

---

Klaus F. Gille

## Zwischen Hundsstall und Holzpuppen

Zum Kunstgespräch in Büchners »Lenz«

---

Georg Büchners *Lenz* hat mindestens zwei Gesichter. Einmal die quasidokumentarische Darstellung einer zwanzigtägigen Episode aus dem Leben des Sturm- und Drang-Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz, in der sich dessen geistiger Zusammenbruch und die Zerstörung der sozialen und religiösen Vorstellungen vollziehen, die dieses Leben bis dahin mehr schlecht als recht gestützt haben. Zum anderen die Formulierung eines Kunstprogramms in dem sogenannten Kunstgespräch, das in dem Text insofern eine Sonderstellung einnimmt, als Büchner es nicht einer seiner Quellen entnommen sondern fingiert hat.<sup>1</sup> Zwischen Krankheitsschüben spricht Lenz hier auf einmal klar und zusammenhängend. »Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung, man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiete« (233, 30 ff.<sup>2</sup>). Lenz wird zum Sprachrohr Büchners<sup>3</sup>, das zunächst einmal der Selbstverständigung des Autors dient, ähnlich wie das Theatergespräch zwischen Camille Desmoulins und Danton in *Dantons Tod* (II,3)<sup>4</sup> und der Brief an die Familie vom 28. Juli 1835<sup>5</sup>. Beide Gesichter des Textes – Niedergang und Aufbruch – haben für Büchner eine existentielle Dimension, die umfassender ist als die biographischen Bezüge<sup>6</sup>, die Büchners Zugang zu den *Lenziana* in Straßburg zugrunde liegen. Die Wahlverwandtschaft Büchners mit dem unglücklichen Poeten beruhte auf vergleichbaren Lebenssituationen<sup>7</sup>: das Exil; der Vater-Sohn-Konflikt; psychische Krisenerfahrungen, die Büchner mit dem Blick des Arztes an Lenz wie an sich selbst<sup>8</sup> diagnostiziert; die Liebe zu Straßburg und zum Elsaß. 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. Texte dieser Art sind etwa Lenz' *Anmerkungen über das Theater*<sup>9</sup> oder die *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers*. Von Büchner gibt es keine eigenständigen kunsttheoretischen Schriften; es drängte den früh Gereiften wohl mehr zur Praxis – zur politischen wie zur ästhetischen. Aber er orientierte sich sehr wohl an der Tradition, an poetischen und theoretischen Werken, die er, was deren deutschen Strang betrifft, in drei auch zeitlich voneinander abgehobenen Schichten vorfand: Zum einen Schriften von Lenz und Goethe, die neben den Lebensspuren von Lenz in Straßburg, in die siebziger Jahre des Sturm und Drang fallen; zum zweiten Schriften des klassi-

schen Goethe, zum Beispiel Goethes Diderot-Übersetzung und die Autobiographie *Dichtung und Wahrheit*, die ein nicht unkritisches Lenz-Porträt enthält; und drittens die noch zu Goethes Lebzeiten einsetzende Historisierung des Altmeisters und seiner Zeit in den zwanziger und dreißiger Jahren, von denen Tiecks Ausgabe der *Gesammelten Schriften* von J.R.M. Lenz mit der Vorrede *Goethe und seine Zeit* (1828) und Heines Abhandlung *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* (1833; Vorfassung der *Romantischen Schule* [1835]) die wichtigsten für Büchner waren. Diese Texte werden im Kunstgespräch miteinander zu einem komplexen Bezugsrahmen vernetzt, der die Signalwörter des Kunstgesprächs erklären kann.

Doch muß man sehen, daß das Kunstgespräch nicht nur, wie die Büchnerkommentare häufig nahelegen, von Büchners antiquarischem Interesse gespeist ist, sondern vor allem, wenn wir bei Nietzsches Terminologie bleiben, von seinem kritischen. »Nur der, dem eine gegenwärtige Not die Brust beklemmt und der um jeden Preis die Last von sich abwerfen will, hat ein Bedürfnis zur kritischen, das heißt richtenden und verurteilenden Historie«<sup>10</sup>, so Nietzsche in seiner grundsätzlichen Abhandlung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*.

Was war diese Last der Vergangenheit, die Büchner von sich abwerfen wollte? Büchner teilte mit seinen jungdeutschen Schriftstellerkollegen, bei aller Distanzierung von »dem sogenannten *Jungen Deutschland*, der literarischen Partei Gutzkow's und Heine's«<sup>11</sup>, die Erfahrung der Zeitenwende, die im politischen Bereich von der Julirevolution 1830, im philosophischen vom Tode Hegels 1831 und im ästhetischen vom Tode Goethes 1832 markiert wurde.<sup>12</sup> Dieser Epochenumbruch bot der jungen Schriftstellergeneration die Chance, die drückende Last der Tradition abzuwerfen und die politischen und ästhetischen Prinzipien neu zu justieren. Wenn auch Büchner das Verhältnis dieser Prinzipien zueinander anders beurteilte als die Jungdeutschen, er die Vorstellung ablehnte, »daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei«<sup>13</sup>, und er die rhetorische Frage »Die Gesellschaft mittelst der *Idee*, von der *gebildeten* Klasse aus reformieren?« mit einem dezidierten »Unmöglich!«<sup>14</sup> beantwortete, so ist er doch der jungdeutschen Problemstellung verpflichtet. Sie verdichtet sich in 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, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt. Deshalb, wie alle welken Überreste der Vergangenheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart. [...] Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeisterem Einklang sein wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Sym-

bolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß. Bis dahin möge, mit Farben und Klängen, die selbsttrunkenste Subjektivität, die weltentzügelte Individualität, die gottfreie Persönlichkeit mit all ihrer Lebenslust sich geltend machen, was doch immer ersprießlicher ist, als das tote Scheinwesen der alten Kunst.«<sup>15</sup> Der Grundgedanke vom »Ende der Kunstperiode« bestimmt auch die Klassikkritik in Heines *Romantischer Schule*, deren Vorfassung *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* (1833) Büchner kannte und auch anderweitig verwendete.<sup>16</sup>

