
Benedikt Descourvières

Der Wahnsinn als Kraftfeld

Eine symptomatische Lektüre zu Georg Büchners Erzählung »Lenz«

I. Einleitung. – »Und sie kamen auf die Gegenseite des Meeres in das Land der Gerasener. Und da er herauskam aus dem Boot, gleich begegnete ihm aus den Grabstätten ein Mensch mit einem unreinen Geist. Der hatte seine Wohnung in den Grabkammern; und nicht einmal mit einer Kette konnte ihn bisher jemand binden; zwar hatte man ihn schon häufig mit Fußfesseln und Ketten gebunden, doch waren die Ketten von ihm zerrissen und die Fußfesseln durchgescheuert worden; und niemand vermochte, ihn zu bändigen. Und allezeit, nachts und tags, in den Grabstätten und auf den Bergen, schrie er herum und schlug sich selbst mit Steinen. Und da er Jesus sah, lief er von weitem herbei und huldigte ihm und schrie mit lautem Ruf: ›Was ist zwischen mir und dir, Jesus, Sohn Gottes, des Höchsten? Ich beschwöre dich bei Gott: Quäle mich nicht!‹ Er hatte ihm nämlich gesagt: ›Fahre aus, unreiner Geist, aus dem Menschen!‹ Und er fragte ihn: ›Was ist dein Name?‹ Und er sagte ihm: ›Legion ist mein Name, denn viele sind wir!‹ Und er bat ihn vielmals, daß er sie nicht fortschicke außerhalb des Landes. Es war aber dort bei dem Berg eine große Schweineherde am Weiden. Und sie baten ihn: ›Banne uns in die Schweine, daß wir in sie einfahren!‹ Und er gestattete es ihnen. Und ausgefahren, fuhren die unreinen Geister in die Schweine ein, und die Herde stürmte den Steilhang hinab in das Meer, etwa zweitausend, und sie ersoffen im Meer.«¹

Bereits diese fast zwei Jahrtausende alte Perikope aus dem Markus-Evangelium thematisiert den Wahnsinn als Besessenheit von einem zwar unfaßbaren, aber sehr wirksamen und starken Drängen. Der Gerasener ist seiner Sinne kaum noch Herr, und die bescheidenen Therapieversuche seiner Mitmenschen sind gescheitert. Die Perikope bezeichnet die Krankheit als Dämon, der den Menschen besetzt hält. Jesus erkennt den Grund des Übels, lehnt jedes Gespräch mit den Verursachern ab und verweist diese ausgerechnet in die Schweineherde, die ihrerseits keine Versammlung friedlicher Kreaturen darstellt, sondern das dominante sozio-ökonomische Produktionsmittel der Region. Die biblische Befreiungstat Jesu manifestiert sich einerseits in der unmittelbaren Heilung des Besessenen und andererseits in der mittelbaren Zerstörung der ungerechten Verhältnisse, die schon durch die hohe Zahl der Schweine augenscheinlich wird. Der Dämon signalisiert in dieser Sequenz die Notwendigkeit, einen Zustand zu verändern, der die Menschen gefangenhält.

In Georg Büchners *Lenz* wird keine Befreiungstat geschildert, keine Heilung präsentiert, wohl aber der Wahnsinn als Forderung nach einer dringend notwendigen Veränderung der bestehenden Situation. Die Erzählung *Lenz* gibt bis in die jüngste Forschung hinein Anlaß zu kontroversen Diskussionen um die literarische Darstellung von Depression, Melancholie und Schizophrenie. Grundlage dafür ist die grundsätzliche Übereinstimmung darüber, daß *Lenz* als kritische Psychopathographie eingeschätzt wird: »In dem Fragment *Lenz* führt Georg Büchner eben diese psychisch-geistige Krankheit vor, deutet die Syndrome an, entwirft ein vielseitiges Psychogramm dieses Martyriums, von der Deutungsmethode her durchaus objektiv-sachlich, aber eindeutig mit humaner Tendenz und Parteilichkeit.«²

