

BARBARA NEYMEYR

Kunsttheorie zur Selbsttherapie

Die Funktion der realistischen Ästhetik in Büchners Erzählung ›Lenz‹

I

Büchner hat seiner Erzählung vielfältige polare Strukturen eingeschrieben.¹ Mit dem exzentrischen Erlebnisrhythmus des Protagonisten verbindet sich ein weites Spektrum psychischer Zustände und sozialer Verhaltensweisen, zwischen denen Lenz mit wachsender Amplitude changiert. Schon sein Landschaftserlebnis am Anfang der Erzählung präsentiert Büchner in einem symptomatischen Spannungsfeld von manischer Expansion und depressiver Reduktion. Außerdem lässt er seine Hauptfigur zwischen pathologischen Beziehungsexzessen und extremen Erfahrungen von Kontaktverlust und Isolation wechseln. Regressive Tendenzen kommen in Lenz' Suche nach familiärer Idylle und religiöser Zuflucht zum Ausdruck, bis er am Ende in Atheismus und prometheische Blasphemie gerät. Der komplexen psychologischen Konstellation, die in vielfacher Hinsicht auf Goethes ›Werther‹ als Modell verweist,² entsprechen die antagonistisch konzipierten Strukturen

- 1 Büchners ›Lenz‹-Erzählung sowie weitere Werke und Dokumente Büchners zitiere ich nach der folgenden Edition: Georg Büchner, Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München ⁶1997, S. 135–158. Belege aus dieser Ausgabe werden jeweils mit Seitenangaben im laufenden Text nach dem Zitat nachgewiesen. – Die Basis dieser Abhandlung bildet mein Habilitationsvortrag vom 6. Juli 2000.
- 2 Vgl. dazu Barbara Neymeyr, Intertextuelle Transformationen. Goethes ›Werther‹, Büchners ›Lenz‹ und Hauptmanns ›Apostel‹ als produktives Spannungsfeld, Heidelberg 2012 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 300). – Zuvor finden sich zu den ›Werther‹-Reminiszenzen in Büchners ›Lenz‹ gelegentlich punktuelle Bemerkungen in der Forschung, aber keine umfassenden vergleichenden Textanalysen. Vgl. dazu das Forschungsreferat von Ariane Martin, Die kranke Jugend. J.M.R. Lenz und Goethes ›Werther‹ in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus, Würzburg 2002, S. 212–216. – Im ›Lenz‹-Artikel des Büchner-

und Motive, die Büchner in seiner ›Lenz‹-Erzählung kunstvoll miteinander verwoben hat.

Auch zwischen der psychologischen und der poetologischen Dimension der Erzählung ist ein auffälliges Spannungsverhältnis zu erkennen. Es legt die Frage nahe, wie die emotionale Befindlichkeit des Protagonisten Lenz mit dem rationalen Diskurs vermittelt ist und welche Funktion die realistische Ästhetik, die er in der Kontroverse propagiert, im Hinblick auf seine psychische Problematik erhält. Im Folgenden unternehme ich daher einen neuen Versuch, den Stellenwert des sogenannten ›Kunstgesprächs‹ im narrativen Kontext zu bestimmen.

Offensichtlich kommt dieser Textpartie, die überwiegend aus einem Monolog der Hauptfigur besteht, eine Zäsurfunktion zu. Unmittelbar nach der Peripetie am Ende der Predigtszene plaziert, wirkt das Kunstgespräch wie eine Retardation der desaströsen pathologischen Entwicklung. Mit dieser Feststellung ist allerdings noch nicht die zentrale Frage nach dem konzeptionellen Zusammenhang beantwortet. Angesichts des »Rätselhaften an der ›Lenz‹-Komposition« konstatiert Bo Ullman mit einem Anflug von »Ratlosigkeit«, das ästhetische Programm des Kunstgesprächs stelle einen »Fremdkörper im Kontext« des psychopathologischen Prozesses dar.³ Weil es in der Erzählung nur unzureichend motiviert sei, könne man sogar »ein mögliches Misslingen der Form« in Erwägung ziehen.⁴

Handbuchs wird Goethes ›Werther‹ als ein Subtext für Büchners Erzählung nur einmal erwähnt; Roland Borgards, ›Lenz‹, in: Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Roland Borgards und Harald Neumeyer, Stuttgart und Weimar 2009, S. 51–70, hier: S. 65. Auch Rüdiger Campe konstatiert im Artikel »Zitat« des Büchner-Handbuchs lapidar das Vorhandensein von »literarische[n] Anspielungen« auf Goethes ›Werther‹ und die Affinität zum »Ton der ›subjektiven Briefe Werthers« in Büchners ›Lenz‹; ebd., S. 274–282, hier: S. 280, 281.

3 Bo Ullman, Zur Form in Georg Büchners ›Lenz‹, in: Impulse. Dank an Gustav Korlén zu seinem 60. Geburtstag dargebracht von Kollegen, Schülern und anderen Freunden, hrsg. von Helmut Müssener und Hans Rossipal, Stockholm 1975, S. 161–182, hier: S. 170, 163, 171. – Die gegenteilige Auffassung im Hinblick auf das Kunstgespräch vertritt Peter K. Jansen: »its deletion would not only fail to improve the artistic cogency of the work; it would, on the contrary, gravely impair, even destroy it«; Peter K. Jansen, The Structural Function of the ›Kunstgespräch‹ in Büchner's ›Lenz‹, in: Monatshefte für den deutschen Unterricht 67 (1975), S. 145–156, hier: S. 153.

4 Ullman (Anm. 3), S. 179.

Um die Problematik dieser Position zu vermeiden, die eine Heterogenität des Textes behauptet, ist eine integrative Interpretation erforderlich, die das Kunstgespräch im narrativen Zusammenhang plausibel analysiert. Im Folgenden argumentiere ich für die Kohärenz des Textes, indem ich zeige, dass zentrale Aspekte des ästhetischen Konzepts durch die pathologische Symptomatik des Protagonisten motiviert sind. Insofern lässt sich die Literatur- und Kunsttheorie, mit der sich Lenz im Spannungsfeld der Realismus-Idealismus-Kontroverse positioniert, zugleich auf seine persönliche Krisensituation perspektivieren.

II

Um den ästhetischen Diskurs psychologisch zu kontextualisieren, ist seine Funktion im Rahmen der pathologischen Entwicklung der Lenz-Figur zu bestimmen, für die ein Spannungsverhältnis zwischen programmatischem Realismus und existentiellm Wirklichkeitsverlust symptomatisch ist. Zugleich zeichnen sich Aporien des Realismus ab, wenn Büchners Lenz im Kunstgespräch die Möglichkeiten künstlerischer Praxis transzendiert. Er betont die »unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen« (S. 145). Weil er die Wirklichkeit prozessual begreift und sie als lebendige Dynamik beschreibt, kann eine vollkommen adäquate Abbildung der Realität durch die Kunst in diesem Sinne grundsätzlich nicht gelingen. Obwohl Lenz das Dilemma des Realismus zumindest im Ansatz reflektiert, gibt er keine adäquate produktionsästhetische Beschreibung, wenn er erklärt, dass sich die »unendliche Schönheit [...] nicht immer festhalten« lasse (ebd.). Indem er für das prinzipiell Unmögliche voraussetzt, dass es immerhin meistens realisiert werde, unterläuft ihm eine Inkonsistenz. Wenn Schriftsteller oder Maler die als dynamische Prozessualität beschriebene Wirklichkeit in ihren Werken tatsächlich mimetisch fixieren könnten, nähmen sie ihr dadurch gerade die Lebendigkeit. Ein radikalierter Realismus führt sich mithin von vornherein selbst ad absurdum.

Dass Lenz im Kunstgespräch auf den Medusa-Mythos anspielt, ist ein Indiz dieses Dilemmas. Eine idyllische Szenerie mit zwei Mädchen in einer Landschaft kommentiert Lenz so: »Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu kön-

nen« (ebd.). Der bannende und tötende Blick der Medusa, der Lebendigkeit dauerhaft vernichtet, ist mit dem auf »Leben« fokussierten Fundamentalrealismus nicht kompatibel.⁵ In Lenz' Perspektive auf die ästhetische Naturszene konkurriert das Faszinosum des Schönen in einem singulären Augenblick mit dem Gedanken an den dynamischen Fluss des Lebens. So erklärt sich die mythologische Assoziation, die Lenz allerdings zugleich durch den irrealen Optativ relativiert. Aus der hypothetischen Diktion und der Fiktionalisierung durch die Evokation des antiken Mythos erhellt, dass ihm die Aporie eines radikalen Realismus durchaus bewusst ist.⁶ Das problematische Spannungsverhältnis zwischen dem ästhetischen Anspruch auf authentische Lebendigkeit und der Unmöglichkeit, ihn bei der künstlerischen Gestaltung konsequent zu verwirklichen, macht der Protagonist selbst evident. Ähnlich wie später in Stifters »Nachkommenschaften« ist bereits in Büchners »Lenz« zu erkennen, warum die praktische Umsetzung eines verabsolutierten

- 5 Das betont auch Holub, der in seinem Aufsatz das Fazit zieht: »Eternal change versus a total motionlessness, pulsation versus petrification, life versus death, and God versus the Medusa are the antinomic poles to which Lenz's realism is ineluctably attracted.« Robert C. Holub, *The Paradoxes of Realism: An Examination of the »Kunstgespräch« in Büchner's »Lenz«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 59 (1985), S. 102–124, hier: S. 120. – Allerdings erklärt Holub im Hinblick auf die Lenz-Figur: »realism becomes both a refuge from and a symptom of madness [...]. It is the chimera which he pursues and which pursues him« (S. 124). Diese Relativierung des diskursiven Anspruchs der im Kunstgespräch entfalteten realistischen Programmatik erscheint mir ebensowenig gerechtfertigt wie Holubs Infragestellung ihrer Affinitäten zu den ästhetischen Prämissen des historischen Lenz (vgl. S. 105) und des Autors Büchner (vgl. S. 108).
- 6 Mark W. Roche (*Die Selbstaufhebung des Antiidealismus in Büchners »Lenz«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 107 (1988), Sonderheft, S. 136–147) hingegen behauptet in einem kühn spekulierenden, aber wenig fundierten Aufsatz allen Ernstes, dass »Lenz nicht gegen eine Kunstform, sondern gegen die Kunst überhaupt« argumentiert (S. 139), ja dass er sogar »das Ende der Kunst verkündet« (S. 140). Roche vertritt die These, Lenz schreibe »keine Dramen mehr«, weil »er seine Rolle als Künstler nicht mehr erfüllen« kann, nachdem »er sich für die Selbstaufhebung der Kunst ausgesprochen hat« (ebd.). Und er meint, »daß Lenz sich der Möglichkeit der eigenen künstlerischen Tätigkeit durch seine Theorie der Kunst entzieht« (S. 144). Ja, mehr noch: Roche glaubt in »Lenzens Kritik an Idealität und Stabilität« der Kunst erstaunlicherweise sogar Avantgarde in actu sehen zu können, da Lenz die moderne »Auffassung der Kunst als Ereignis (a happening)« vorwegnehme (S. 139).