Büchner adaptiert im Kunstgespräch von Lenz die Vorstellung von der Kunstperiode. Sie wird hier in dem umfassenderen Begriff<sup>17</sup> »idealistische Periode« (233, 32 f.) 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 (1778 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; diesem Streben ist wohl auch die historisch falsche Zuordnung Kaufmanns als Vertreter der »idealistischen Periode« geschuldet<sup>18</sup>. Die chronologische Ungenauigkeit, die sich Büchner erlaubt, zwingt ihn allerdings auch zu einer inhaltlichen, die darin besteht, den Lenz des Jahres 1778 hellseherisch über die Kunstauffassung der Weimarer Klassik sprechen zu lassen. Die Konfrontation zwischen ästhetischem Idealismus und ästhetischem Realismus kann für Büchner *nicht nur* mit Hilfe der kunsttheoretischen Diskussionen des Sturm und Drang und dessen Auseinandersetzung mit den älteren Positionen der klassizistischen Ästhetik geführt werden.

Eine zentrale Rolle spielt dabei der Anteil, den Goethe an ihr hatte. Der Rückgriff auf die Gedanken des *jungen* Goethe entspricht der zeitgenössischen Goethediskussion. Goethe habe sich, nach den positiven Anfängen des Sturm und Drang, in Weimar mehr und mehr als Höfling und Minister etabliert, und sich damit dem gesellschaftlichen Leben und seinen eigentlichen Aufgaben als Schriftsteller entzogen. Börnes Schlagwort vom »Ante-Aulischen ›Werther‹«<sup>19</sup> markiert die Zeitgrenze dieses biographischen Umbruchs. Zusammen mit Schiller habe er sich dann in den Weimarer Elfenbeinturm zurückgezogen und einer zeit- und weltabgewandten Kunstübung befließigt.

Diese Klischeebildung<sup>20</sup>, die durch den 1829 veröffentlichten Briefwechsel zwischen den Weimarer Dioskuren noch bestätigt zu werden schien, fand in Schlagworten wie »Fürstendiener« (F. Gustav Kühne<sup>21</sup>), »Fürstknacht«<sup>22</sup> oder »Sektierer für das Altertum« (Ludwig Tieck<sup>23</sup>) ihren griffigen Ausdruck. Es stellte sich also für die jungen Dichter die Frage, wie man bei der eigenen Selbstfindung und Positionsbestimmung mit dem Übervater Goethe umgehen sollte. Von den drei Möglichkeiten: völlige Verwerfung (Börne, Kühne), Versuch

einer historisch gerechten Einschätzung der Weimarer Klassik (Heine, Gutzkow) und Rekurs auf den vorklassischen Goethe und sein Umfeld hat Büchner, wie etwa auch Wienbarg, die letztere ergriffen.<sup>24</sup>

Hans Georg Werner hat in einem grundlegenden Aufsatz das Verhältnis Büchners zu Goethe ausgeleuchtet und die Verwurzelung von Büchners literarischem Werk in der deutsch-literarischen Tradition des jungen Goethe hervorgehoben.<sup>25</sup> Dieser Befund ist allerdings vom Standpunkt der Wirkungsgeschichte Goethes aus weniger überraschend als vom Standpunkt der Vormärzforschung. Vielleicht sollte man nicht so weit gehen, die rhetorische Frage: »Wer ist die eigentliche Bezugsgestalt Büchners im deutschen Sturm und Drang, Lenz oder Goethe?«<sup>26</sup> mit Werner eindeutig zugunsten Goethes – und damit zu Ungunsten von Lenz – zu beantworten. Für die Sicht auf Lenz' Persönlichkeit hat Büchner allerdings, wie Werner gezeigt hat, mehr aus Goethes Perspektive übernommen, als man bisher glaubte. Büchner hat, laut Werner, mit der Zeichnung von Lenzens »Zerstörtheit des Wirklichkeitssinns« eine nur »partielle [Hervorhebung K. F. G.] Kontrafaktur zu den Lenz-Partien in *Dichtung und Wahrheit*« geliefert<sup>27</sup>, und seine Novelle kann als »eine Radikalisierung des Werther« gelesen werden. »Denn sind nicht die *Leiden des jungen Werthers* geradezu ein Musterbeispiel für die einführende Gestaltung eines durch Zeitbewußtsein und Selbstgefühl in die Katastrophe gedrängten Menschen?«<sup>28</sup>

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.

Von hier aus ließ sich der Weg begehen, den wir als Selbstverständigung des Autors charakterisiert haben: Büchner war mehr an der unverbrauchten »Symbolik« und der »neuen Technik« interessiert, die Heine 1831 prophezeit hatte, als an der »selbsttrunkenen Subjektivität«, die wohl seinem sozialen Engagement als Künstler im Wege gestanden hätte.

Die Probleme, die im Kunstgespräch angeschnitten werden, lassen sich auf zwei Hauptaspekte zurückführen, denen einige Nebenaspekte zugeordnet werden können.

