

**Zwischen Hundsstall und Holzpuppen  
Zum Kunstgespräch in Büchners *Lenz***

Klaus F. Gille

Das sogenannte Kunstgespräch, nimmt in Büchners[1] "*Lenz*" insofern eine Sonderstellung ein, daß Büchner es nicht einer seiner Quellen entnommen, sondern fingiert hat.[2] *Lenz* wird zum Sprachrohr Büchners[3], das zunächst einmal der Selbstverständigung des Autors dient, ähnlich wie das Theatergespräch zwischen Camille Desmoulins und Danton in *Dantons Tod* (II,3)[4] und der Brief an die Familie vom 28. Juli 1835 [5].

Die Wahlverwandtschaft Büchners mit dem unglücklichen Poeten beruhte auf vergleichbaren Lebenssituationen. Sie beruht aber auch auf der vergleichbaren Notwendigkeit, als Künstler gegen eine dominante Kunsttheorie und -praxis der älteren Generation einen eigenen Weg zu finden und diesen auch in der Reflexion zu legitimieren.

Büchner teilte mit seinen jungdeutschen Schriftstellerkollegen, die Erfahrung der Zeitenwende, der im politischen Bereich von der Julirevolution 1830, im philosophischen vom Tode Hegels 1831 und im ästhetischen vom Tode Goethes 1832 markiert wurde.[6]

Dieser Epochenbruch bot der jungen Schriftstellergeneration die Chance, die drückende Last der Tradition abzuwerfen und die politischen und ästhetischen Prinzipien neu zu justieren. Die Chance des Neuanfangs verdichtet sich in Heines Heines Dictum vom "Ende der Kunstperiode":

Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfang und bei seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu sein. Die jetzige Kunst muß zu Grunde gehen [...].[7]

Büchner adaptiert im Kunstgespräch von *Lenz* die Vorstellung von der Kunstperiode. Sie wird hier in dem umfassenderen Begriff[8] "idealistische Periode" (233,32f.) aufgehoben und wird, nach den zeitlichen Voraussetzungen der erzählten Handlung, nicht von ihrem *Ende*, sondern von ihrem *Anfang* her betrachtet, und zwar mit einer chronologischen Ungenauigkeit (1776 statt Ende der achtziger Jahre); das mag weniger literarhistorischer Unkenntnis Büchners geschuldet sein als der Möglichkeit, die eigene, an den fiktiven *Lenz* gekoppelte realistische Kunstkonzeption möglichst wirkungsvoll mit der der "idealistischen Periode" kontrastieren zu können.

Eine zentrale Rolle spielt dabei der Anteil, den Goethe an ihr hatte. Der Rückgriff auf die Gedanken des *jungen* Goethe entspricht der zeitgenössischen Goethediskussion. Für das Kunstgespräch schöpfte Büchner aus *Lenz und Goethe*, und zwar positiv aus deren ästhetischen Sturm-und-Drang-Positionen, sowie in negativer Abgrenzung aus Goethes klassischer Ästhetik. Die Probleme, die im Kunstgespräch angeschnitten werden, lassen sich auf zwei Hauptaspekte zurückführen, denen einige Nebenaspekte zugeordnet werden können.

Erstens: Welche Konsequenzen ergeben sich angesichts der für Büchner zentralen politisch-sozialen Problematik für die in der Kunstperiode ästhetizistisch verengte *Gegenstandswahl*?

Zweitens: Wie ist, gegenüber einer traditionell "idealistischen" Kunstpraxis eine neue "realistische" *Technik* zu finden?

Zu den Nebenfragen gehören die *Funktionsbestimmung des Dichters* und die Frage nach der optimalen *Wirkung* des Kunstwerks.

**Erstens: Gegenstandswahl**

Büchner läßt seinen fiktiven Lenz zu Kaufmann, der hier als "Anhänger" der "idealistischen Periode" (233, 32f.) fungiert, wie folgt sprechen:

Er sagte: Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen; unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß, Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. (233, 37 ff.)

