeschlagen, todtgeschlagen!" Ein Opfer ist leicht gefunden, ein junger Kerl wird herbeigeschleppt, er soll dafür büssen, dass er ein Taschentuch benutzt ("Was? er schneuzt sich die Nase nicht mit den Figern? An die Laterne!") Gerade als er aufgeknüpft werden soll, entlädt sich der "Volkszorn" in einem gemeinsamen Lied. Der Höhepunkt der Szene ist erreicht. Die nächste Hälfte wird von der Figur Robespierres bestimmt. Er greift die allgemeine Erregung auf, bekommt das Volk in seine Macht, es begleitet ihn zum Jakobinerklub und Simon und sein Weib stehen alleine auf der Bühne bzw. Strasse, die Kreisbewegung des Geschehens, die sich in dem chorischen "todtgeschlagen" angedeutet hatte und dessen Zentrum vom Lied dargestellt wird, ist durch die Rückkehr zum Anfang vervollständigt, oder besser noch, aufgehoben worden, denn der gleiche Simon, der sein Weib geschlagen und beschimpft hatte, verlässt den Schauplatz mit der Aufforderung:

"Komm mein tugendreich Gemahl"

Strukturbildend wirkt auch die Marseillaise, die am Ende des zweiten Aktes angestimmt wird. Der Text braucht nicht zitiert zu werden, da Büchner ihn als bekannt voraussetzen kann. Im Nationalkonvent (die Szene, die mit der Hymne ausklingt) werden lange Reden gehalten, die durch starkes Bewegungsspiel zusammengehalten werden. Öfters ertönt Beifall, doch gerade der Schlusssatz des Saint Just ist besonders wirkungsvoll:

“Alle geheimen Feinde der Tyrannei, welche in Europa und auf dem ganzen Erdkreise den Dolch des Brutus unter ihren Gewändern tragen, fordern wir auf, diesen erhabenen Augenblick mit uns zu teilen.”

Die Hymne der Revolution wird danach einstimmig gesungen, der Aktschluss und der Gipfel der derzeitigen Entwicklung ist erreicht mit einer weiteren Entscheidung gegen Danton, emphatisch durch die Liedeinlage hervorgehoben!

Vor dem Ende des Stückes läuft der Spannungsbogen mit Dantons Hinrichtung aus: darauf folgt ein Nachspiel, und selbst in der Todesszene erscheint das Singen. Schon in der Regieanweisung von IV. 7 heisst es: “Männer und Weiber singen und tanzen die Carmagnole. Die Gefangenen stimmen die Marseillaise an.” Das Volk gebärdet sich wie auf einem Fest; das laute Singen der Hymne drückt jetzt die Zusammengehörigkeit der Verurteilten und ihre Verachtung des Rechtsspruches aus. Es musste in dieser lärmenden Umgebung laut geschehen, so wie es am Schluss in der Conciergerie (IV. 5) im Verstummen, im pantomimischen Spiel zum Ausdruck kam.

Unübersehbar ist die parallele Anordnungen der Szenen der ersten beiden Akte an einigen Stellen zu belegen, und es soll gleich hinzugefügt werden, dass die systematische Wechselfolge “geschlossener Raum” + “offener Raum” das ganze Stück beherrscht, obgleich diese Bilderreihung im dritten Akt durchbrochen werden musste, da sich Danton und seine Freunde im Gefängnis befanden und also nur in der Conciergerie und dem Tribunal auftreten konnten. In den anderen drei Akten besteht aber die Abfolge wie erwähnt, und den Einlagen kommt eine wichtige Funktion im Szenenaufbau zu. Der kunstvolle Bildwechsel, der hier praktiziert wird, erweckt den Eindruck des Nebeneinander. In II, 2 (*Eine Promenade*), beispielsweise, werden fünf Einzelepisoden vorgeführt, von denen jede ein abgeschlossenes Bild entstehen lässt, menschliche Existenz, karikiert auf engstem Raume. Geburt, Arbeit, Tod, Liebe, Kunst sind Themen, die behandelt werden. Die mittlere dieser Episoden besteht aus zwei Liedstrophen, gesungen von zwei Figuren, die sich nur in zwei knappen Sätzen exponieren und alles weitere in je einer dreizeiligen Strophe eines zweideutig erotischen Liedes geben. Die ganze Szene ist jedenfalls überaus charakteristisch für die Arbeitsweise des Dichters. Nachdem die beiden Dialogpartner der ersten Episode sich kurz dargestellt haben, und das Thema bekannt war, kommt mit dem Strassensänger eine andere Ebene ins Spiel. Der Vorgang wird einerseits verallgemeinert, aber auch die Liedaussage relativiert. Hier erscheint das übergreifende Thema:

**“Unter Kummer, unter Sorgen  
Sich bemühn vom frühen Morgen  
Bis der Tag vorüber ist.”**

Die Verbindung mit dem ganzen Stück besteht darin, dass der Sänger in der Mitte der ersten Episode zwei Einlagen bringt, und so der Eindruck entsteht, als ginge der Dialog neben dem Lied weiter und als ob gleichzeitig noch eine Vielzahl Gespräche und Episoden abliefen. Die Drehbewegung wird ganz deutlich durch die Anweisung (“Gehn vorbei”) dargestellt, wonach das nächste Bild erscheint. Das folgende Lied, dreigeteilt, weist auf die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz. Und dann erreicht der Sänger, der übrigens ein Bettler ist, wieder den Ausgangspunkt:

**“Eine Handvoll Erde  
Und ein wenig Moos....”**

In der zweiten Hälfte der ganzen Szene tritt nun Danton auf. Er kommentiert und dann dreht sich das Karussell des Lebens weiter. Seine Person gewährleistet den Zusammenhang der Episoden, da er gleichzeitig Beobachter des “theatrum mundi” und Mitgerissener von dem Strom des Geschehens ist.

Wenn wir nun diese Szene (II, 2) mit der entsprechenden des vorangegangenen Aktes vergleichen (I, 2) fällt uns die Ähnlichkeit auf: dort tritt Robespierre direkt nach der Zentralachse der Szene auf, die von der Liedeinlage gebildet wird:

**“Die da liegen in der Erden,  
Von de Würm gefresse werden.  
Besser hangen in der Luft,  
Als verfaulen in der Gruft!”**

hier ist es Danton, der nach den vom Soldaten und Rosalie gesungenen Versen auftritt, die im Zentrum der Szene erscheinen. Einen gänzlich verschiedenen Tenor weisen die Liedzeilen der Lucile auf. Nun handelt es sich weder um derbe noch um laute Verse, sondern feinfühlig lyrische Gebilde, die leise angestimmt werden. Ihre Bedeutung für das Verständnis des Dramas ist hier noch gewichtiger. Schon in II, 3 hat Lucile ein Vorgefühl des sie und Camille befallenden Schicksals:

**“Ach Scheiden, ach Scheiden, ach Scheiden,  
Wer hat sich das Scheiden erdacht?”**

Hier wird auch das Raumproblem zu einem wichtigen Bestandteil der Handlung:



“Wie das Zimmer so leer ist; die Fenster stehn offen, als hätte ein Toter drin gelegen. Ich halt es da oben nicht aus.” In ihren drei Auftritten im vierten Akt erscheint Lucile im Aussenraum. In IV, 4 gibt es keine Verständigung mehr zwischen ihrem Aussen (der Platz vor der Conciergerie) und dem Innen (das Gefängnis), wo Camille ist, wenigstens nicht nur das gesprochene Wort. Doch sie versteht es nicht und sucht einen gemeinsamen Raum zu schaffen:

“Es stehn zwei Sternlein an dem Himmel,  
Scheinen heller als der Mond,  
Der ein' scheint vor Feinsliebchens Fenster,  
Der andre vor die Kammerthür.”