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

2. 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, 32 f.) 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>29</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>30</sup> auf erstere fixiert wird, – konsequent bezeichnet Büchner den dramatischen Dichter an anderer Stelle als »Geschichtschreiber« »der aber *über* Letzterem dadurch [steht], daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft«<sup>31</sup>. *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>32</sup>, in der Goethe in polemischer Auseinandersetzung mit dem Franzosen einen autonomen und auf das Schöne beschränkten Kunstbegriff entwickelte. Goethe bekämpft Diderots »Neigung I. . . Kunst und Natur zu konfundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren« und schreibt dem Künstler und dem Naturforscher getrennte Gegenstandsbereiche und Arbeitsweisen zu.<sup>33</sup> Das Häßliche ist demnach wohl der Natur, 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>34</sup> Es ist deutlich, daß Büchners Widerspruch sich an dieser Position entzündet. Er bringt zunächst historische Artefakte in die Diskussion: »Übrigens begegne es [das Leben] uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen.« (234, 8 ff.) Es sind die Ikonen des Sturm und Drang, die hier genannt werden, und die das damalige literarische Establishment provozierten. Der historische Lenz hat sie gekannt und gepriesen<sup>35</sup>; »Göthe manchmal« ist etwas vage, – ob Büchner die Texte des historischen Lenz über *Götz* und *Werther* gekannt hat, ist unsicher<sup>36</sup>, doch läßt die Nennung Goethes verschiedene Assoziationen zu: zum Beispiel auch die Berufung auf den »realistischen« *Wilhelm Meister*, der in den Goethedebatten des Jungen Deutschland und auch in Heines Abhandlung *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* eine wichtige, teils positive, teils negative Beweisfunktion hat.<sup>37</sup> Oder auch Büchners Einklinken in einen Diskurs, der die Überschrift »Goethe oder Schiller?« trägt, der sich durch die Kritik seit

der Frühromantik zieht und der den Freiheitsdichter Schiller gegen den Künstler Goethe gewichtet.<sup>38</sup>

Wie dem auch sei: Gegen die kunsttheoretischen Positionen des *klassischen* Goethe kann Büchner seinen fiktiven Lenz den *jungen* Goethe ausspielen lassen: »Die Leute können auch keinen Hundstall zeichnen.« (234, 11 f.); der »Hundstall« läßt sich auf Goethes *Falconet*-Aufsatz von 1776 beziehen<sup>39</sup>, wo es heißt: »Er [der Künstler] 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.«<sup>40</sup> Goethes Künstler legitimiert seine undifferenzierte Gegenstandswahl aus der allumfassenden Natur, der er selbst wie alle Gegenstände seiner Umgebung angehört. Analog spricht Büchners Lenz von der »unendliche[n] Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert« (234, 35 ff) und die mit der »unaussprechliche[n] Harmonie« (233, 4 f.) der Natur korrespondiert.

So wie sich der junge Goethe damals von den Verengungen der akademischen traditionellen Kunstlehre befreite<sup>41</sup>, so befreit sich Büchner hier von denen der Kunstperiode. Mit der Nennung des »Hundstalls« eröffnet Büchner der Kunst das Gemeine, Niedrige, Geringe und gibt ihr damit eine soziale Dimension, die wiederum den politischen Ambitionen des *Hessischen Landboten* entspricht. Die Alltagsszene mit den zwei Mädchen auf dem Steine (234, 24)<sup>42</sup>, die »einfach-menschliche Art und die göttlich-leidenden Züge« (235, 29 f.) des Christusbildes von Carel von Savoy und die darauf folgende Beschreibung der Häuslichkeit eines fiktiven Bildes<sup>43</sup> haben hier eine Belegfunktion. Ebenso hatte Goethe in seinem *Falconet*-Aufsatz Rembrandts Darstellung der Mutter Gottes als niederländische Bäuerin verteidigt<sup>44</sup>, seinen Werther zwei Knaben in einem ländlichen Milieu mit dem »nächsten Zaun, einle[m] Scheunentor und einigle[m] gebrochene[n] Wagenrädernle[m]« zeichnen lassen<sup>45</sup> und ihn mit seiner Freude über die Mädchen am Brunnen beschrieben.<sup>46</sup>

*Zweitens:* Die Suche nach einer »realistischen« Technik

Die soziale Begründung der Gegenstandswahl ist im Kunstgespräch mit der Suche nach einer neuen Technik verknüpft. Lenz führt gegenüber Kaufmann aus: »Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel; er hätte dergleichen versucht im »Hofmeister« und den »Soldaten«. Es sind die prosaischesten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Man muß nur Aug und Ohren dafür haben. [...] Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefem Ein-

druck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht.« (234, 15 ff.)

Auffällig ist die anatomische Begründung des Realismus-Konzepts. Hier spricht zunächst einmal der Mediziner Büchner, aber nicht *nur*. Es spricht auch der Naturwissenschaftler Goethe, der in der schon angeführten Diderot-Übersetzung zwar das Studium der Anatomie für notwendig erklärt, aber doch nur als Durchgangsstadium<sup>47</sup>. In Abwehr des Diderot unterstellten Versuchs, »Natur und Kunst zu konfundieren«, dekretiert Goethe: »Eine vollkommene Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich; der Künstler ist zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen«<sup>48</sup>; erläuternd heißt es dann: »der Fuß ist von Marmor, er verlangt nicht zu gehen; und so ist der Körper auch, er verlangt nicht zu leben.«<sup>49</sup> Büchners Interesse richtet sich nun gerade auf einen »Fuß«, einen »Körper«, der auch im Bereich der Kunst »lebt«.