Büchner verwendet hier den alten Topos vom Dichter als 'Second maker', der für den Sturm und Drang besonders wichtig war<sup>[9]</sup>, zusammen mit der Leibnizschen Vorstellung von der besten aller möglichen Welten. Die Einsetzung des Kunstschaffens in einen quasitheologischen Kontext ermöglicht die Legitimation der *Verengung* und *Erweiterung* des Gegenstandsbereiches von Kunst. *Verengung* insofern, als der Spielraum des 18. Jahrhunderts zwischen Nachahmung und Schöpfung (imitatio und creatio)<sup>[10]</sup> auf erstere fixiert wird, *Erweiterung*, weil die traditionelle Fixierung, nur das Schöne sei auch kunstwürdig, aufgebrochen wird. Büchner rekurriert hier auf Goethes Schrift "Diderots Versuch über die Malerei. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet" (1799)<sup>[11]</sup>, in der Goethe in polemischer Auseinandersetzung mit dem Franzosen einen autonomen und auf das Schöne beschränkten Kunstbegriff entwickelte. Das Häßliche ist demnach wohl der Natur<sup>[12]</sup>, nicht aber der Kunst zuzuordnen. Eine von Diderot beschriebene "leidige, groß- und schwerköpfige, kurzbeinige, grobfüßige Figur würde man wohl schwerlich in einem Kunstwerke dulden, wenn sie auch noch so organisch konsequent wäre."<sup>[13]</sup> Es ist deutlich, daß Büchners Widerspruch sich gerade an dieser Position entzündet.

Gegen die kunsttheoretischen Positionen des *klassischen* Goethe kann Büchner seinen fiktiven Lenz den *jungen* Goethe ausspielen lassen: "Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen." (234,11f.); der "Hundsstall" läßt sich nach übereinstimmender Forschungsmeinung auf Goethes *Falconet*-Aufsatz von 1776 beziehen<sup>[14]</sup>, wo es heißt: "Er [der Künstler] mag die Werkstatt 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."<sup>[15]</sup>

So wie sich der junge Goethe damals von den Verengungen der akademischen traditionellen Kunstlehre befreite<sup>[16]</sup>, so befreit sich Büchner hier von denen der Kunstperiode. Mit der Nennung des "Hundsstall" eröffnet Büchner der Kunst das Gemeine, Niedrige, Geringe und gibt ihr damit eine soziale Dimension, die wiederum den politischen Ambitionen des *Hessischen Landboten* entspricht.

### **Zweitens: Die Suche nach einer "realistischen" Technik**

Die soziale Begründung der Gegenstandswahl ist im Kunstgespräch mit der Suche nach einer neuen Technik verknüpft.

Da wollte man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur. (234,12ff.)

Büchner hätte sich hier auf Schillers Rezension der Gedichte Gottfried August Bürgers (1791) berufen können. Hier hatte Schiller das Prinzip der Idealisierung (also der Typisierung und Stilisierung) begründet, und alles Individuelle und Lokale verworfen. Dem entspräche etwa in der Tradition Winckelmanns die Dichotomie von griechischer Plastik und niederländischer Porträtkunst.<sup>[17]</sup>

Mit der Abweisung des Apoll von Belvedere und der Raphaelschen Madonna (235, 11ff.) und der Auspielung der "Holländischen Maler" gegen die "Italienischen" (235, 19ff.) bezieht Büchner eine Gegenposition. In Schillers Konzept bedeutet Idealisierung Affektunterdrückung:

Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er [der Dichter] dichten [...] aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts.<sup>[18]</sup>

Gerade um Affekte und Empfindungen ging es aber Büchner.

Die Berechtigung der Affekte lag für Büchner auf der produktionsästhetischen Seite in dem Gestus des Mitleidens<sup>[19]</sup>, und in dem Bestreben, aus der Not einer geringeren Sprachkompetenz seiner Protagonisten die Tugend einer Aufwertung der Körpersprache, also von Gestik und Mimik, zu machen.<sup>[20]</sup> Aber auch auf der rezeptionsästhetischen Seite markiert der Affekt einen tiefgreifenden Dissens zwischen der Kunstperiode und Büchner. Seinem fiktiven Lenz macht "das unbedeutendste Gesicht [...] einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen" (235, 6ff) und bei der Betrachtung des Apoll von Belvedere oder einer Raphaelschen Madonna fühlt er sich "sehr tot, wenn ich in mir arbeite, kann ich auch wohl was dabei fühlen, aber ich tue das

Beste daran." (235, 15f.). Was Büchner, wie auch der historische[21] Lenz sozusagen widerwillig und als Mangel konzedieren, ist nun allerdings gerade konstitutiv für die Wirkungskonzeption der Weimarer Klassik, die auf die Mobilisierung der Einbildungskraft durch Verfremdung vertraut, die durch das Stilisationsprinzip geleistet wird.[22] Dem interesselosen Wohlgefallen der Kunstperiode setzt Büchner die Forderung nach unmittelbarer Sensibilisierung des Rezipienten entgegen.