Realismus-Postulats grundsätzlich scheitern muss, auch wenn beide Autoren die Aporie des Fundamentalrealismus auf unterschiedliche Weise inszenieren.⁷

Die Perspektive von Büchners Protagonisten Lenz auf die »unendliche Schönheit«, die sich ständig verändert und sich daher nicht »festhalten« lässt (ebd.), ist durch die Begriffe »Museum« und »Noten« explizit auf bildende Kunst und Musik bezogen (ebd.), wird aber auch für die Literatur relevant. Über die Mimesis-Problematik hinaus impliziert sie noch eine weitere Schwierigkeit: Indem Lenz der lebendigen Wirklichkeit eine »unendliche Schönheit« zuspricht, verrät er seine eigene Tendenz zur Idealisierung. Dem erklärten Realisten unterläuft ein performativer Selbstwiderspruch: Sein prononcierter Anti-Idealismus schlägt hier dialektisch ins Gegenteil um. Indem Lenz die Realität poetisch überformt, verklärt er sie und gerät dadurch unversehens in eine Affinität zu den von ihm attackierten Dichtern, »welche die Wirklichkeit verklären wollten« (S. 144). Dass er selbst diese Inkonsistenz nicht zu bemerken scheint, hängt mit seiner durch die pathologische Problematik bedingten Bedürfnislage zusammen.

Zu untersuchen ist nun, wie Büchner diese frappierende Konstellation in seiner Erzählung psychologisch motiviert. – In seinem Plädoyer für den Realismus entwirft Lenz Szenerien von exemplarischer Anschaulichkeit. Wie in der personalen Landschaftsdarstellung am Anfang der Erzählung wird die suggestive Intensität der Schilderung durch expressive Ellipsen gesteigert.⁸ So berichtet Lenz, er habe »auf einem Steine

7 Knapp drei Jahrzehnte nach der Entstehung von Büchners ›Lenz‹ setzt sich der Landschaftsmaler Friedrich Roderer in Adalbert Stifters ›Nachkommenschaften‹ von 1864 mit der Problematik eines mimetischen Realismus auseinander. Sein bevorzugtes Sujet, das Moor, versucht er in witterungsbedingten Varianten und tageszeitlich differierenden Beleuchtungssituationen mit akribischer Genauigkeit zu reproduzieren, allerdings ohne die kontinuierliche Veränderung der Wirklichkeit adäquat wiedergeben zu können. Auf humoristische Weise zeigt Stifter in seiner Künstlernovelle die Aporien eines radikalen Realismus. Zugleich verbindet er sie mit einer Kulturdiagnose der Epigonalität – sowohl in genealogischer als auch in künstlerischer Hinsicht. – Siehe dazu Barbara Neymeyr, Die Aporie der Epigonen. Zur kulturhistorischen Bedeutung der Identitätsproblematik in Stifters ›Nachkommenschaften‹, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 48 (2004), S. 185–205.

8 Harald Schmidt bietet differenzierte Überlegungen zu den unterschiedlichen Figurationen der Landschaft in Büchners ›Lenz‹ und bezieht auch die Ästhetik des

zwei Mädchen sitzen« sehen, »die eine band ihre Haare auf, die andre half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht: die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon« (S. 145).⁹

Diese nach dem Modell einer Bildbeschreibung konzipierte und zugleich poetisch-idealisch überhöhte Szenerie erhält ein Pendant durch die Darstellung zweier niederländischer Gemälde, die auf Lenz, wie er selbst gesteht, »einen Eindruck gemacht« haben »wie das neue Testament« (ebd.). Hier erhebt er die Bibel zum Maßstab für die besondere Intensität einer ästhetischen Erfahrung. Bezeichnenderweise wählt Lenz als Beispiele für die realistische Kunst ausgerechnet zwei Gemälde, die bereits die Wirklichkeit transzendieren, indem sie religiös konnotierte Sujets gestalten (S. 145 f.).

Eines der Bilder trägt den Titel ›Christus in Emmaus‹, stammt von dem niederländischen Maler Carel van Savoy und war Büchner durch die Gemäldesammlung des Großherzoglichen Museums in Darmstadt bekannt.¹⁰ Die mystisch aufgeladene Atmosphäre dieses Gemäldes lässt Lenz durch seine Schilderung lebendig werden. Das zweite Bild mit dem in der Genremalerei beliebten Motiv der Lesenden stellt eine Frau dar, die mit dem Gebetbuch in der Hand am offenen Fenster sitzt. Über die visuelle Dimension hinaus phantasiert Lenz sogar akustische Eindrücke, wenn er imaginiert, dass die Frau von ferne Glockentöne und den

Erhabenen mit ein. Allerdings berücksichtigt er nicht die markanten intertextuellen Bezüge zur Landschaftsdarstellung in Goethes ›Werther‹; Harald Schmidt, *Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners ›Lenz‹*, Opladen 1994 (= Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur).

- 9 Jürgen Schwann nennt in diesem Kontext deutsche Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, darunter Albrecht Dürer, Martin Schongauer, Matthias Grünewald und Albrecht Altdorfer; Jürgen Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs*, Tübingen 1997 (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 102. Zur Thematik der lebenden Bilder vgl. ebd., S. 95–172.
- 10 Vgl. Büchner, *Werke und Briefe* (Anm. 1), S. 547. Büchner war dieses Bild, das seit 1810 in der Darmstädter Gemäldesammlung hing, vermutlich durch wiederholte Besuche bekannt. Nachweislich hat er es im Sommer 1833 gemeinsam mit einem französischen Freund angesehen.

Gesang der Kirchengemeinde hört.¹¹ Beiden Bildern ist gemeinsam, dass sie eine spannungsreiche Atmosphäre evozieren, ein Schweben zwischen Nähe und Distanz, zwischen der Erfahrung und dem Entzug der religiösen Dimension.

III

Obwohl Büchners Lenz im Kunstgespräch dezidiert für den Realismus eintritt, exemplifiziert er sein Konzept durch Gemälde, deren religiöse Aura über die Wirklichkeit hinausweist. Statt seine Auffassung überzeugend durch Beispiele zu illustrieren, die ein konsequenter Ausdruck seiner Ästhetik wären, bietet Lenz zwei Bildbeschreibungen, die mit dem programmatischen Realismus nicht kompatibel sind. Indem Büchner diese Inkonsistenz im Text geradezu inszeniert, erhebt er sie zum Indikator für die tiefreichende psychische Problematik seines Protagonisten. Zugleich legt er Rückschlüsse auf therapeutische Bedürfnisse und kompensatorische Tendenzen der Figur nahe.

Fastet man den Anfang der Erzählung retrospektiv vom Kunstgespräch aus in den Blick, so fällt bereits bei der Ankunft des psychisch aus der Balance geratenen Sturm-und-Drang-Dichters Lenz in Waldbach seine Neigung zu poetischer Stilisierung und religiöser Überhöhung der Realitätswahrnehmung auf. Ja, er scheint seine Perspektive auf die Wirklichkeit geradezu nach dem Vorbild der niederländischen Genremalerei¹² zu modellieren, die dann im Kunstgespräch zentrale Bedeutung

11 Christian Neuhuber zieht mehrere Genrebilder als konkrete Vorlagen für diese Szene in Betracht; Christian Neuhuber, *Lenz-Bilder. Bildlichkeit in Büchners Erzählung und ihre Rezeption in der bildenden Kunst*, Wien, Köln, Weimar 2009 (= *Literatur und Leben*, N.F. 77), S. 158–159. Zur Bild-Thematik in Büchners Erzählung vgl. ebd., S. 33–166. Unter Einbeziehung von reichhaltigem Bildmaterial untersucht Neuhuber auch die intermediale Transformation der ›Lenz‹-Erzählung in der bildenden Kunst (S. 167–350). Zur Relation zwischen Realität und Abbild im Kunstgespräch vgl. ebd., S. 43–53.