Lenz wird gleichermaßen als »definierbares psychopathographisches Krankheitsbild«³, als pathologisches Phänomen der Selbst-Entfremdung des Menschen mit den Effekten Angst und Wahnsinn⁴, als eindrucksvolle Psychiatriekritik⁵ und als Kritik am »patriarchalisch[en] Gefüge von Familie, Religion und Priesteramt«⁶ gelesen. Die Vielfalt der Forschungsansätze artikuliert zwei grundsätzliche Annahmen. Einerseits steht das subjektive Empfinden des psychisch Schwerkranken im Zentrum des Interesses, andererseits wird das bewußte Leiden *Lenz*s an seiner sozialen Umgebung und an der mangelhaften psychiatrischen Sensibilität betont, ein Leiden, das die Titelfigur in den Wahnsinn treibt.⁷ Die »methodisch einseitige und reduktionistische Überlegung« erkennt den Wahnsinn als das, was schon bekannt ist: »Ein medizinisches Ergebnis wird vorausgesetzt und ohne Rücksicht auf die Dialektik von Form und Inhalt ausgeschlachtet.«⁸ Das Ziel meines Beitrages besteht darin, 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.

Der Wahnsinn wird im Text konsequent in der Konfrontation mit gesellschaftlicher Stagnation generiert und markiert ein Aufbruchssignal, das *Lenz* selbst gerade nicht bewußt als politisches Subjekt propagiert, sondern vor dem er flieht, weil er es zwar schmerzvoll erlebt, aber ebenso verkennt wie seine Umwelt. *Lenz* selbst verfiert kein Programm der Umwälzung, sondern hängt der Illusion nach, in Waldbach einen Ort ganzheitlicher, allumfassender Harmonie finden zu können, in dem er alle Widersprüche als harmonisch aufgelöst wahrnehmen kann.

Die Beschreibung des Wahnsinns als komplexes ästhetisches Zeichen im literarischen Text konfrontiert die Analyse mit dem Problem, in dem Wahnsinn nicht nur das evident Sichtbare wahrzunehmen, sondern auch seine implizite Wirkung im Gesamtzusammenhang des literarischen Textes. In der Auseinandersetzung mit der Frage nach Möglichkeiten, Perspektiven zu denken, die zwar

in einem Bedeutungskomplex enthalten sind, aber nicht gesehen werden, hat der französische Philosoph Louis Althusser (1918–1990)⁹ die jüngst verstärkt diskutierte Theorie der *symptomatischen Lektüre* (*lecture symptomale*) entworfen, die auch für die Lektüre von Büchners *Lenz* aufschlußreiche Analyseergebnisse erwarten läßt. Ausgehend von der Lektüre des Wahnsinns als revolutionärem Kraftfeld, das sich angesichts bestehender unveränderlicher Verhältnisse dynamisch Ausdruck verschafft, läßt sich der Aufschluß gebende Widerspruch im Text zwischen Wahnsinn und gesellschaftlicher Unbeweglichkeit als Zentrum einer symptomatischen Lektüre exemplarisch aufzeigen. Demnach repräsentiert der Wahnsinn in *Lenz* nicht nur wie in vielen gesellschaftskritischen Untersuchungen zu *Lenz* die unausweichliche Endstation einer gescheiterten Sozialisation¹⁰, sondern auch die Initiation eines produktiven Kraftfeldes, das bezeichnenderweise am Textende nicht mehr realisiert wird.

II. Die symptomatische Lektüre. – Ausgehend von einer strukturalen Marx-Lektüre, entwickelt Althusser eine Strukturtheorie, mit welcher er den Menschen als »Agenten der verschiedenen gesellschaftlichen Praxen«¹¹ beschreiben kann. Die gesellschaftlichen Praxisformen prägen das Individuum, konstituieren es zum *Subjekt*. Diesen Prägungsprozeß erklärt Althusser über die Existenz des Subjektes in institutionalisierten *ideologischen Staatsapparaten*, wie dem Beruf, der Familie, der Gesellschaftsform, der Kirche, der Schule etc., in denen das Subjekt an spezifische Vorstellungen und Verhaltensweisen als »normale« Denk- und Handlungsroutinen gewöhnt wird. Diese durch die ideologischen Staatsapparate vermittelte diskursive Gewöhnung leistet auf der Grundlage bestimmter Normen und Überzeugungen in einer grundsätzlich unübersichtlichen Umwelt eine gewisse Orientierung. Andererseits führt die Gewöhnung an spezifische Denk- und Handlungsroutinen dazu, daß die Wirklichkeitswahrnehmung auf das reduziert wird, an was das Subjekt bereits gewöhnt ist. Die Einschränkung der Weltsicht auf die Wahrnehmung der erkannten und wiedererkannten Praktiken als ganzheitliche Wirklichkeit nennt Althusser *Ideologie*. Die ideologische Bewußtseinskonstitution, die es in jeder Gesellschaftsform gibt, führt politisch zur »freiwilligen« Reproduktion der bestehenden Verhältnisse durch die Subjekte. Das Subjekt erkennt die einmal anerkannten Praxisformen wieder und reproduziert sie in seinem Handeln: »Es wird also deutlich, daß das Subjekt nur handelt, indem es durch folgendes System bewegt wird i. . .: eine Ideologie, die innerhalb eines materiellen ideologischen Apparates existiert, materielle Praxen vorschreibt, die durch ein materielles Ritual geregelt werden, wobei diese Praxen wiederum in den materiellen Handlungen eines Subjekts existieren, das mit vollem Bewußtsein seinem Glauben entsprechend handelt.«¹²