Abschließend kann festgestellt werden, daß Büchner sich mit dem Kunstgespräch in einen Diskurs einklinkt, in dem die zunehmende Autonomisierung der Kunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts problematisiert wird. Das Dictum des fiktiven Lenz, "dem lieben Gott [...] ein wenig nachzuschaffen" (234, 1ff) ist noch der Vorstellung einer vernünftigen und gottgelenkten Weltordnung verpflichtet, deren "Schattenriß" (Lessing) der "sterbliche Schöpfer" zu liefern habe. Diese Position wird wie im Zeitraffer durch Lenz' weiteren Aufenthalt im Steintal demontiert und dementiert, - ein für Büchners poetische Praxis durchaus gängiges Verfahren[23]. Der Schattenriß mutiert zum Weltriß.

Die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuren Riß, er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte *Nichts*. (246, 33ff.)

Von Kunst ist hier nicht mehr die Rede. Die quasi-religiöse Funktion, die ihr die Früh-romantik noch zuerkannt hatte[24] kann einem Lenz nichts mehr bringen, der den Zugriff des "Atheismus" erfährt (242, 20) und am Theodizee-Problem verzweifelt (248, 35ff.). Und doch ist das nicht das letzte Wort Büchners. Denn Büchner hat ja mit seinem *Lenz* einen der schönsten Prosatexte der deutschen Literatur geschrieben. Er tat das mit den neuen Gegenständen und der neuen Technik, die im Kunstgespräch angedacht werden.

#### Literatur:

1. **GEORG BÜCHNER:** Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in 2 Bänden, hg. v. Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann, Deutscher Klassiker Verlag 1992 = insel taschenbuch 2002.
2. **GEORG BÜCHNER:** Werke und Briefe, Münchner Ausgabe, Hg. v. Karl Pöribacher [u.a.], 2. Aufl., München 1988.
3. **WALTER DIETZE:** Junges Deutschland und deutsche Klassik, Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz, 3. Aufl., Berlin 1962
4. **KLAUS F. GILLE:** Büchners Danton als Ideologiekritik und Utopie, in: Wege zu Georg Büchner, Intern. Kolloquium der Akademie der Wiss. (Berlin-Ost), hg. v. Henri Poschmann, Berlin ff. 1992, S. 100 - 116
5. **KLAUS F. GILLE:** Konstellationen. Gesammelte Aufsätze zur Literatur der Goethezeit, Berlin 2002.
6. **GOETHE HA** Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, 5. Auflage, Hamburg 1963.
7. **GOETHEs** Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden, hg. v. Eduard von der Hellen, Stuttgart/Berlin o.J. (Goethe JA)
8. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. v. Hans Gerhard Gräf und Albert Leitzmann, Leipzig 1912
9. **JAN-CHRISTOPH HAUSCHILD:** Georg Büchner. Biographie, Stuttgart/Weimar 1993
10. **HEINRICH HEINE:** Sämtliche Schriften, hg. v. Klaus Briegleb, München 1968ff.
11. **PETER K. JANSEN:** The Structural Function of the Kunstgespräch in Büchner's Lenz, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur (Wisconsin), 67, Nr. 2, 1975, S. 145 - 156.
12. **THOMAS MICHAEL MAYER:** Georg Büchner, Eine kurze Chronik zu Leben und Werk, In: Georg Büchner I/II (= edition text + kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Sonderband), 2. Aufl., 1982, S. 357ff.
13. **ALBERT MEIER:** Georg Büchners Ästhetik, München 1983
14. **PILGER:** Die "idealistische Periode" in ihren Konsequenzen. Georg Büchners kritische Darstellung des

Idealismus in der Erzählung Lenz, in: Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990-94), Tübingen 1995, S. 104 - 125.

15. **FRIEDRICH SCHILLER**: dtv-Gesamtausgabe, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1966.
16. **JOCHEN SCHMIDT**: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, 2. Aufl., Darmstadt 1988.
17. **LUDWIG STOCKINGER**: Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung, in: Romantik-Handbuch, hg. v. Helmut Schanze, Stuttgart 1994, S. 79-105
18. **HANS-GEORG WERNER**: Büchner und Goethe, in: [Hgg.] Lothar Ehrlich/Hartmut Steinecke/Michael Vogt: Vormärz und Klassik (=Forum Vormärz Forschung e.V., Vormärz-Studien I), Bielefeld 1999, S.99 - 119
19. **JOHANN JOACHIM WINCKELMANN**: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, [...] hg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969 (= Reclam UB, Nr. 8338/39)

[1] Büchner wird im folgenden zitiert nach der Ausgabe Büchner (Poschmann), s. Literaturverzeichnis.