12 Zur Genremalerei im kulturhistorischen Horizont vgl. *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. Symposium Berlin 1984, hrsg. von Henning Bock und Thomas W. Gaetgens, Berlin 1987 (= *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderbd. 4*); *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung*, Bd. 2: *Genre*, hrsg. von Hans-Joachim Raupp, Münster 1996; *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 4: *Genremalerei*, hrsg. von Barbara Gaetgens, Berlin 2002; Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei*.

bekommt: »Er ging durch das Dorf, die Lichter schienen durch die Fenster, er sah hinein im Vorbeigehen, Kinder am Tisch, alte Weiber, Mädchen, Alles ruhige, stille Gesichter, es war ihm als müsse das Licht von ihnen ausstrahlen« (S. 138). Und nachdem Lenz Oberlins Pfarrhaus betreten hat, heißt es: »nach und nach wurde er ruhig, das heimliche Zimmer und die stillen Gesichter, die aus dem Schatten hervortraten, das helle Kindergesicht, auf dem alles Licht zu ruhen schien und das neugierig, vertraulich aufschaute, bis zur Mutter, die hinten im Schatten engelgleich stille saß« (S. 138f.). Der Präferenz für die niederländische Genremalerei im Kunstgespräch entspricht hier Lenz' Vorliebe für idyllische Szenerien von häuslicher Intimität. Sowohl in den Gemälden als auch in der nach ihnen modellierten Perspektive auf die Realität erscheint die Wirklichkeit poetisch stilisiert und religiös überhöht, ja geradezu verklärt – etwa wenn Frau Oberlin ihm »engelgleich« erscheint (S. 139).

Dieses eigentümlich statisch wirkende Tableau kontrastiert Büchner kunstvoll mit den zuvor bis zum Exzess dynamisierten Naturwahrnehmungen des Protagonisten, der noch während seiner Wanderung durch die Vogesen zwischen psychischen Extremzuständen changierte. Auch durch die Lichtregie gerät das idyllische Interieur in eine Affinität zu den niederländischen Genrebildern, mit denen Lenz im Kunstgespräch seine realistische Programmatik zu exemplifizieren versucht. Die harmonische Atmosphäre häuslicher Abgeschlossenheit verstärkt sich noch durch den Hell-Dunkel-Kontrast. Da Genreszenen in der bildenden Kunst oft durch eine außerhalb des Bildes liegende Lichtquelle beleuchtet werden, können sie dem Betrachter suggerieren, das Licht gehe von den Menschen aus. Diesen illusionären Eindruck gewinnt auch Lenz: »Alles ruhige, stille Gesichter, es war ihm als müsse das Licht von ihnen ausstrahlen« (S. 138). Offensichtlich hat Büchner für seine eigene literarische Gestaltung spezifische Verfahren der niederländischen Genremalerei adaptiert.¹³ Dem Fensterrahmen, durch den Lenz seinen Blick

Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit, Berlin 2004. Stefanie Muhr, *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln, Weimar, Wien 2006 (= Europäische Geschichtsdarstellungen 11).

13 Das betont zu Recht Eva Borst in ihrer aufschlussreichen Studie: *Der Einfluß der niederländischen Genre-Malerei auf Georg Büchners Erzählung ›Lenz‹*, in: *Literatur für Leser* 11 (1988), H. 2, S. 98–106. Zuvor hat bereits Paul Requadt das

auf das Interieur richtet, gibt er hier geradezu die Funktion eines Bilderrahmens.

Zugleich lässt das Statuarische der von Lenz wahrgenommenen und von Büchner in exemplarischer Funktion geschilderten Szene auch an eine Vorstellung denken, die Lenz im Kunstgespräch in doppelter Hinsicht nur hypothetisch formuliert, indem er sie der antiken Mythologie entlehnt und sie überdies durch den Konjunktiv als realitätsfern kennzeichnet. In der idyllischen Szene mit den beiden Mädchen scheint die prozessuale Dynamik des Lebens stillgestellt zu sein: im auratischen Augenblick (S. 145). So erklärt es sich, dass Lenz hier die mythologische Imago »Medusenhaupt« assoziativ mit einbezieht (ebd.). Als *Tertium comparationis* fungiert dabei nur die verewigende Fixierung, nicht aber die Tötung durch den versteinernen Blick der Medusa, der in der mythologischen Tradition ein Fluidum des Unheimlichen zukommt.

Im Kunstgespräch betont Lenz, dass allein die Annihilation des punktuellen Augenblicks im kontinuierlichen Zeitfluss den nächsten Moment überhaupt ermöglicht. Vergehen und Werden sind mithin konstitutiv für die Kategorie der Zeit. Nach der idyllischen Naturszene mit den beiden Mädchen, die Lenz tendenziell sogar über die »schönsten, inzigsten Bilder der altdeutschen Schule« stellt (ebd.), fährt er folgendermaßen fort: »Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt« (ebd.). Mit der Vorstellung einer »unendliche[n] Schönheit« (ebd.) scheint Lenz auf die philosophische Tradition des Idealismus, ja sogar auf Platonische Denkmodelle zurückzugreifen, die einen Dualismus zwischen der Idee der Schönheit und ihren jeweils defizitären Repräsentationen in der Welt der konkreten Einzelphänomene voraussetzen. Dieses Relikt einer idealistischen Ästhetik erscheint nicht kompatibel mit Lenz' realistischer Auffassung, der Künstler habe »nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist« (S. 144).

Kunstkonzept der Lenz-Figur mit der niederländischen Genremalerei verglichen; Paul Requadt, Zu Büchners Kunstanschauung: Das Niederländische und das Groteske, Jean Paul und Victor Hugo, in: Paul Requadt, Bildlichkeit der Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert, München 1974, S. 106–138.

Die Szenen, die Büchner analog zur Genremalerei gestaltet und der personalen Perspektive des Protagonisten zugeordnet hat, geben Aufschluss über dessen psychische Problematik. In der auf charakteristische Weise modifizierten Realitätswahrnehmung kommt seine regressive Sehnsucht nach Geborgenheit in einer Familienidylle und nach religiöser Zuflucht zum Ausdruck. Nicht zufällig erhält der Gegensatz von Heim(at)lichem und Unheimlichem in Büchners Erzählung strukturbildende Bedeutung.¹⁴ Bezeichnenderweise finden sich keine derartigen Genreszenen mehr, als Lenz, durch Phobien gequält und durch Wahnsinnsanfälle zerrüttet, seine Hoffnung auf Rettung gänzlich verloren hat.

Angesichts der Konzeption, die Lenz im Kunstgespräch so dezidiert vertritt, überrascht zunächst die Beobachtung, dass er in hohem Maße durch regressive Wunschphantasien bestimmt ist. Sie sind mit seinem Plädoyer für den Realismus schwerlich kompatibel. Der psychotischen Zerrissenheit versucht Lenz durch die infantil anmutende Regression in eine vergangene heile Welt zu entfliehen: indem er die Vorstellung einer idyllischen Kindheit kultiviert, die ihm sogar in der Erinnerung noch eine Atmosphäre von Geborgenheit vermittelt. Nicht zufällig zeigt das Verhältnis zwischen Oberlin und Lenz von Anfang an Züge einer Vater-Kind-Beziehung. So hebt Büchner Lenz' »blasses Kindergesicht« hervor, als er im Pfarrhaus »von seiner Heimat« erzählt und dabei »alte Gestalten, vergessene Gesichter [...], alte Lieder« heraufbeschwört (S. 139). Später erlebt er in einer Schneelandschaft ein »heimliches Weihnachtsgefühl« und phantasiert aus der für seine psychische Disposition symptomatischen Perspektive eines Kindes, »seine Mutter müsse hinter einem Baum hervortreten, groß, und ihm sagen, sie hätte ihm dies Alles beschert« (S. 141).

In dieser Imagination verbindet sich die infantile Erlebnisperspektive mit religiöser Sehnsucht. Aufgrund seiner psychischen Krisensituation tendiert Lenz dazu, die Wahrnehmung der Wirklichkeit nach regressiven

14 Zum Motiv der Heimat und des Heim(at)lichen in der ›Lenz‹-Erzählung vgl. die folgenden Belegstellen: S. 138, 139, 141; zu Aspekten des Unheimlichen: S. 147, 148, 151, 153. – In der noch von regressiven Sehnsüchten bestimmten Phase dominieren bei Lenz Vorstellungen des Idyllischen, Heim(at)lichen und Anheimelnden, darunter auch »ein heimliches Weihnachtsgefühl« (S. 141). Als er seine Hoffnung verloren hat, überwiegt die Atmosphäre des Unheimlichen.

Bedürfnissen zu modellieren. So glaubt er sogar zu sehen, »daß um seinen Schatten sich ein Regenbogen von Strahlen legte« (ebd.). Hier spielt Büchner auf das im Alten Testament bedeutsame Symbol des Regenbogens an.¹⁵ Mit dieser symptomatischen Halluzination gestaltet er das bis ins Extrem gesteigerte Heilsverlangen seines Protagonisten, der regressiven Tendenzen folgt, wenn er sich wieder in der religiösen Sphäre zu beheimaten versucht. So beginnt Lenz in der Bibel zu lesen, weil das Neue Testament »alte vergangene Hoffnungen« in ihm evoziert (ebd.). Psychologisch konsequent erscheint angesichts dieser Disposition auch sein Wunsch, in der Kirche zu predigen und damit erneut an seine theologische Ausbildung anzuknüpfen.

Den Übergang von der regressiven Wunschvorstellung familiärer Geborgenheit und religiöser Bindung in eine Isolation, die für Lenz' fragile Identität bedrohlich ist, gestaltet Büchner im Kontext der Predigt-szene mit geradezu dramaturgischem Kalkül, indem er diesem Kulminationspunkt die Peripetie zur Katastrophe folgen lässt. Abrupt stürzt Lenz vom Non plus ultra religiöser Orientierung in die Empfindung universeller Heillosigkeit ab. Dass er später die biblische »Apokalypse« liest (S. 143), ist für seine innere Tendenz symptomatisch und antizipiert zugleich den endgültigen Ruin.