Die ideologische Wahrnehmung zeichnet sich durch einen (v)erkenntnis-

theoretischen Effekt aus; mit jedem *Erkennen* geht durch das *Wiedererkennen* des bereits Bekannten ein *Verkennen* des Anderen, Fremden und Alternativen einher. Für das Subjekt vollzieht sich Erkenntnis innerhalb einer bestimmten *Problematik*¹³, das heißt entlang eines begrenzten Begriffs- und Vorstellungssystems, das zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt die jeweiligen Erkenntnismöglichkeiten markiert.¹⁴ So jedoch, wie diese Problematik das Denkbare eines historischen Zeitraums strukturiert, so definiert sie auch die Grenzen der Erkenntnis, also das, was durch die Problematik ausgeschlossen, verkannt und nicht gesehen wird – das noch nicht Denkbare. Auch die Kunst vollzieht sich innerhalb einer spezifischen Problematik, indem sie bestimmte Begriffe und Verfahrensweisen benutzt. Auch in ihr wirken die ideologischen Ver-, Er- und Wiedererkennungsmechanismen subjektiver Wirklichkeitswahrnehmung. Gleichwohl konstituiert das Kunstwerk eine ästhetische Wirklichkeit, die aufgrund ihrer relativen Eigenständigkeit von der empirischen Wirklichkeit das subjektive Wiedererkennen konterkarieren kann. Althusser verortet in der Kunst ein Potential, Verschwiegenes und auch die ideologischen Mechanismen des Verschweigens und Verkennens zum Ausdruck bringen zu können. Die Widersprüche innerhalb der Oberflächenstrukturen können als entscheidendes Moment eine *décalage implacable* (unverrückbare Verschiebung)¹⁵ in der Wahrnehmung auslösen und somit den ideologischen Kreislauf des »unbeweglichen Wiedererkennens-Verkennens-seiner-selbst«¹⁶ durchbrechen.

Das Problem, durch die Widersprüche des explizit Erkennbaren das Verkannte zu denken, greift Althusser in seiner philosophischen Theorie der *symptomatischen Lektüre*¹⁷ auf, in welcher er die »Indizien von Abwesenheit« als *abwesendes Gegenwärtigsein* und als *Schweigen des Textes* aufgreift. Das Nicht-Sehen und das Unsichtbare mitzudenken, bedeutet für Althusser symptomatische Lektüre, im *Schweigen* des Textes, in den *Lücken* der anwesenden Elemente die Symptome einer *lesbar* anwesenden Abwesenheit zu markieren, das heißt mit einem »neuen« Blick die Symptome der Abwesenheit im Text aufzuspüren. Zu diesem neuen Blick gehören neue Begriffe und Vorstellungswelten, die einen vorhandenen Text in eine neue Problematik eingliedern, so daß sich »bei der neuen Lektüre der zweite Text aus den Lücken des ersten herausbildet«¹⁸ kann. Von der symptomatischen grenzt er die *spontane* Lektüre ab, die im Text nur das erkennt, was sie bereits kennt. Daher vermag sie nur, Bekanntes wiederzuerkennen, wohingegen die symptomatische Lektüre mittels evidenter Widersprüche bisher Verkanntes, Abwesendes aufzuspüren trachtet.