[2] Zur erzähltechnischen Integration des Kunstgesprächs vgl. Jansen 1975.

[3] Vgl. Hauschild 1993, S. 504f., Werner 1999, S. 104f. Anders Meier 1983, S. 112f.

[4] Büchner (Poschmann), Bd. I, S. 44f.

[5] Büchner (Poschmann), Bd. I I, S. 410f.

[6] Vgl. Dietze 1962, S. 121ff.

[7] Heinrich Heine: Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831. Zuerst im "Morgenblatt für gebildete Stände" 1831. Buchveröffentlichung 1834 als "Der Salon. Erster Band" 1834. Heine (Briegleb) Bd. III, S. 72.

[8] Pilger 1995 untersucht die Begriffsgeschichte und resümiert: "Der von Büchner verwendete Begriff 'idealistische Periode' scheint demnach über den engeren Bereich der Philosophie hinauszudeuten und der Bezeichnung eines die Künste und Wissenschaften gleichermaßen umfassenden Epochenzusammenhang zu dienen" (Pilger 1995, S. 105)

[9] So die Formulierung Shaftesburys (der Dichter sei ein "second maker, a just Prometheus under Jove"); Zur Geschichte dieses Topos vgl. Schmidt 1988, I, S. 255ff. Zu dieser Vorstellung beim historischen Lenz vgl. Büchner MA, S. 544.

[10] Vgl. zur Problemstellung Schmidt 1988, Bd. I, S. 10ff.

[11] Vgl. Büchner MA, S. 544; Poschmann in Büchner (Poschmann), Bd. I, S. 836. Th. M. M. Mayer 1982, S. 76ff. Der Diderot-Bezug wird (mich) nicht überzeugend, bestritten von Meier 1983, S. 99.

[12] Goethe JA, XXXIII, S. 207f.

[13] Ibid., S. 211.

[14] Büchner MA, S. 545

[15] Goethe HA XII, S. 24.

[16] Vgl. den Kommentar von von Einem, ibid., S. 572.

[17] Winckelmann 1755 (1969), S. 13

[18] Schiller dtv GA, Bd. X, S. 169.

[19] Von dem Gestus des Mitleidens ist, wenn man Poschmann (Büchner [Poschmann], Bd. I, S. 834) folgt, die Ablehnung derer bestimmt, "von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit" (ibid. S. 233,34f.). Poschmann nennt als Beispiel für diese Haltung "die gleichgerichtete Kritik an dem 'kaltblütigen' mechanischen Realismus, mit dem David die 'letzten Zuckungen' der auf die Gasse geworfenen Gemordeten des September 1792

nachzeichnete, in 'Dantons Tod' (Büchner (Poschmann), Bd. I , S. 45,15-19). Anders Meier 1983, S. 97f.

[20] Vgl. Poschmann in Büchner (Poschmann), Bd. I , S. 839f. Büchner thematisiert das Problem in der Szene mit dem dressierten Pferd (Woyzeck, Büchner (Poschmann), Bd. I , S. 151; vgl. auch die Szene Woyzeck mit dem Doktor, *ibid.*, S. 157f.).

[21] Poschmann in Büchner (Poschmann), Bd. I , S. 842 weist auf eine parallele Passage in Lenz' "Anmerkungen übers Theater", nach der bei "Theaterstücken von Autoren á la Racine [...] 'die arme Einbildungskraft des Zuschauers [...] das Beste dazu tun muß'." Vgl. weiter Meier 1983, S. 109.

[22] Vgl. etwa Schiller mit Bezug auf den "Wallenstein": "Der Vers fodert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen wenigstens anfänglich konzipieren." (an Goethe, 24.11.1797, Gräf/Leitzmann, 1912, Bd. I, S. 431; Goethes zustimmende Antwort *ibid.*, S. 433. Vgl. ferner Gille 2002, S. 221f.

[23] Vgl. Gille 1992 mit Bezug auf *Dantons Tod*.

[24] Vgl. Stockinger 1994, S. 98f.

Gesellschaft der Germanisten Rumäniens (GGR) - [www.ggr.ro](http://www.ggr.ro)