Aufschlussreich erscheint der Kontrast zu seinem euphorischen Entgrenzungsgefühl direkt vor dem Beginn der Predigt: »die Landschaft schwamm im Duft, fernes Geläute, es war als löste sich alles in eine harmonische Welle auf« (S. 142). Kurz darauf erlebt Lenz durch die Leidensmystik eines Kirchenliedes eine traumatische Erschütterung, die ein genau konträres Totalitätserlebnis zur Folge hat: »Das All war für ihn in Wunden; er fühlte tiefen unnennbaren Schmerz davon« (ebd.). Auf den monologischen Beziehungsrausch der Predigt folgt im antagonistischen Erlebnisrhythmus des Protagonisten als Gegenextrem die radikale Erfahrung der Isolation: Lenz »ging auf sein einsames Zimmer. Er war allein, allein! [...], es war ihm als müsse er sich auflösen« (ebd.).¹⁶

15 Vgl. dazu die Belegstelle im Alten Testament: 1 Mose 9, 13: »Meinen Bogen habe ich in die Wolken gesetzt; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde.«

16 Aoretisch erscheint die Identitätsproblematik des Protagonisten Lenz, weil sowohl das Erlebnis einer Beziehungsmanie als auch die Erfahrung der Isolation für ihn mit dem Gefühl der Auflösung verbunden ist.

Durch die Wiederholung des Verbs ›auflösen‹ entsteht eine symptomatische Analogie zum vorangegangenen Harmoniegefühl. Schon Lenz' Assoziation, »es war als löste sich alles in eine harmonische Welle auf« (ebd.), scheint demnach pathologisch grundiert zu sein, obwohl diese Naturmetapher hier noch positive Implikationen hat.

IV

Bereits die Realitätswahrnehmung in der Anfangspartie der ›Lenz‹-Erzählung ist durch einen exzentrischen, zwischen Kontaktlosigkeit und Beziehungsexzess oszillierenden Erlebnisrhythmus des Protagonisten bestimmt. Nach dem Zustand depressiver Erstarrung und Apathie dominiert ein euphorischer, auf Ich-Entgrenzung zielender Impuls, der mit der extrem dynamischen Naturszenerie korrespondiert: »er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen; Alles in sich fassen« (S. 137).¹⁷ Nach einer kurzen Phase der Ernüchterung jedoch fühlt sich Lenz von totaler Isolation bedroht: »es wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein [...]; es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren« (S. 138). Die Opposition von Alles und Nichts markiert schon in der expressiv gestalteten Anfangspassage die extreme Amplitude eines psychotisch deformierten Erlebens, das jäh zwischen euphorischen Zuständen und Phasen abgrundtiefer Melancholie wechselt. Ein intertextuelles Spannungsfeld konstituiert Büchner, indem er hier auf bipolare Dimensionen von Goethes Werther-Figur Bezug nimmt¹⁸ und sie bei seinem Protagonisten potenziert.

17 Erstaunlicherweise verkennt Menke die Funktion der Natur als Seelenlandschaft am Anfang der ›Lenz‹-Erzählung, wenn er behauptet: »Schon in der Eingangsszene wird eine eher feindliche Natur beschrieben, Lenz empfindet jedoch nichts als Gleichgültigkeit ihr gegenüber«; Timm Reiner Menke, *Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur*, Hildesheim, Zürich, New York 1984 (= *Germanistische Texte und Studien* 18), S. 53.

18 Gerhard Friedrich bietet einen knappen Vergleich von Werthers Brief vom 10. Mai mit der Anfangspassage der ›Lenz‹-Erzählung; Gerhard Friedrich, *Lenzens und Werthers Leiden. Zur Demontage eines ästhetischen Modells*, in: *Georg Büchner-Jahrbuch* 10 (2000–04), S. 133–171, hier: S. 147–151. – Michael Will sieht Büchners »produktivste Goethe-Rezeption« darin, dass er »die berühmte treppenförmige ›Wenn‹-Konstruktion aus Goethes Briefroman kongenial adaptiert«; Michael Will, »Autopsie« und »reproduktive Phantasie«. *Quellenstudien zu Georg Büchners Erzählung ›Lenz‹*, Würzburg 2000 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft

Immer wieder bemüht sich Lenz, die identitätsbedrohende Isolation zu durchbrechen: »Er sprach, er sang, er rezitierte Stellen aus Shakespeare, er griff nach Allem, was sein Blut sonst hatte rascher fließen machen, er versuchte Alles, aber kalt, kalt« (S. 140). Schon bei der Ankunft in Oberlins Haus hatte Lenz durch forciertes Sprechen seine Angst vor der Einsamkeit zu überwinden und Gemeinschaft herzustellen versucht (S. 138 f.). Wie sehr sich Lenz nach sozialer Integration und kommunikativem Austausch sehnt, zeigt Büchner, wenn er den Primat der Sprechhandlung vor dem Aussageinhalt betont: »er sprach« (S. 140).

Lenz' Anstrengung, die quälende Isolation durch einen naturmagischen Beziehungsexzess zu überwinden, wird in besonderem Maße zum Indiz für seine psychische Krisensituation, weil hier bereits Spuren der drohenden Depersonalisation zu erkennen sind. Im Gespräch mit Oberlin phantasiert Lenz über die Möglichkeiten einer sympathetischen Verschmelzung mit der Elementarnatur, durch die er die Grenzen menschlicher Individualität transzendieren möchte. Er meint, »es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben; so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen« (S. 143).

Büchner greift mit dieser Assoziation auf tradierte Sympatheia-Konzepte zurück,¹⁹ die von archaisch-magischen Naturvorstellungen über

254), [Hauptband,] S. 347. – Allerdings beschränkt sich Büchner bei weitem nicht darauf, das markante Polysyndeton aus Werthers berühmtem Brief vom 10. Mai, in dem die ausladende Syntax die Universalität eines pantheistischen Lebensgefühls imitiert, für die Anfangspartie seiner ›Lenz‹-Erzählung zu übernehmen. Darüber hinaus adaptiert er u. a. zentrale Motive aus den Ossian-Passagen von Goethes Werther-Roman und die spezifische Psychodynamik des Protagonisten, der zwischen Enthusiasmus und Melancholie, zwischen Universalharmonie und Vernichtungsvision changiert. Hierzu (und zu weiteren intertextuellen Parallelen) vgl. Neymeyr, *Intertextuelle Transformationen* (Anm. 2), S. 57–169.

- 19 Sympathiekonzepte, die magische, soziale, moralische und ästhetische Aspekte miteinander verbinden, haben eine lange kulturhistorische Tradition: Sie sind bereits in der stoischen Philosophie präsent, wirken in der Naturphilosophie der Renaissance sowie in alchemistischen und magisch-okkulten Traktaten der frühen Neuzeit weiter, werden im Mesmerismus theoretisch reflektiert und poetisch gestaltet, bis sie im 20. Jahrhundert in der phänomenologischen Anthropologie Max Schelers schließlich einen späten Niederschlag finden. Vgl. dazu Margarita Kranz, Peter Probst und Astrid von der Lühe, Art. Sympathie, in:

die stoische Kosmologie bis zum Mesmerismus²⁰ in der romantischen Naturphilosophie und dessen literarischen Gestaltungen reichen, transformiert sie hier aber ins Pathologische. Zugleich weist Lenz' Gedanke an eine Universalharmonie allerdings auch intertextuelle Affinitäten zu Jakob Michael Reinhold Lenz' ›Anmerkungen übers Theater‹ auf und erhält dadurch literaturhistorische Relevanz: »Wir möchten mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen dringen, mit einer Empfindung alle Wonne, die in der Natur ist, aufnehmen und mit uns vereinigen.«²¹ Diese Formulierung des historischen Lenz lässt markante Parallelen zur Naturmystik von Büchners Lenz-Figur erkennen.

Die exzeptionelle Vorstellung einer mystischen Universalharmonie und naturmagischen Allsympathie²² zeigt, dass Lenz seine Einsamkeit durch eine Tendenz zur Ich-Entgrenzung zu kompensieren versucht. Sie führt zu einer exzentrischen, von dialektischen Umschlägen bestimmten Psychodynamik und manifestiert sich auch in einer doppelten Problematik: Die eigene Identität, die auf der Selbstkonstitution des Subjekts in ausgewogenem Kontakt mit dem sozialen Umfeld basiert, droht Lenz sowohl in Momenten der Isolation als auch in Augenblicken ekstatischer Allharmonie abhanden zu kommen. Auf diese Weise gerät ihm die Ich-Welt-Beziehung zusehends aus der Balance.

In diesem Zusammenhang gewinnt das Traummotiv eine symptomatische Bedeutung. Wenn Lenz die gewaltigen Gipfel der Berge »wie ein dämmernder Traum« erscheinen (S. 139), dann signalisiert diese verfremdete Wahrnehmung, dass sich die konsistente Realität aus seiner Perspektive auflöst. Bis zu pathologischer Destabilisierung steigert sich dieses Moment, wenn es heißt: »eine unnennbare Angst erfaßte ihn [...] Alles finster, nichts, er war sich selbst ein Traum [...]; er konnte sich nicht mehr finden« (ebd.). Wenig später kommt Lenz »der rettungslose Gedanke, als sei Alles nur sein Traum« (S. 140). Für das extreme

Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Karlfried Gründer, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 751–762.

20 Zu diesem Themenfeld vgl. Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart und Weimar 1995.

21 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Anmerkungen übers Theater*, in: Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Sigrid Damm, München und Wien 1987, Bd. 2, S. 641–671, hier: S. 646.