Auf dem Prüfstand steht das Kunstkonzept der Weimarer Klassik. »Da wollte man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur.« (234, 12 ff.) Diese Aussage Büchners im Kunstgespräch hat im Brief an die Familie vom 28. Juli 1835 ihre Parallele; Büchner nennt hier Roß und Reiter: »Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller.«<sup>50</sup> Diese Erwähnung Schillers rechtfertigt vielleicht einen Rekurs auf eine theoretische Schrift Schillers, in der Büchners ästhetische und soziale Kritik thematisiert wird: Schillers literarische Exekution des Sturm-und-Drang-Dichters Gottfried August Bürger von 1791. »Eines der ersten Erfordernisse des Dichters ist Idealisierung, Veredelung, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen«; es komme ihm zu, »das Vortreffliche seines Gegenstandes [ . . ] von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen zu befreien [ . . ] das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben.«<sup>51</sup> Es geht also um Stilisierung und Typisierung. Schiller konnte hier auf die klassizistische Tradition, etwa bei Winckelmann, zurückgreifen. Dort heißt es: »Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringt sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Kopie, ein Porträt machen; es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.«<sup>52</sup> Es spricht von selbst, daß Winckelmann den griechischen Weg bevorzugt, daß Schiller ihm hierin folgt, und daß Büchner sich dem niederländischen Weg verpflichtet weiß. Kaufmanns Vorwurf im Kunstgespräch, »daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelsche Madonna finden würde« (235, 11 ff.) und Lenz' Gegenposition »Die Holländischen Maler sind mir lieber, als die Italiener

schen, sie sind auch die einzigen faßlichen« (235, 19 ff) hält die von Winckelmann entworfene Dichotomie fest.

In Schillers Konzept bedeutet Idealisierung Affektunterdrückung: »So, wie der Dichter selbst bloß leidender Teil ist, muß seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten l. . .] aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts.«<sup>53</sup> Gerade um Affekte und Empfindungen ging es aber Büchner, und er konnte sich damit auch auf die *Anmerkungen übers Theater* des historischen Lenz berufen.<sup>54</sup> Von da aus ist aber auch der Sprachgestus des Lenz und dessen Rekurs auf den *Werther* bestimmt.<sup>55</sup>

Die Berechtigung der Affekte lag für Büchner auf der produktionsästhetischen Seite in dem Gestus des Mitleidens<sup>56</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>57</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, 6 ff.), 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, 15 f.). Was Büchner, wie auch der historische<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup> Dem interesselosen Wohlgefallen der Kunstperiode setzt Büchner die Forderung nach unmittelbarer Sensibilisierung des Rezipienten entgegen.

Der soziale Aspekt von Schillers Kunstanspruch zeigt sich in der Forderung an den »aufgeklärte[n].] verfeinerte[n] Wortführer der Volksgefühle«, der sich zu dem Volk »nur herablassen sollte«, er müsse »sich zum Herrn dieser Affekte machen und ihren rohen, gestaltlosen, oft tierischen Ausbruch noch auf den Lippen des Volks veredeln.«<sup>60</sup>

Auf diesem Hintergrund ist zu verstehen, daß die Forderung des fiktiven Lenz, »man l. . .] senke sich in das Leben des Geringsten« (234, 15 f) nicht nur eine ästhetische Dimension hat, sondern auch eine Funktionsbestimmung des Dichters meint. Der fiktive Lenz, der das Leiden als kollektiven Gottesdienst versteht (231, 20 ff.), der historische Lenz, der im *Hofmeister* und in den *Soldaten* der Unterschicht eine Stimme und ein Gesicht gibt, und Büchner selbst, der ihm darin im *Woyzeck* folgt, – sie alle protestieren gegen den huldvollen Gestus, den Schiller dem »Volksdichter« abverlangt. Und das Pathos der Identifikation ersetzt hier Schillers Pathos der Distanz.