Ohne aus den Augen zu verlieren, daß Althusser hier von einer Theorie und Praxis der Lektüre wissenschaftlicher Texte spricht, erwachsen der Textanalyse aus der Theorie der symptomatischen Lektüre aufschlußreiche Perspektiven, indem sie ihre Aufmerksamkeit auf die Organisation textueller Strukturen richtet, die in ihren Lücken verschwiegenes Anwesendes enthalten, das vor dem

Hintergrund jeweils verschiedener Erfahrungswirklichkeiten zum ›Sprechen‹ gebracht werden kann und dabei neue Bedeutungen produziert. Die symptomatische Lektüre zeigt im Text die Möglichkeit einer Wahrnehmung des Unbekannten, das immer schon präsent, aber verkannt war, auf. Ihre andauernde wissenschaftliche Fruchtbarkeit zeigt sich auch daran, daß nach der Hochkonjunktur der philosophisch-erkenntnistheoretisch orientierten *lecture symptomale* Althussers und seiner Schule in den siebziger und Anfang der achtziger Jahre im Kontext kulturwissenschaftlicher Fragestellungen weitere Modelle symptomatischen Lesens entwickelt wurden.¹⁹

III. Der Wahnsinn als Symptom. – Der »Wahnsinn« kann im Text über das Wiedererkennen des Wahnsinns als Nervenkrankheit hinaus als textstrukturelle Größe einen Bedeutungszusammenhang repräsentieren, der – symptomatisch gelesen – ein anwesendes Verkanntes erkennbar werden läßt. So läßt sich *Lenz* nicht nur als literarische Dokumentation einer Nervenkrankheit und ihrer pathologischen wie sozialen Ursachen lesen, sondern auch als ästhetische Gestaltung zentraler Grundwidersprüche zwischen Veränderung und Stagnation sowie Tatendrang und Verzweiflung. Die symptomatische Lektüre greift nicht in erster Linie auf psychoanalytische, historische oder biographische Realitäten²⁰ zurück, um zu klären, wer warum in welchem Maß verrückt und nervenkrank ist. Sie entwickelt eine Lektüre-Strategie, die aufgrund textinterner Widersprüche die ästhetische Sprengkraft des Textes in seinen Symptomen darzustellen sucht. Im Zentrum der Lektüre von *Lenz* steht der Wahnsinn, mit dessen Auswirkungen und Folgen *Lenz* permanent konfrontiert wird. Gilt er in der Regel als Ausdruck von Resignation und Verzweiflung, so erkennt die symptomatische Lektüre in ihm eine weitere Qualität, die im folgenden analytisch abgesichert werden soll. Es geht dem vorliegenden Ansatz darum, anhand der Verbindung zwischen Wahnsinn einerseits und Stille, Bewegungslosigkeit und Enge andererseits den Wahnsinn als soziales Veränderungssignal zu beschreiben. Diese Lektüre offenbart eine spezifische Dimension des Wahnsinns, die dem häufig in der Forschung vertretenen Deutungsansatz, in *Lenz* werde der Wahnsinn, seine Folgen und Wirkungen, ausschließlich als krankhafte, geradezu fatalistische Schicksalsmacht gezeigt²¹, entgegentritt

Statt *Lenz* mit der bürgerlich gesetzten Normkategorie ›Wahnsinniger‹²² von vornherein auf die Funktion des literarisierten Paradigmas einer Psychopathogenese zu reduzieren, soll er in der symptomatischen Lektüre als personifizierter Seismograph einer konstant präsenten und ideologisch verkannten Sehnsucht nach Veränderung bestehender Zustände untersucht werden.

IV. Der Wahnsinn als verkanntes Kraftfeld in Büchners »Lenz«. – Bereits im Eingangsbericht sind mit *Lenz* die gegensätzlichen Merkmale titanenhaften²³

Tatendrangs und großer Lustlosigkeit verbunden: »Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehn konnte. I . . I es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts. Es war ihm alles so klein, so nahe, so naß, er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen I . . I.«²¹ und »[Lenz] stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe that; I . . I die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Fluth unter ihm zog.« (S. 8)

Die Merkmalsopposition wird durch die parallele Darstellung der Natur, in der Lenz sich bewegt, noch verstärkt. Auch sie wird teils ruhig-unbewegt, teils aber auch in äußerster Dynamik bewegt und gewaltig gezeichnet. Mit der Natur und Lenz produziert der Text das Spannungsfeld zweier grundverschiedener Raum- und Aktionsmodi: Ein gewaltiges Aufbäumen, das den Raum zu beherrschen und zu vereinnahmen sucht, steht der ängstlichen Tatenlosigkeit in der erstarrten Natur, »so still, grau, dämmernd«, »finster« und »fest und unbeweglich« (S. 8) diametral gegenüber.