22 Vgl. Hans-Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980, S. 71–72.

Ausmaß der Identitätsproblematik ist es charakteristisch, dass er sowohl die Welt als auch sich selbst als traumhaft unwirklich erlebt. Selbstentfremdung und Realitätsverlust stehen hier – ähnlich wie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung ›Der Sandmann‹²³ – in einem komplementären Verhältnis. Mitunter generieren die psychotischen Schübe des Protagonisten sogar Solipsismus-Phantasien: »Es war ihm dann, als existiere er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung« (S. 156).

Dass auch die Imagination von Spaltung und Ich-Verdopplung zu Lenz' pathologischer Symptomatik gehört, wird evident, wenn er einen »ungeheuern Riß« in der Welt fühlt (S. 155), die »Kluft unrettbaren Wahnsinns« erlebt (S. 156) und so empfindet, »als sei er doppelt und der eine Teil suchte den andern zu retten« (ebd.). Nach den zwanghaften Monologen, mit denen er aus seiner Isolation zu fliehen versuchte, kommt es ihm vor, »als hätte eine fremde Stimme mit ihm gesprochen« (S. 155). Und wenn er in seinen psychotischen Phantasien »an eine fremde Person« denkt, dann scheint es ihm, »als würde er sie selbst« (ebd.). Schließlich kulminiert Lenz' gestörtes Selbst- und Weltverhältnis in der lakonischen Quintessenz: »Alles traumartig, kalt« (ebd.).

Die antagonistischen Impulse, die aus der progressiven Selbstentfremdung des Protagonisten entspringen, stellt Büchner folgendermaßen dar: »Je leerer, je kälter, je sterbender er sich innerlich fühlte, desto mehr drängte es ihn, eine Glut in sich zu wecken [...]. Er verzweifelte an sich selbst [...], er rührte Alles in sich auf; aber tot! tot!« (S. 150). Hier sind markante Affinitäten zur Psychodynamik in Goethes Briefroman zu erkennen. Im Brief vom 3. November formuliert Werther die verzweifelte Selbstdiagnose: »dieß Herz ist jetzt todt, aus ihm fließen keine Entzückungen mehr [...]. Ich leide viel, denn ich habe verlohren was meines Lebens einzige Wonne war, die heilige belebende Kraft mit der ich Welten um mich schuf; sie ist dahin!«²⁴

23 Vgl. dazu Barbara Neymeyr, Narzißtische Destruktion. Zum Stellenwert von Realitätsverlust und Selbstentfremdung in E.T.A. Hoffmanns Nachtstück ›Der Sandmann‹, in: *Poetica* 29 (1997), S. 499–531.

24 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt., Bd. 8: *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*. In Zusammenarbeit mit Christoph Brecht hrsg. von Waltraud Wietölter, Frankfurt am Main 1994, S. 9–267 (Paralldruck der Fassungen von 1774 und 1787), hier: S. 179. Aus diesem Band der Frankfurter Ausgabe wird im Folgenden unter der Sigle *FA 8* zitiert.

Feststellen lässt sich, dass die psychische Disposition von Büchners Lenz auch in den ästhetischen Diskurs hineinwirkt. So argumentiert er im Kunstgespräch gegen idealistische Paradigmata und lehnt die durch Prinzipien eines normativen Klassizismus à la Winckelmann bestimmte Suche nach »Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaeleische Madonna« mit der symptomatischen Erklärung ab: »ich fühle mich dabei sehr tot« (S. 145). Im Anschluss an diese subjektive Impression plädiert Lenz für eine realistische Kunst, die er gemäß einem längst etablierten Topos mit der niederländischen Malerei exemplifiziert: »Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich. Die Holländischen Maler sind mir lieber, als die Italiänischen, sie sind auch die einzigen faßlichen« (ebd.).²⁵

Wie sehr Büchners Lenz bei seiner Attacke auf den Idealismus die klassizistische Doktrin Winckelmanns im Visier hat, zeigt sich daran, dass er mit Nachdruck sein Desinteresse an Bildern Raffaels und am Apoll von Belvedere artikuliert, die sein Kontrahent Kaufmann zuvor exemplarisch genannt hat (ebd.). Denn gerade diese Werke beschreibt Winckelmann in seiner Schrift ›Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst‹ als paradigmatisch für die »Idealische[n] Schönheiten« der an der griechischen Antike orientierten italienischen Kunst, die er der realistischen Malerei der Niederländer vorzieht.²⁶ Winckelmann betont die Vorbildfunktion der »Wercke der Alten« für Michelangelo, Raffael und Poussin²⁷ und preist den Apoll von Belvedere als »über alle Begriffe menschlicher

25 Im Gegensatz zu den Prämissen Winckelmanns beschließt Goethes Werther-Figur, sich »künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich und sie allein bildet den großen Künstler. [...] dagegen wird aber auch alle Regel, man rede was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören!« (FA 8, S. 29).

26 Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller unter Mitarbeit von Thomas Franke, Frankfurt am Main 1995 (= *Bibliothek der Kunstliteratur* 2), S. 13–50, hier: S. 15. Die übermenschliche Schönheit des Apoll von Belvedere führt Winckelmann auf eine ideale Synthese von »Natur, Geist und Kunst« zurück (ebd., S. 24).

27 Ebd., S. 14.

Schönheit erhaben«, ja »in der höchsten Idee entworffen und in dem erhabensten Stil gearbeitet«. ²⁸ In der ›Geschichte der Kunst des Alterthums‹ von 1764 findet sich dann die berühmte Formulierung Winckelmanns, die diese Statue über Jahrzehnte zum maßgeblichen Paradigma antiker Kunst avancieren ließ: »Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums«. ²⁹

Entschieden behauptet Winckelmann »den Vorzug der Nachahmung der Alten vor der Nachahmung der Natur«: ³⁰ Während die Mimesis der Wirklichkeit nur »eine ähnliche Copie« entstehen lasse wie in den »Holländischen Formen und Figuren«, biete die Nachahmung der Antike die Möglichkeit, »zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben« zu gelangen. ³¹ Die an antiken Vorbildern orientierten Künstler überbieten laut Winckelmann eine bloße Reproduktion der Natur, indem sie mithilfe des Ideals die Natur »bilden«, »wie sie es verlangt, und Figuren mahlen, wie Raphael«. ³² Die Opposition zwischen Idealismus und Realismus spezifiziert er hier also durch den Gegensatz zwischen italienischer und niederländischer Kunst.

Büchner nimmt die Wertungsmaßstäbe aus der Ästhetik Winckelmanns in seiner Erzählung mit inversem Vorzeichen wieder auf. In einer Umkehrung der idealistischen Normen des Klassizisten plädiert sein Protagonist Lenz entschieden für den lebendigen Realismus der »Holländischen Maler«, die er den »Italiänischen« vorzieht (ebd.). Den Einwand seines Kontrahenten Kaufmann, »daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde« (ebd.), weist Lenz als irrelevant zurück: »Was liegt daran [...], ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr tot« (ebd.). In Kaufmanns ästhetischen Prämissen wirkt offenbar Winckelmanns

28 Johann Joachim Winckelmann, Apollo-Beschreibung im Pariser Manuskript, in: Frühklassizismus (Anm. 26), 153–156, hier: S. 153, 154. Das idealistische Pathos reicht hier bis zur Apotheose der Skulptur (vgl. ebd., S. 156).

29 Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums. Vollständige Ausgabe, hrsg. von Wilhelm Senff, Weimar 1964, S. 309f.

30 Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke (Anm. 26), S. 25.

31 Ebd., S. 23.

32 Ebd., S. 25. Seine ästhetischen Präferenzen gibt Winckelmann auch zu erkennen, wenn er den »kleinen Schönheiten« in »den Arbeiten der niederländischen Mahler« den »grossen Raphael« gegenüberstellt (ebd., S. 35).

›Geschichte der Kunst des Alterthums‹ implizit als intertextueller Referenztext weiter; denn hier erklärt Winckelmann prononciert, »es sei schwer, ja fast unmöglich, ein Gewächs zu finden, wie der Vatikanische Apollo ist.«³³

Den Klassizisten in der Winckelmann-Nachfolge begegnet bereits Goethe 1776 in seinem Text ›Nach Falkonet und über Falkonet‹ mit einem ästhetischen Relativismus, indem er die »Natur« als die »Quelle« beschreibt, aus welcher der Künstler »unaufhörlich schöpft«³⁴: »Warum ist die Natur immer schön? Überall schön? Überall bedeutend? Sprechend! [...] Ists nicht, weil die Natur sich ewig in sich bewegt, ewig neu erschafft und der Marmor, der belebteste, dasteht tot.«³⁵ An die Stelle ästhetischer Selektionsprinzipien lässt Goethe die egalitäre Vorstellung einer universellen »Natur« treten: »Das Aug des Künstlers aber findet sie überall. Er mag die Werkstätte eines Schusters betreten, oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel oder die Antike ansehen, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet.«³⁶ Indem Goethe hier »Antike« und »Stiefel« auf provokative Weise zusammenbringt, desavouiert er die Wertehierarchien eines klassizistischen Idealismus – ähnlich wie später Büchners Protagonist Lenz, wenn er erklärt: »Die Leute können auch keinen Hundstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen« (S. 144). Der idealistischen Ästhetik hält der programmatische Realist die Ausrichtung auf das Einfache, Schlichte und Alltägliche entgegen: Weil er sogar »das unbedeutendste Gesicht« der »bloße[n] Empfindung des Schönen« vorzieht (S. 145), propagiert er die Versenkung in das »Leben des Geringsten« (S. 144).

Demnach steht die realistische Ästhetik von Büchners ›Lenz‹-Erzählung im Kontext aufschlussreicher Kontroversen. Und ihr theoretischer Anspruch muss noch aus einem weiteren Grund ernst genommen werden: Das dramentheoretische Konzept der ›Anmerkungen übers Theater‹,

33 Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 29), S. 135.