In ihrem nächsten Auftritt (IV, 8) ist Camille tot, sie will ihm folgen. In IV, 9 stimmt sie zwei Zeilen aus dem “Schnitter Tod” an, erwähnt Camille und dessen Schicksal erneut und endet mit zwei weiteren Versen desselben Liedes, die stimmungsbildend den Dramenschluss bestimmen, was durch Luciles letzten Ausruf, der als die “Totenglocke” fungiert, die gerade von ihr erwähnt wurde,

“Es lebe der König!”

noch verdeutlicht wird.

— III —

Im *Woyzeck* erscheinen häufig sowohl gesprochene als auch gesungene Einlagen. In der Bergemannschen Szenenanordnung überwiegen die gesungenen Teile in der ersten Hälfte des Dramas, eine Feststellung, die für die Hamburger Ausgabe nicht gilt. Es singen ausschliesslich die einfachen Menschen, der Hauptmann und der Doktor nie und Woyzeck (in der “Lese — und Bühnenfassung”) pfeift in der Wirtshausszene, liest in der Kaserne religiöse Verse, die Bühner auch im *Lenz* verwendet:

“Leiden sey all mein Gewinst,  
Leiden sey mein Gottesdienst.  
Herr wie dein Leib war roth und wund,  
So lass mein Herz seyn aller Stund.”

und singt nur in der Wirtshausszene nach dem Mord, und zwar das in der Anmerkung 3 angegebene Lied. Die Darstellungsweise dieser Liedeinlagen variiert. Der Tambourmajor singt laut prahlend, eine Schar spielender Mädchen singt ein Reigenlied, bricht aber ab, weil es missfällt (“Das is nit schön.”) Auch das Anti-Märchen der Grossmutter muss als Einlage betrachtet werden, und hier wird diese

eigenständige Kleinform beauftragt, einem der Grundthemen des ganzen Dramas Ausdruck zu verleihen.

Marie ist die Person, die am deutlichsten von Musik und Rhythmus bestimmt wird. Ihr Kind wippt sie auf dem Arm und singt dazu:

„He, Bub! Sa ra ra ra! Hörst“

Si tritt ans Fenster, sieht die Soldaten und singt:

“Soldaten, das sind schöne Bursch!”

Die Nachbarin kränkt sie (so kann z. B. auf das zweideutige “Frau Jungfer” verwiesen werden), doch sie tröstet sich und das Kind in einem zweistrophigen Lied (“Mädel, was fangst du jetzt an?” — I, 410) Launenhaftigkeit, Unbekümmertsein, Tribhaftigkeit-Kernmerkmale, die für Marie charakteristisch sind, werden hier Ausdruck im Lied. Der Aufbau des ganzen Bildes wird übrigens durch die Musik bestimmt. Es wird mit einem Musikzug eingeleitet (“Der Zapfenstreich geht vorbey, der Tambourmajor voran” — I, 409) Wie oben erwähnt, imitiert Marie dessen Rhythmus und singt dann die erwähnte Liedzeile. In der folgenden Szene (Hamburger Ausgabe: *Buden. Lichter Volk*) treten Marie und Woyzeck auf, doch es ist der “Alte Mann”, der zum Leierkasten singt:

“Auf der Welt ist kein Bestand,  
Wir müssen alle sterben,  
Dies ist uns wohbekannt!”

(I, 411)

Es ist wieder der für Büchner charakteristische elegische Grundton. In einem weiterem Bild, in dem Marie die Ohrringe bewundert, wird das Kind folgendermassen in den Schlaf gesungen:

“Mädel mach’s Ladel zu,  
S’ kommt e Zigeunerbu,  
Führt dich an deiner Hand  
Fort in’s Zigeunerland.”