Es ist deutlich, daß Büchner im Kunstgespräch des *Lenz* auf knappstem Raum Grundfragen der Ästhetik abhandelt, die den Rahmen einer Selbstverständigung schließlich weit überschreiten. Die Grundfrage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben wird in Büchners *Lenz* in eine historische Perspektive gesetzt. Das Dictum des fiktiven Lenz, dem »liebe!n! Gott l. . . I ein wenig nachzuschaffen« (234, 1 ff.) ist noch religiös fundiert und der für die Goethezeit grundlegenden Vorstellung einer vernünftigen gottgelenkten Weltordnung verpflichtet, die in Lessings Formulierung lautet: »Das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen.«<sup>61</sup> Mit der Ausdifferenzierung der Wertsphären von Wissenschaft, Moral und Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts<sup>62</sup> werden diese Gewißheiten zweifelhaft; Fausts Monolog »Nacht« und seine vergebliche Suche nach Erkenntnis dessen, »was die Welt / Im Innersten zusammenhält«<sup>63</sup>, hält diesen Zweifel fest. Dagegen steht der Versuch einer Re-Integration in der Frühromantik im Medium der Kunst, und zwar so, »daß der romantische Diskurs l. . . I das Postulat der gesellschaftlichen Funktion von Kunst neu formuliert, jetzt aber so, daß die Kunst selbst die universale Geltung der in ihr entwickelten Weltsicht und Normen beansprucht und damit verspricht, die neuzeitliche Ausdifferenzierung des Wissens und Handelns zurückzunehmen.«<sup>64</sup> Friedrich Schlegels Konzept der progressiven Universalpoesie beruht auf diesem Anspruch.<sup>65</sup> Hegel demontiert diesen Anspruch schon kurz nach der Jahrhundertwende<sup>66</sup>, und dann in den zwanziger Jahren mit dem einflußreichen Dictum: »Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.«<sup>67</sup> Die Komplexität der modernen Welt erfordert andere Formen des Geistes – für Hegel die Philosophie.<sup>68</sup> Die Kunst kann die Situation der Zerrissenheit »thematisieren, nicht aber überwinden, versöhnen.«<sup>69</sup> Heine spricht – durchaus zeittypisch – analog wiederholt vom Ende der »Kunstperiode« und diagnostiziert, »daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden.«<sup>70</sup> Es ist dieser Diskurs, in den Büchner sich einklinkt. Das Kunstgespräch, noch dem Lessingschen »Schattenriß« verpflichtet, wird wie im Zeitraffer durch den weiteren Aufenthalt Lenz' im Steintal demontiert und dementiert<sup>71</sup>, – ein für Büchners poetische Praxis durchaus gängiges Verfahren<sup>72</sup>. 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, 33 ff.) Von Kunst ist hier nicht mehr die Rede. Die quasi-religiöse Funktion, die ihr die Frühromantik noch zuerkannt hatte<sup>73</sup>, kann einem Lenz nichts mehr bringen, der den Zugriff des »Atheismus« erfährt (242, 20) und am Theodizee-Problem verzweifelt (248, 35 ff.).

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.

### Anmerkungen

---

- 1 Zur erzähltechnischen Integration des Kunstgesprächs vgl. Peter K. Jansen: *The Structural Function of the Kunstgespräch in Büchner's Lenz*, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* [Wisconsin], 67(1975)2. Eine strukturelle Integration des Kunstgesprächs in die Erzählung begründet auch Benedict Descourvières: *Der Wahnsinn als Kraftfeld*, in: *Weimarer Beiträge*, 2/2006, von einer »symptomatischen Lektüre« (Althusser) (S. 206) her, die das Ziel hat, »den Wahnsinn primär als komplex gestaltetes ästhetisches Zeichen zu lesen, das über die Psychopathographie und die Psychiatriekritik hinaus die Bedeutung einer unbestimmten, kraftvollen Aktivität repräsentiert, die auf die Veränderung des bestehenden Zustandes abzielt« (S. 204). Von diesem Ausgangspunkt her begreift er »diese vermeintlich »implantierte« Passage als konsequente Fortführung der im Bedeutungskomplex Wahnsinn verbundenen Komponenten. [...] Die antiidealistische Kunstauffassung Lenzens artikuliert bis ins Detail die Forderung nach Veränderung und Bewegung.« (S. 214). Bei dieser Betrachtungsweise begibt man sich allerdings in eine Nacht, in der alle Katzen grau sind. Das Spezifische des Kunstgesprächs besteht gerade darin, daß es den Bereich des Wahnsinns transzendiert: »Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung, man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiete.« (233, 30 ff.). Deshalb, in höchster Bewußtheit – und nicht »unbewußt [...] wie bei den früheren Präsenzen des Kraftfeldes Wahnsinn« (Descourvières, S. 215) – kann Büchner sagen: »Er hatte sich ganz vergessen« (236, 10 f.), das heißt, er war endlich, wenn auch nur kurz, der Misere seines Lebens enthoben und zu sich selbst gebracht.
- 2 Aus Büchners *Lenz* wird im Text zitiert nach der Ausgabe: Georg Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/Main 1992 (= Insel taschenbuch 2002), Bd. I, mit Seiten- und Zeilenangabe. Sonstige Büchneriana werden überwiegend ebenfalls nach dieser Ausgabe zitiert.
- 3 Vgl. Jan-Christoph Hauschild: *Georg Büchner*, Stuttgart–Weimar 1993, S. 504 f.; Hans-Georg Werner: *Büchner und Goethe*, in: Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke, Michael Vogt (Hg.): *Vormärz und Klassik* (=Forum Vormärzforschung e.V., Vormärz-Studien, D, Bielefeld 1999, S. 104 f. Gegenteilig Albert Meier: *Georg Büchners Ästhetik*, München 1983, S. 112 f. Descourvières (*Der Wahnsinn als Kraftfeld*) signalisiert die Sprachrohr-These als »Vorwand, um daran Büchners eigene Kunsttheorie zu diskutieren. Implizit ist damit ebenfalls die Integration des Kunstgesprächs in den Konstruktionszusammenhang der Erzählung negiert.« (S. 214). Dieser Nexus erscheint mir nicht zwingend. – Die These von Lenz als Sprachrohr Büchners wird ebenfalls bestritten von Stefan Busch: *Verlorenes Lachen. Blasphemisches Gelächter in der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Tübingen 2004, S. 137 f., grundsätzlich und insbesondere mit Bezug auf die Apostasie-Szene. So wertvoll die Sicht auf Büchners Lenzgestalt als die eines »Falles religiöser Melancholie« (ebd., S. 135)