34 Johann Wolfgang Goethe, *Nach Falkonet und über Falkonet*, in: ders., *Sämtliche Werke* (Anm. 24), I. Abt., Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*, hrsg. von Friedmar Apel, 1998 [= *FA 18*], S. 175–180, hier: S. 176.

35 Ebd.

36 Ebd.

die Jakob Michael Reinhold Lenz 1774 kritisch gegen die aristotelische ›Poetik‹ und gegen den an ihr orientierten französischen Klassizismus richtete, weist markante Analogien zu den ästhetischen Überzeugungen auf, die Büchner seinen Protagonisten entfalten lässt. Wie die fiktionale Lenz-Figur idealistische »Holzpuppen« ablehnt (ebd.), so verachtet schon der historische Lenz die nach normativen Kriterien typisierten »Marionettenpuppen«. ³⁷ Georg Büchner selbst erklärt am 28. Juli 1835 in einem Brief: »Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht [...]. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakspeare, aber sehr wenig auf Schiller« (S. 306). ³⁸

Auch die realistische Programmatik im Kunstgespräch von Büchners Erzählung entspricht den Postulaten der ›Anmerkungen übers Theater‹: Bereits Lenz schätzt »den charakteristischen«, also den realistisch beobachtenden Maler, sogar den Karikaturisten, »zehnmal höher als den idealischen«. ³⁹ Seine ästhetischen Prinzipien begründet er folgendermaßen: »es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch

37 Lenz, Anmerkungen übers Theater (Anm. 21), S. 654. Lenz karikiert den Typus des französischen Dramenautors, in dessen Werk er die »Ähnlichkeit mit der Natur« vermisst: »Ist etwas Saft in ihm, so finden wir doch bei jeder Marionettenpuppe, die er herhüpfen und mit dem Kopf nicken läßt, seinen Witz, seine Anspielungen, seine Leidenschaften und seinen Blick« (ebd., S. 661).

38 Die positive Bewertung von Shakespeare und Goethe in Büchners Brief entspricht den Präferenzen des Protagonisten Lenz im Kunstgespräch. »Leben«, das »einzige Kriterium in Kunstsachen«, sieht er »nur selten« realisiert (S. 144): »in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen« (S. 144), proklamiert Büchners Lenz mit anarchistischer Sturm-und-Drang-Emphase. – Schon Jakob Michael Reinhold Lenz feiert die Sprache Shakespeares emphatisch als »die Sprache des kühnsten Genius«, der ohne Rücksicht auf Standesgrenzen »ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht« aufschlug, »wo jeder sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten [...]« (Anmerkungen übers Theater [Anm. 21], S. 670–671).

39 Lenz, Anmerkungen übers Theater (Anm. 21), S. 653.

nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist«. ⁴⁰ Schon bei Jakob Michael Reinhold Lenz ist der ästhetische Individualismus essentiell mit der Idealismus-Kritik verbunden. Lenz beschränkt sich nicht auf eine bloße Opposition gegen idealistische Postulate à la Winkelmann, sondern argumentiert zugleich auch gegen den Allgemeingültigkeitsanspruch von Schönheitsidealen, indem er sie als unverbindliche Kopfgeburten klassifiziert. Dadurch, dass Lenz den Künstlern die Berechtigung abspricht, für ihre Ideen eine intersubjektive Verbindlichkeit zu reklamieren, die ihnen objektive Gültigkeit sichern soll, desavouiert er die Prinzipien einer normativen Ästhetik und zieht zugleich Konsequenzen aus seinem Plädoyer für den Individualismus.

Nach der wirkungsästhetischen Argumentation von Büchners Lenz-Figur ermöglichen nur die Künstler, die sich die Realität selbst zum Vorbild nehmen und ihr im Werk einen lebendigen Ausdruck verleihen, auch dem zur Empathie befähigten Rezipienten ein intensives Erlebnis. Gerade weil sich Lenz selbst von der Gefahr psychischer Erstarrung bedroht fühlt, schätzt er vor allem die realistischen Gemälde der niederländischen Maler. Denn sie bieten dem Betrachter auf paradigmatische Weise Gelegenheit zu emotionaler Anteilnahme (S. 145): »das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe«, hält Lenz für »das einzige Kriterium in Kunstsachen« (S. 144).

40 Ebd., S. 653. Lenz erklärt: »die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt« (ebd., S. 661). – Büchner lässt diesen entschiedenen Individualismus in seiner Erzählung wiederkehren: Hier postuliert die Lenz-Figur, der Künstler habe »in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen« (S. 145). Das Wort »eigentümlich« war früher noch synonym mit »charakteristisch« oder »individuell« (Wörterbuch der Deutschen Sprache, hrsg. von Joachim Heinrich Campe, Bd. 1: A–E, Braunschweig 1807, S. 833). – Zwar greift Büchners Protagonist nicht explizit auf die »Anmerkungen übers Theater« von Jakob Michael Reinhold Lenz zurück, aber er beruft sich ausdrücklich auf dessen Sturm-und-Drang-Dramen: So exemplifiziert er die realistische Hinwendung zum »Leben des Geringsten« mit den »prosaischen Menschen«, die er »im »Hofmeister« und den »Soldaten« gestaltet habe (S. 144).

V

Aus der vorangegangenen Analyse ergibt sich folgendes Fazit: Der psychopathologischen Problematik der Lenz-Figur entspricht in kompensatorischer Funktion die ästhetische Programmatik. Der zunehmenden seelischen Erstarrung des Protagonisten und seiner traumhaft verfremdeten Wahrnehmung steht die auf lebendige Empfindung und Realitätsnähe zielende Ästhetik als therapeutisches Konzept gegenüber. Wie Lenz auf sein Leiden an Leere und Apathie mit der verzweifelten Sehnsucht nach Gefühlsintensität reagiert, so korrespondieren auch die ästhetischen Postulate im Kunstgespräch mit seinen therapeutischen Bedürfnissen. Durch diese psychologische Motivation für die literaturtheoretische Programmatik ist zugleich die Konsistenz von Büchners Erzählung gesichert, in der das Kunstgespräch – entgegen der von Bo Ullman vertretenen Ansicht – gerade keinen »Fremdkörper«⁴¹ darstellt.

Das energische Plädoyer für Wirklichkeitsnähe, Lebendigkeit und Empathie erlaubt Rückschlüsse auf das Ausmaß des gegenläufigen psychotischen Prozesses, der Lenz' personale Identität und Integrität bedroht. Demnach sind die programmatischen Thesen des Kunstgesprächs in kompensatorischem Sinne als Ringen um eine sich entziehende Realität zu lesen und durch die Sehnsucht nach emotionaler Intensität motiviert. Unbewusst instrumentalisiert Lenz sein Realismus-Konzept als Therapeutikum: Seine realistische Ästhetik wird zum Antidot gegen psychotische *Anästhesie*.

Allerdings folgt Lenz dieser Grundtendenz nicht durchgehend konsequent. So rebelliert er gegen seinen Kontrahenten Kaufmann, als dieser ihn nach dem ästhetischen Disput ermahnt, er solle sich den Anforderungen des Lebens wieder zuwenden und zu seinem Vater zurückkehren. Gerade Lenz, der theoretisch für eine entschiedene Wirklichkeitsorientierung plädiert, scheitert praktisch an der Lebensrealität.⁴² Von

41 Ullman, Zur Form in Georg Büchners ›Lenz‹ (Anm. 3), S. 171.

42 Vgl. dazu Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, Bd. 2, Darmstadt ²1988, S. 49. – Genau invers zur Situation seiner Lenz-Figur gestaltet Büchner die Konstellation im Falle des Kontrahenten Kaufmann: Dieser spricht sich im ästhetischen Disput mit Lenz einerseits für einen klassizistisch grundierten Idealismus aus, tritt andererseits aber auch für ein realitätsgemäßes Verhalten in der Lebenspraxis ein. – Der Kommentar der Münchner Büchner-Ausgabe bietet biographische

eskapistischen Tendenzen und regressiven Sehnsüchten getrieben, hat er sich bei Oberlin »so ein Plätzchen zurechtgemacht« (ebd.), kann sich aber nur vorübergehend in seinen Idylle-Phantasien beheimaten. Obwohl Lenz mitunter selbst spürt, dass er sich die Welt nach seinen therapeutischen Bedürfnissen modelliert und mit sich umgeht »wie mit einem kranken Kinde« (S. 146 f.), vermag er diese Haltung nicht zu überwinden – ganz analog übrigens zu Goethes Werther, der sich ebenfalls ein »Plätzchen« als Refugium wünscht und sein »Herzchen« hält »wie ein krankes Kind«.43

Wenn Lenz in der Schlussphase überhaupt noch Augenblicke innerer Harmonie erlebt, dann basieren diese auf Illusionen, die sich allerdings nicht stabilisieren lassen. So erscheinen die Momente, in denen der Geist des Kranken »auf irgend einer wahnwitzigen Idee zu reiten schien«, als »die glücklichsten« (S. 157). Eine fundamentale Desillusionierung erleidet Lenz, wenn seine Wunschphantasien mit der ernüchternden Realität kollidieren: So misslingt ihm die *Imitatio Christi*, mithin die Realisierung einer »fixe[n] Idee« (S. 150) *sui generis*, als er ein totes Kind wieder zum Leben zu erwecken versucht. Dieses Scheitern, das er als persönliche Katastrophe erlebt, mündet in einen Verzweiflungsanfall, der dann abrupt in eine geradezu prometheische Blasphemie umschlägt (S. 151).