(I, 413)

Dieses Lied enthält das Bild des sich Abschirmens, deutet aber gleichzeitig auf die bevorstehende Verführung. Auch das “immerzu, immer zu”, das Marie beim Tanz ausspricht und das nachher Woyzeck verfolgt, gehört rechtens zur Sphäre der Einlagen. In ihrer Kammer sucht Marie Beruhigung und Trost — sie greift zur Bibel, sie singt Volkslieder, sie hört Märchen. Mit dem Bibeltext wird sie direkt

konfrontiert. Sie bezieht die Stellen auf sich, doch — obgleich sie ihre Sünden erkennt — behält das Triebhafte die Oberhand. Die Märchenfetzen des Narren, die auf andere Art Vorgegebenes in zerhackter Form darbieten, relativieren die Bibelstellen. Das Märchen (oder besser: Anti-Märchen) wird von der Grossmutter erzählt und Marie hört es sich an. Der versöhnliche Schluss des herkömmlichen Märchens ist hier durch totalen Zusammenbruch ersetzt worden. Die Aussichtslosigkeit der menschlichen Anstrengungen wird in Märchenform dargelegt. Dann tritt Woyzeck auf, verlangt von Marie, dass sie ihn begleite und sie tut es, widerstandslos. Der Unterschied zwischen ihrem anfangs schützenden Innenraum und seinem Aussenraum besteht nicht mehr, er ist so verwischt wie der Eindruck des Gegensatzes zwischen der scheinbar schützenden Sphäre des Bibeltextes bei Marie und der gefahrenlauernden Welt der übernatürlichen Mächte, denen Woyzeck unterworfen ist.

Es ertönt noch viel Musik und Lied im *Woyzeck*, doch sei hier der Wachtstubenszene (I, 420/421) gedacht, in der das unter Anmerkung 3 angeführte Lied, das später in der Wirthshauszene (I, 428/429) wiederholt wird, erklingt. Hier wird die strukturbildende Funktion ganz deutlich, denn es werden 3 Verse gesungen, worauf sieben Repliken folgen. Dann werden wieder 3 Verse gesungen (deren erster der letzte der vorangegangnen Strophe ist), und weitere sieben Repliken beschliessen die Szene.

In den Büchnerschen Dramen singen Einzelpersonen und Gruppen, doch gibt es auch Figuren, die sich nie der Musik bedienen. Bänkelsänger und Bettler singen, sozusagen in Ausübung ihres Berufs, es singen Soldaten, Dirnen, Henker und, unter den profilierten "dramatis personae", Lucile, Lena, Valerio, Rosetta, Marie, während Woyzeck eigentlich nur einmal singt. Lucile und Lena stellen idealisierte Frauengestalten dar, die — realitätsfern — in einer Welt der Träume oder Wahnvorstellungen leben. Rosetta hat eigentlich nur eine puppenhafte, schemenhafte Bedeutung, Valerio spielt bewusst einen Narren, während sich Marie der 'niederen Volksschicht' zuordnen lässt, die aus der Bezogenheit zu einer Allgemeinheit heraus, Gefühle und Eindrücke im Lied ausdrückt. Aber trotzdem kommen dem Lied bei Büchner keine gemeinschaftsbildende Elemente zu, die Marcellaise und die Caramagnole einmal ausgenommen. Ganz im Gegenteil stellt es vielmehr die Einsamkeit der Menschen heraus.

Genau wie die Lieder, geben die Einlagen auch im Ganzen Grundeinsichten wieder (z. B. das Anti-Märchen), weisen über sich selbst hinaus und stellen allgemeine Bezüge her, was auch an der mundartlichen Verwendung der Sprache zu bemerken ist, und and der oft aus dem Zusammenhang gerissenen Erwähnung eines bekannten

lyrischen Verses. Auch dienen sie dazu, die Kontrastdynamik des Gleichzeitigen hervorzuheben (die Bänkellieder in der Promenadenszene des *Danton*, die Tanzmusik mit dem "Immerzu, immer zu" im *Woyzeck*) und geben den Stücken einen ostentativ modernen Anstrich. Hinlänglich evident ist also, dass man bei der Betrachtung dieser Einlagen sie nicht mehr einfach als Stimmungselemente verstehen darf. Sie sind unentbehrlich im dramatischen Werk des Dichters und bilden im Zusammenhang den Schwerpunkt seines bewusst sprachgestisch durchtränkten Ausdrucks.