- auch ist, eine Sicht, die von Busch auch medizingeschichtlich erhärtet wird, so sehr besteht die Gefahr, daß der pathologische Fall Lenz als inkompatibel mit den zeitgenössischen Diskursen des Vormärz verstanden werden könnte. Nichts ist weniger wahr. Büchner verleiht seinem kranken Protagonisten die größtmögliche Hellsichtigkeit in bezug auf die ästhetischen und philosophisch-theologischen Fragen des Vormärz. Vgl. dazu auch Klaus F. Gille: »Die Welt [. . .] hatte einen ungeheuern Riß«. Zu Büchners »Lenz«, in: *Deutsche Chronik*, 56 (2007).
- 4 Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I , S. 44 f.
  - 5 Ebd., Bd. II, S. 410 f.
  - 6 Vgl. dazu ebd., Bd. I , S. 800 f.
  - 7 Vgl. dazu ebd., Bd. I , S. 802; 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. 402 f.
  - 8 Vgl. die Briefe an Wilhelmine Jaeglé von Mitte/Ende Januar 1834 (*Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. II, S. 377 f; zur Datierung ebd., S. 1098 ff., und um Mitte März 1834, ebd., S. 382 f).
  - 9 Vgl. Meier: *Georg Büchners Ästhetik*, S. 104 ff. (Exkurs: Die Dramentheorie J.M.R. Lenz' und ihr Verhältnis zum Kunstgespräch in Büchners »Lenz«).
  - 10 Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: *Friedrich Nietzsche. Auswahl und Einleitung*, hg. von Karl Löwith, Frankfurt/Main-Hamburg 1956, S. 52.
  - 11 An die Familie, 1.1.1836, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. II, S. 423.
  - 12 Vgl. Walter Dietze: *Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz*, 3. Aufl., Berlin 1962, S. 121 ff.
  - 13 An die Familie, 1.1.1836, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. II, S. 423.
  - 14 An Gutzkow, Anfang Juni 1836, in: Ebd., S. 440.
  - 15 Heinrich Heine: *Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831. Zuerst im Morgenblatt für gebildete Stände 1831. Buchveröffentlichung 1834 als Der Salon. Erster Band*, in: Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, München 1968 ff., Bd. III, S. 72 f.
  - 16 Vgl. Henri Poschmann: *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, 3. Aufl., Berlin-Weimar 1988, S. 148 ff.; Th. M. Mayer: *Georg Büchner*, S. 390 f.
  - 17 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], Tübingen 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 Epochenzusammenhangs zu dienen« (S. 105).
  - 18 Vgl. hierzu Poschmann in Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I , S. 834.
  - 19 Ludwig Börne: *Aus meinem Tagebuche* (1830), in: Karl Robert Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*, Bd. I, München 1975, S. 512.
  - 20 Diese geht bereits auf die 1790er Jahre zurück; vgl. dazu Klaus F. Gille: »*Wilhelm Meister« im Urteil der Zeitgenossen*, Diss. Leiden, Assen 1971, S. 31.

- 21 Gustav Kühne: *Wie die Kunst bei den Deutschen nach Brot geht!*, in: Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Bd. II, S. 122.
- 22 Vgl. Friedrich Wilhelm Riemer: *Mittheilungen über Goethe* (1841), in: Ebd., S. 205. Dazu Goethe zu Eckermann, 27.4.1825, in: Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Conrad Höfer, Leipzig o.J. [1913], S. 537.
- 23 Ludwig Tieck: *Goethe und seine Zeit* (1828), in: Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Bd. I, S. 426.
- 24 Deshalb ist es seltsam, daß Büchner in den maßgeblichen wirkungsgeschichtlichen Darstellungen Goethes, also etwa von Dietze und Mandelkow, kaum vorkommt. Das mag daran liegen, daß der *Name* Goethe im Kunstgespräch von Lenz nur erwähnt wird; der *Sache* nach ist der Altmeister sehr nachdrücklich anwesend.
- 25 Werner: *Büchner und Goethe*, S. 110 f. und 119.
- 26 Ebd., S. 101.
- 27 Ebd., S. 106. Werner begründet sein Urteil mit den Darlegungen von Pilger (*Die »idealistische Periode« in ihren Konsequenzen*); hier erscheint Büchners Lenzgestalt als Exponent des »idealistischen Zeitalters« (vgl. oben Anm. 17), das den fiktiven Dichter zu Realitätsflucht und verzerrten Wahrnehmungen disponiert und im »Gefühl der inneren Leere« und »solipsistischen Angstvorstellungen« enden läßt (Pilger, S. 116, Anm. 3). Büchner führe »die Auswirkungen idealistischen Denkens in letzter Konsequenz vor Augen« (ebd., S. 121). Diese These ist zunächst bestechend, bringt aber einige Probleme mit sich, die hier nur benannt (nicht gelöst) werden sollen. Erstens: Der Anteil der (medizinisch diagnostizierbaren) Geisteskrankheit von Lenz wird bei dieser Sicht weder in bezug auf die Symptomatik noch im Kausalverhältnis zu den »idealistischen« Denk- und Verhaltensweisen deutlich. Zweitens: Kunstgespräch und Lebenspraxis unter dem Begriff »idealistisch« zusammenzubringen ist nur dann möglich, wenn dieser vom philosophisch-ästhetischen bis zum colloquialen Sprachgebrauch überdehnt wird. Drittens: Lenz muß in dieser Sicht sowohl Subjekt als auch Objekt der Kritik am Idealismus sein. Werner versucht dies mit einer Aufspaltung der Persönlichkeit des Protagonisten zu begründen: »Die strikte poetologische Ablehnung des Idealismus durch die Lenz-Figur wäre dann ein aus der ursprünglichen Natur des Dichters herrührender Akt ideellen Selbstschutzes, der auf das geistige Gewicht der Gestalt zurückverweist.« (Werner: *Büchner und Goethe*, S. 105 f.) In dieser Sichtweise muß die idealistische Periode, die in den Zeitverhältnissen des Textes »damals« anfang, ihre schädlichen Wirkungen schon voll entfaltet haben. Viertens: Beim historischen Lenz, der ja von der fiktiven Gestalt nicht völlig getrennt werden kann, sind »idealistische« Denkmuster durchaus nachweisbar, zum Beispiel im Konzept der »idealischen Liebe«; dieses aber ist nicht dem idealistischen Zeitalter, also der intellektuellen und künstlerischen Blütezeit um 1800 zuzurechnen, sondern der Sozialisation im pietistischen Pfarrhaus. Fünftens: Der historische Lenz selbst hat die Problematik der »idealischen Liebe« und der dazugehörigen psychischen Disposition des Realitäts- und Kommunikationsverlustes im *Waldbruder* nicht nur gestaltet, sondern auch durch die Gestalt Rothe (Goethe) unbarmherzig kritisieren lassen. Büchner dürfte diesen Text gekannt haben. Läßt er dann seinen fiktiven Lenz hinter den Bewußtseinsstand des historischen Lenz zurückfallen? (Vgl. hierzu Klaus F. Gille: »Ein gekreuzigter Prometheus«. *Zu Lenz und Werther*, in: Gille: *Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur*, Berlin 1998, S. 43 f.).
- 28 Werner: *Büchner und Goethe*, S. 107, mit Berufung auf Heinrich Anz: »*Leiden sey all mein Gewinnst*«. *Zur Aufnahme und Kritik christlicher Leidenstheologie bei Georg*