Im Kunstgespräch hatte Lenz den idealistischen Verklärern der Wirklichkeit sein realistisches Konzept entgegengehalten und dabei für eine

Informationen: Christoph Kaufmann (1753–1795), den Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792) wohl seit 1774/75 aus seiner Straßburger Zeit kannte, war ein philanthropisch ausgerichteter Schweizer Stürmer und Dränger, der als »Apostel der Geniezeit« kraftgenialische Ideen, im Anschluss an Lavaters Konzepte auch religiös-schwärmerische Ansichten vertrat und als Arzt und Lebensreformer wirkte (Büchner, Werke und Briefe [Anm. 1], S. 542). – Diese Kurzcharakterisierung zeigt eher Affinitäten zwischen Kaufmann und dem Sturm-und-Drang-Autor Lenz als einen fundamentalen Dissens. Vermutlich hat Büchner die Positionen der Kontrahenten bewusst polarisiert, um das Realismus-Programm seiner Lenz-Figur schärfer gegen den Idealismus profilieren zu können.

43 Johann Wolfgang Goethe, Die Leiden des jungen Werthers, FA 8, S. 15, 27, 117, 153, 213 (Belege zum »Plätzchen«). Auffällig erscheint in Büchners »Lenz« die Parallele zu Werthers Aussage: »Auch halte ich mein Herzchen wie ein krankes Kind; jeder Wille wird ihm gestattet« (FA 8, S. 17). Diese Analogie erwähnt bereits Burghard Dedner, Büchners »Lenz«: Rekonstruktion der Textgenese, in: Georg Büchner-Jahrbuch 8 (1990–1994), S. 3–68, hier: S. 62.

poietisch modifizierte Mimesis der göttlichen Schöpfung plädiert: »Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, [...] unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen« (S. 144). Die Vorstellung, der Künstler agiere als *Alter deus*, kann Lenz hier gefahrlos proklamieren, weil diese spekulative Überlegung keiner Bewährungsprobe im realen Leben standhalten muss. Auf der Handlungsebene allerdings scheitert seine *Imitatio Christi*, als er später tatsächlich den hybriden Versuch unternimmt, Naturkausalität außer Kraft zu setzen, um die Grenze zwischen Tod und Leben zu überwinden. Nach diesem dramatischen Desaster, das aus der unrealistischen Anmaßung des ästhetischen Realisten entspringt, schlägt die religiöse Orientierung der Lenz-Figur dialektisch in Atheismus um. So wird der finale Schub des psychopathologischen Prozesses eingeleitet.

Indem Lenz die ästhetische Mimesis durch das Postulat des »Nachschaffens« auf die biblische Schöpfungsgeschichte bezieht (ebd.), korreliert er die religiöse Vorstellung mit der künstlerischen Sphäre. Und die existentielle Thematik des Leidens, die Büchner in seinen Werken facettenreich entfaltet, wird für Lenz nicht nur in Gestalt physischen Schmerzes und psychischer Qual virulent, sondern darüber hinaus auch im Bereich weltanschaulicher Orientierung: Durch den »Atheismus« erscheint ihm »Alles leer und hohl« (S. 151). Von »Langeweile« gelähmt (S. 153) und auf unerträgliche Weise mit transzendentaler Obdachlosigkeit konfrontiert, verfällt Lenz dem Nihilismus: »die Welt [...] hatte einen ungeheuern Riß, er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte *Nichts*« (S. 155).⁴⁴

Büchner vermittelt die religiöse Sphäre mit der Wahnsinnsthematik und amalgamiert auf diese Weise die psychopathologische Problematik⁴⁵ der Lenz-Figur mit der weltanschaulichen Dimension. Der psychotische Kollaps erscheint mithin nicht nur als kontingentes Ereignis, das einem

44 In Büchners Drama »Dantons Tod« avanciert die Theodizee-Frage zum »Fels des Atheismus« und »macht einen Riß in der Schöpfung« (S. 107).

45 Eine instruktive Studie zur Psychiatrie-Geschichte als dem medizinhistorischen Hintergrund für die Symptomatik von Büchners Protagonisten bietet Georg Reuchlein, »...als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm«. Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners Modernität: Eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im »Lenz«, in: Jahrbuch für internationale Germanistik 28 (1996), H. 1, S. 59–111.

einzelnen Subjekt widerfährt, sondern erhält zugleich kulturdiagnostische Bedeutung: als Ausdruck einer existentiellen Erfahrung, die durch den Zusammenbruch metaphysischer Sinnhorizonte mitbedingt ist und insofern die Krisensituation des Individuums transzendiert.⁴⁶ So erklärt es sich, dass Lenz von der »Kluft unrettbaren Wahnsinns« erfasst wird, »eines Wahnsinns durch die Ewigkeit« (S. 156). Nach seinem Atheismus-Anfall durch reaktive Schuldgefühle gequält (S. 151), sieht er sich in radikaler Intensität mit der Theodizee-Frage konfrontiert, weil sich die Leidensproblematik für ihn inzwischen universalisiert und bis zur Aporie gesteigert hat. Mit »einem Ausdruck unendlichen Leidens« sagt Lenz zu Oberlin: »aber ich, wär' ich allmächtig, [...] ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten« (S. 156).

Dass der gescheiterte Erweckungsversuch für Lenz so gravierende psychische Konsequenzen hat, hängt wesentlich damit zusammen, dass seine Fähigkeit zu identifikatorischem Mitempfinden intensiv mit eigener Leidenserfahrung verbunden ist. Sogar sein aussichtsloser Versuch, durch eine Imitatio Christi den Tod zu überwinden, scheint letztlich durch einen Selbstheilungs- oder Selbsterlösungsimpuls motiviert zu sein, den er dann auf das tote Kind projiziert. Auch diese spezifische Psychodynamik seines Protagonisten vermittelt Büchner in konsequenter Weise mit der Diskrepanz von Theorie und Praxis. Denn hier zeigt sich erneut die Wirklichkeitsferne des theoretischen Realisten. Der differenziert gestaltete pathologische Prozess, in dem Lenz einerseits um Realität ringt und ihr andererseits in regressiven Anwendungen zu entfliehen versucht, mündet schließlich in die psychische Katastrophe

46 Büchner gehörte wie Heine der jungen Generation an, die nach dem Ende des Deutschen Idealismus dezidiert anti-idealistische Positionen vertrat. Die Erzählgegenwart der ›Lenz‹-Erzählung ist jedoch durch den Aufenthalt des kranken Schriftstellers Lenz bei dem Pfarrer Oberlin im Steintal auf das Jahr 1778 festgelegt. So stellt Büchner dem Kunstgespräch die epochale Einordnung voran: »die idealistische Periode fing damals an« (S. 144). Damit reflektiert er die kulturgeschichtliche Differenz zu seiner eigenen Gegenwart von 1835/36, als er die Erzählung schrieb, und präsentiert den Dichter Lenz zugleich als einen avantgardistischen Realisten. Zur Problematik der Epochenzuordnung im Forschungsdiskurs vgl. Friedrich, *Lenzens und Werthers Leiden* (Anm. 18); Dieter Arendt, Georg Büchner über Jakob Michael Reinhold Lenz oder: »die idealistische Periode fing damals an«, in: *Zweites Internationales Georg-Büchner Symposium 1987*. Referate, hrsg. von Burghard Dedner und Günter Oesterle, Frankfurt am Main 1990 (= Büchner-Studien 6), S. 309–332.

der Apathie: Am Ende erscheint Lenz, der im Kunstgespräch so emphatisch für lebendigen Realismus plädiert hat, »vollkommen gleichgültig« und erstarrt in »kalter Resignation« (S. 157).

Die totale Apathie bildet den Endpunkt einer Entwicklung, in der sich der bipolare Erlebnisrhythmus des Protagonisten bis zu einer extremen Amplitude gesteigert hat. Schon in der Anfangssequenz der Erzählung changiert Lenz zwischen manischer Expansion und depressiver Reduktion. In späteren Stadien seines pathologischen Prozesses ringt er einerseits um Selbstvergewisserung, psychische Stabilisierung und Identitätssicherung, ist andererseits aber auch vom Drang nach ekstatischer Selbstentgrenzung getrieben, der bis in eine kosmische Universalsympathie ausgreift. In dem Maße, wie der elementare Impuls zur Selbstbewahrung an Bedeutung verliert, gewinnen autodestruktive Neigungen die Oberhand: Sie reichen von selbstquälerischer Konfrontation mit dem psychischen »Abgrund« (S. 149, 151) bis zu Suizidversuchen (S. 156).

Aber sogar die Ansätze zur Selbsterstörung sind in der Erzählung ambivalent konnotiert: In den »Augenblicken der fürchterlichsten Angst oder der dumpfen an's Nichtsein gränzenden Ruhe« folgen diese »halben Versuche zum Entleiben« (S. 156 f.) paradoxerweise einer psychischen Strategie zur Revitalisierung. Denn indem sich Lenz absichtlich physischen Schmerz zufügt, versucht er seine Empfindungsfähigkeit zurückzugewinnen. So sehr leidet er am Verlust seiner Emotionalität, dass ihm selbst die Maßnahme des »halben« Suizidversuchs als geeignetes Medium zur Überwindung der Apathie erscheint. Eine Wiederbelebung durch affektive Sensibilisierung erhofft er sich von der Schockerfahrung des Schmerzes.

Hier sind erneut Affinitäten zum Inhalt des Kunstgesprächs festzustellen: Die mit Empathie vermittelte Intensität ästhetischer Erfahrung erscheint Lenz wohl auch durch den Kontrast zu seinen eigenen apathischen Tendenzen erstrebenswert. Ja, sogar mit der Kontroverse als solcher könnte für Lenz eine Stabilisierungsfunktion verbunden sein: In dem Maße, wie es beim Disput gelingt, die eigene Position durch energische Abgrenzung vom Gesprächspartner zu profilieren, kann sich zugleich die eigene Identität festigen. Auch diese Form der Interaktion hat mithin therapeutisches Potential.