- Büchner, in: *Georg Büchner Jahrbuch*, 1(1981), S. 163. Vgl. auch Ingrid Oesterle: »Ach die Kunst« - »Ach die erbärmliche Wirklichkeit«. *Ästhetische Modellierung des Lebens und ihre Dekomposition in Georg Büchners »Lenz«*, in: *Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit*, hg. von Bernhard Spies, Würzburg 1995, S. 60 ff.
- 29 So die Formulierung Shaftesburys (der Dichter sei ein »second maker, a just Prometheus und Jove«); zur Geschichte dieses Topos vgl. Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur. Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. I, 2. Aufl., Darmstadt 1988, S. 255 ff. Zu dieser Vorstellung beim historischen Lenz vgl. Georg Büchner: *Werke und Briefe* (Münchener Ausgabe), hg. von Karl Pöribacher [u.a.], 2. Aufl., München 1988, S. 544.
- 30 Vgl. zur Problemstellung Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, Bd. I, S. 10 ff.
- 31 An die Familie, 28.7.1835, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. II, S. 410.
- 32 Vgl. Büchner: *Werke und Briefe* (Münchener Ausgabe), S. 544; Poschmann, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 836. Thomas Michael Mayer: *Büchner und Weidig*, in: *Georg Büchner I/2*, S. 76 ff. Der Diderot-Bezug wird, (mich) nicht überzeugend, bestritten von Meier: *Georg Büchners Ästhetik*, S. 99.
- 33 Goethe : *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*, hg. v. Eduard von der Hellen, Stuttgart-Berlin o.J., Bd. XXXIII, S. 210 f.
- 34 Ebd., S. 211.
- 35 Vgl. die Nachweise von Poschmann, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 836 ff.
- 36 Sie wurden erst im 20. Jahrhundert gedruckt; vgl. Jakob Michael Reinhold Lenz: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. von Sigrid Damm, Frankfurt/Main-Leipzig 1992, Bd. II, S. 906, 915.
- 37 Vgl. Gille: »*Wilhelm Meister*« im Urteil der Zeitgenossen, S. 313 ff.; Heine, in: Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Bd. II, S. 75.
- 38 Karl Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, Bd. I: 1773-1918, München 1980, S. 126 ff. Heines Text *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* enthält dieses Verhältnis in Reinkultur (Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Bd. II, S. 71 ff.).
- 39 Büchner: *Werke und Briefe* (Münchener Ausgabe), S. 545.
- 40 *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, 5. Aufl., Hamburg 1963, Bd. XII, S. 24.
- 41 Vgl. den Kommentar von von Einem, ebd., S. 572.
- 42 Jürgen Schwann (*Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs*, Tübingen 1997) untersucht diese Szene in der Tradition »Lebender Bilder« (bes. S. 101 ff.). Daß Büchner mit der Aufwertung des »Lebenden Bildes« eine anticlassische Position vertritt, erhellt aus Hegels Verdikt in der *Ästhetik*: Die zweckmäßige und erfreuliche Nachahmung berühmter Meisterwerke durch »sogenannte lebende Bilder« haben für ihn einen Mangel: »für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwendet, und dies wirkt zweckwidrig« (zitiert nach Schwann, S. 129).
- 43 Vgl. Büchner: *Werke und Briefe* (Münchener Ausgabe), S. 547; Poschmann, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 842 ff. Gerhard Schaub (*Erläuterungen und Dokumente, Georg Büchner, Lenz*, Stuttgart 1987, S. 34) erwägt unter Berufung auf Karl Viëtor ein Gemälde von Nicolas Maes.
- 44 *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. XII, S. 26.
- 45 Ebd., Bd. VI, S. 15.
- 46 Ebd., S. 10 f.

- 47 Goethe: *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*, Bd. XXXIII, S. 222. Vgl. auch Goethes *Einleitung in die Propyläen*, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. XII, S. 43 f.
- 48 Goethe: *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*, Bd. XXXIII, S. 210.
- 49 Ebd., S. 216.
- 50 Büchner: *Sämtliche Werke. Briefe und Dokumente*, Bd. II, S. 411, 16 f.
- 51 Friedrich Schiller: *Sämtlich Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert (dtv-Gesamtausgabe), München 1966, Bd. XX, S. 166.
- 52 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, [ . . . ], hg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969, S. 13.
- 53 Schiller: *Sämtlich Werke* (dtv-Gesamtausgabe), Bd. XX, S. 169.
- 54 Vgl. Büchner: *Werke und Briefe* (Münchner Ausgabe), S. 545; Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 838 f.
- 55 Dies zeigt Ingrid Oesterle (»*Ach die Kunst*« - »*Ach die erbärmliche Wirklichkeit*«, S. 62): »In Form seiner Erzählung *Lenz* läßt Büchner palimpsestartig die hochliterarische Sprache Werthers als Ausdruck für die Leiden Lenzens durchschlagen: nicht auf ›irgend eine Weise, wie Goethe in *Dichtung und Wahrheit* erwehlt, sondern mit Goethes eigenen literarischen Mitteln gelingt es Büchner, Lenzens Lebensganzes von jenem Zeitpunkt an, ›da er sich in Wahnsinn verlor, [ . . . ] anschaulich zu machen‹ [Goethe: *Dichtung und Wahrheit. Hamburger Ausgabe*, Bd. X, S. 10], und er greift dazu ausgerechnet nach jenem Werk Goethes, mit dem dieser die Epoche der Seelenquälerei abgeschlossen wissen wollte, zu den *Leiden des jungen Werthers*.«
- 56 Von dem Gestus des Mitleidens ist, wenn man Poschmann (Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 834) folgt, die Ablehnung derer bestimmt, »von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit« (ebd., 233, 34 f.). 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‹« (ebd., Bd. I, S. 45, 15–19). Anders Meier: *Georg Büchners Ästhetik*, S. 97 f.
- 57 Vgl. Poschmann, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 839 f. Büchner thematisiert das Problem in der Szene mit dem dressierten Pferd (*Woyzeck*, in: Ebd., Bd. I, S. 151; vgl. auch die Szene *Woyzeck* mit dem Doktor, ebd., S. 157 f.).
- 58 Poschmann, in: Ebd., Bd. I, S. 842, weist auf eine parallele Passage in *Lenz' Anmerkungen übers Theater* hin, nach der bei »Theaterstücken von Autoren à la Racine [ . . . ] ›die arme Einbildungskraft des Zuschauers [ . . . ] das Beste dazu tun muß.« Vgl. weiter Meier: *Georg Büchners Ästhetik*, S. 109.
- 59 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, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von Hans Gerhard Gräf und Albert Leitzmann, Bd. I, Leipzig 1912, S. 431; Goethes zustimmende Antwort ebd., S. 433. Vgl. ferner Klaus F. Gille: » . . . uns ist nun die Betrachtung um so viel bequemer gemacht«. *Goethes Lektüre des Nibelungenliedes*, in: Gille: *Konstellationen. Gesammelte Aufsätze zur Literatur der Goethezeit*, Berlin 2002, S. 220 f.
- 60 Schiller: *Sämtliche Werke* (dtv-Gesamtausgabe), Bd. XX, S. 161 ff.
- 61 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 79. Stück, in: *Lessings Werke*, hg. von Kurt Wölfel, Frankfurt/Main 1967, Bd. II, S. 437.
- 62 Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1985, S. 30.

- 63 Goethe: *Faust I*, V. 354 ff., in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. III, S. 20.
- 64 Ludwig Stockinger: *Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung*, in: *Romantik-Handbuch*, hg. von Helmut Schanze, Stuttgart 1994, S. 101 f.
- 65 Friedrich Schlegel: [I16. Athenäumsfragment], in: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Paderborn u.a. 1979 ff., Bd. II, S. 182 f.
- 66 Vgl. Annemarie Gethmann-Siefert: *Die geschichtliche Funktion der »Mythologie der Vernunft« und die Bestimmung des Kunstwerks in der »Ästhetik«*, in: *Mythologie der Vernunft. Hegels »ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus«*, hg. von Christoph Jamme und Helmut Schneider, Frankfurt/Main 1984, S. 238 f.
- 67 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*, hg. von Friedrich Bassenge, Bd. I, Berlin-Weimar 1965, S. 110.
- 68 Ebd., S. 21.
- 69 Gethmann-Siefert: *Die geschichtliche Funktion der »Mythologie der Vernunft«*, S. 240. Vgl. Klaus F. Gille: »Systemprogramm« und Revolution. *Zu Hegels gewaltfreier Alternative*, in: *Die Wirklichkeit des Möglichen? Geschichte und Utopie* (=Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Geistes- und Sozialwissenschaften, 8/1991), S. 46 f.
- 70 Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. II, S. 405 (*Die Bäder von Lucca*). Vgl. Gerhard Höhn: *Heine-Handbuch*, 2. Aufl., Stuttgart-Weimar 1997 S. 16 ff.
- 71 Dieser Sachverhalt gerät aus dem Blickfeld, wenn das »utopische Kraftfeld« beschworen wird, das Descourvières (*Der Wahnsinn als Kraftfeld*, S. 221) in Lenz' Wahnsinn ebenso wie im Kunstgespräch ausmachen will.
- 72 Vgl. Klaus F. Gille: *Büchners »Danton« als Ideologiekritik und Utopie*, in: *Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost)*, hg. von Henri Poschmann, Berlin u.a. 1992.
- 73 Vgl. Stockinger: *Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung*, S. 98 f.