Gelegenheiten, sich selbst als lebendiges Wesen zu spüren, bietet außer der Imago einer exorbitanten Erweckungsleistung in der Imitatio

Christi, die sich indes als hybride Illusion erweist, und außer der Negativität der Schmerzerfahrung durch Selbstverletzung auch das positive Erlebnis gelingender Selbstexpression bei der Profilierung des eigenen Standpunkts in der Kunstdebatte. Dass Lenz' eigener Redeanteil hier so auffällig dominiert, kann man allerdings – ähnlich wie seinen monologischen Beziehungsexzess in der Predigt – bereits als Indiz für eine reduzierte Vermittlungs- und Integrationsfähigkeit verstehen. Sie findet später in einer fundamentalen Solipsismus-Problematik Ausdruck: Hier steigert sich Lenz' »namenlose Angst in diesem Nichts« (S. 138) bis zur Wahnidee, »als existiere er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung, als sei nichts, als er« (S. 156).⁴⁷

Im Zusammenhang mit der antagonistisch strukturierten Psychodynamik in Büchners ›Lenz‹-Erzählung erscheint es symptomatisch, dass der Protagonist seiner Empfindung von Angst, Enge und Erstarrung durch Grenzüberschreitungen in eine sympathetisch erfüllte Universalnatur⁴⁸ zu entkommen versucht und sich ekstatisch der Imagination des Unendlichen hingibt. Dabei glaubt er »in Allem eine unaussprechliche Harmonie« und ein »unendliches Wonnegefühl« zu spüren (S. 143). Bereits zu Beginn der Predigt, durch die Lenz dann in eine mystische Leidensekstase gerät, erfüllt ihn ein »süßes Gefühl unendlichen Wohls« (S. 142). Und im Kunstgespräch formuliert er nicht nur ein wirkungsästhetisch akzentuiertes Postulat des Mitempfindens, sondern betont auch das Faszinosum einer »unendliche[n] Schönheit« (S. 145). Diese dreifache Inszenierung des ›Unendlichen‹ ermöglicht Rückschlüsse auf das Ausmaß seiner kompensatorischen Impulse.

Die Identitätsproblematik des Protagonisten, der unaufhaltsam auf die totale Apathie zutreibt, verbindet Büchner in psychologisch kon-

47 Pilger korreliert das obige Zitat mit der idealistischen Philosophie Fichtes, mit der sich Büchner ja auch in ›Leonce und Lena‹ auseinandersetzt. Vgl. Andreas Pilger, Die »idealistische Periode« in ihren Konsequenzen. Georg Büchners kritische Darstellung des Idealismus in der Erzählung ›Lenz‹, in: Georg Büchner-Jahrbuch 8 (1990–94), S. 104–125, hier: S. 119–123. Zu Recht betont Pilger die Solipsismus-Problematik. Allerdings überschätzt er den Stellenwert philosophischer Konzepte für die Lenz-Figur, wenn er wiederholt von einer »idealistische[n] Angst« (S. 122), von »idealistischen Angstvorstellungen« (S. 121) und »idealistischen Angstanfällen« (S. 121) spricht.

48 Schings betrachtet diese »natur-mystische Lehre [...] als Präambel zum Kunstgespräch«; Schings, Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch (Anm. 22), S. 70.

sequenter Weise mit der Thematik des Mitempfindens. Den Bereich der Empathie entfaltet er in seiner ›Lenz‹-Erzählung facettenreich: in der naturmagischen Universalharmonie und Sympatheia des Mesmerismus ebenso wie in einer ekstatischen Leidensmystik und schließlich auch in der philanthropisch grundierten Ästhetik eines Fundamentalrealismus.

Von psychologischer Relevanz ist das Kunstgespräch, weil die realistische Programmatik für Lenz eine kompensatorische Funktion erhält. Insofern hat Büchner den ästhetischen Diskurs, obwohl ihm im Text ein Sonderstatus zukommt, zugleich stringent mit dem pathologischen Prozess vermittelt. Entgegen dem ersten Anschein bildet Büchners Erzählung also eine konzeptionelle Einheit, und zwar unter dem Aspekt therapeutischer Wunschvorstellungen. Nicht nur die religiöse Regression des Protagonisten, seine Suche nach Geborgenheit in einer familiären Idylle und seine auffallende Tendenz zu ekstatischer Selbstentgrenzung sind untergründig durch kompensatorische Bedürfnisse und Selbstheilungsreflexe motiviert. Auch Lenz' ästhetische Theorie des Realismus lässt sich bis in ihre widersprüchlichen Binnenstrukturen hinein als aporetisches Therapie-Konzept verstehen und damit als integraler Bestandteil der Gesamtkonstellation.

Obwohl Büchner das Kunstgespräch im Rahmen seiner narrativen Fiktion in einem pathologischen Kontext situiert, stellt er sein eigenes literaturtheoretisches Credo⁴⁹ damit keineswegs zur Disposition. Vielmehr zeigt die empathische Intensität der Gestaltung, dass er in der Erzählung seine realistische Ästhetik durch differenzierte Psychologie selbst literarisch umsetzt.⁵⁰ Dass sich philanthropisches Ethos und illu-

49 Vgl. dazu die bereits zitierte Aussage Büchners im Brief vom 28. Juli 1835: Hier grenzt er sich programmatisch von den »sogenannten Idealdichter[n]« ab, deren Produkte er »als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos« kritisiert (S. 306). Er selbst plädiert für eine lebendige realitätsgemäße Darstellung, die den Lesern eine empathische Rezeption ermöglicht. – Auf die Affinität zwischen Büchners eigenem Realismus-Konzept, den Thesen seiner Lenz-Figur und den Auffassungen von Jakob Michael Reinhold Lenz hat die Forschung bereits wiederholt hingewiesen. Vgl. z. B. Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch* (Anm. 22), S. 73, 110; Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik* (Anm. 9), S. 126–127, 315, 317, 321. Schwann bezeichnet die Lenz-Figur sogar explizit als Büchners »Sprachrohr« (ebd., S. 319).

50 Ebenso konsequent verwirklicht der historische Lenz die anti-aristotelische Dramentheorie der ›Anmerkungen übers Theater‹ in seinen sozialkritisch engagierten Tragikomödien ›Der Hofmeister‹ (1774) und ›Die Soldaten‹ (1776). Hier legt er

sionsloser Realismus dabei keineswegs ausschließen,⁵¹ sondern sogar intentional miteinander verbunden sind, erhellt aus dem Plädoyer von Büchners Lenz. In dezidiertem Abkehr vom Idealismus, den er als »die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur« beschreibt (S. 144), verlangt er selbst »in allem Leben, Möglichkeit des Daseins« (ebd.) und plädiert für eine universelle philanthropische Haltung: »Man muß die Menschheit lieben [...], es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen« (S. 145).

Die produktions- und wirkungsästhetisch relevante Fähigkeit zu empathischer Einfühlung bildet nach Lenz' Überzeugung die Basis für eine realistische Ästhetik, die er auch mit ethischen Implikationen vom Idealismus abgrenzt: Seinen eigenen philanthropischen Realismus stellt er dem, wie er meint, inhumanen Idealismus als positive Alternative gegenüber. Sowohl in seiner eigenen Programmatik als auch bei der Abgrenzung von konträren Konzepten amalgamiert Lenz also ästhetische und ethische Aspekte. Bei der Wahl künstlerischer Sujets lehnt er die Orientierung an sozialen Hierarchien ebenso ab wie die Festlegung auf ein rigides Schönheitsideal (S. 144 f.), weil er Lebendigkeit für das einzige relevante Kriterium in aestheticis hält. Die integrative Ästhetik der Figur entspricht tendenziell der Einstellung des Autors Georg Büchner, der sich in seiner ›Lenz‹-Erzählung sowie in seinen Dramen ›Dantons Tod‹ und ›Woyzeck‹ ohne Verklärungstendenzen mit realistischem Interesse auf die Individuen konzentriert und sich dabei sogar an überliefertem Quellenmaterial orientiert.⁵² Indem er die exemplari-

besonderen Wert auf plastische Charaktere und realitätsnahe Situationen. Durch Gesellschaftskritik, Sprachrealismus und die Dynamik der Szenen weisen seine Dramen zugleich auf Büchners Werke und auf das naturalistische Milieudrama voraus.

51 Schings bezeichnet das Kunstgespräch »als hervorragendes Dokument jener Tendenz«, die »das moralische Mitleidsgebot in ein ästhetisches Realismusebot überführt«; Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch* (Anm. 22), S. 69. Zur Korrelation von Ästhetik und Ethik vgl. ebd., S. 73.

52 Vgl. dazu jeweils die Dokumentationen in: Büchner, *Werke und Briefe* (Anm. 1). Hier sind auch die von August Stoeber bearbeiteten und 1838/39 publizierten Notizen aus dem Nachlass Oberlins abgedruckt, der über den Aufenthalt von Jakob Michael Reinhold Lenz bei ihm (vom 20. Januar bis zum 8. Februar 1778) berichtete (S. 520–530). August Stoeber erwähnt, sein Freund Georg Büchner habe auf der Basis dieses Textes ›Der Dichter Lenz, im Steintale‹, der ihm in unpublizierter Form zugänglich war, »eine Novelle geschrieben« (ebd., S. 520). –

sche Situation seiner Protagonisten zugleich mit sozialkritischem Engagement auf historische Rahmenbedingungen hin transparent macht, folgt er einem philanthropischen Ethos.

Die Münchner Büchner-Edition dokumentiert ebenfalls das historische Quellenmaterial, das Büchner für seine Dramen ›Dantons Tod‹ und ›Woyzeck‹ genutzt hat (vgl. ebd., S. 485–498, 599–606, 627–653).