Angesichts der unbewegten, festen und finsternen Natur aktivieren Einsamkeit und Angst das Kraftfeld Wahnsinn: »[E]s wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein, er wollte mit sich sprechen, aber er konnte, er wagte kaum zu atmen; das Biegen seines Fußes tönte wie Donner unter ihm, er mußte sich niedersetzen; es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riß sich auf und flog den Abhang hinunter. I . . I Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm.« (S. 8)

Die Eingangssequenz zeigt den Zusammenhang zwischen Lenz, bewegungsloser Umwelt und der »wahnsinnigen« Dynamik. Der Wahnsinn ergreift Lenz in Situationen, in denen sich dessen Umwelt durch Starre und Bewegungslosigkeit auszeichnet. Textstrukturell entfaltet der Wahnsinn in *Lenz* einen vielschichtigen Bedeutungskomplex, der verschiedene Komponenten enthält, die als Analyse Kriterien für *Lenz* herangezogen werden können:

- *Angst*: Als primäre Komponente des Wahnsinns muß die vielfach im Text manifestierte unbeschreibliche Angsterfahrung genannt werden; es handelt sich um angstvolle Träume, um Angst vor der unmittelbaren Umgebung, vor der Dunkelheit oder vor der Einsamkeit.
- *Einsamkeit*: Die Einsamkeit wird sehr häufig als Auslöser oder als zentrales Objekt der nervlichen Unruhe Lenzens genannt; in ihr erfährt Lenz Überdruß, Angst und eine große Leere des Daseins.

- *Abstraktion*: In der Denomination der Wahnsinnsphänomene ist die Unnennbarkeit eines geheimnisvollen Etwas, das in unbestimmten Artikeln und Pronomen seinen Ausdruck findet, permanent lesbar.
- *Bewegung*: Das Auftreten des Wahnsinns ist bei Lenz mit heftiger, teils zerstörerischer und selbstzerstörerischer Bewegung verbunden.
- *Fluchtpunkt*: Der Wahnsinn löst bei Lenz nicht nur eine heftige, sondern auch eine fluchtartige Bewegung aus. Fluchtpunkt seiner Bewegung ist die Sehnsucht nach Harmonie, die ihn in der Natur und in der Herzlichkeit Oberlins wie der Dorfgemeinschaft die illusionäre Sicherheit einer vermeintlichen Idylle finden läßt. Die scheinbar wiedergefundene Idylle bietet Lenz einen konkreten Handlungsrahmen, um sich als vollgültiges Mitglied der gesellschaftlichen Praxis, das heißt als Subjekt, wiederzuerkennen – sei es in der Natur, in der Familie oder in der Gemeinschaft der Kirchgänger und Dorfbewohner.

Das, was im Text mit dem Begriff Wahnsinn bezeichnet wird, ist ein unpersonliches, unfäßbares, kraftvolles Etwas, dessen Wirkung Lenz sich im Zustand einsamer Ruhe nicht entziehen kann, das er aber durch Flucht überwinden zu können hofft. Der Zusammenhang zwischen Wahnsinn und Starre wird durch das ambivalente Verhältnis zwischen Lenz und der Natur sowie den Bewohnern Waldbachs, Oberlin und Kaufmann lesbar. So flieht Lenz vor dem als Wahnsinn wahrgenommenen Kraftfeld in das Gebirgsdorf Waldbach und in dessen idyllische Atmosphäre. Dort sucht er Ruhe und Ausgleich, was für kurze Zeit die Präsenz des Wahnsinns zurückdrängt, aber nicht überwindet. Immer wieder und zunehmend häufiger kollidiert Lenzens illusionäre Sehnsucht nach Harmonie mit dem Wahnsinn, der signalisiert, daß die bestehenden Zustände in Waldbach und rund um Oberlin keine Ruhe garantieren. Der Wahnsinn nimmt die Qualität einer »dunklen Macht [an], die ihn [Lenz] in Richtung Einsamkeit und Freiheit treibt.«²⁵ In letzter Konsequenz liest er sich als das verkannte, verdrängte, aber anwesende Symptom aktiver Zustandsveränderung.

Die Gebirgswanderung führt Lenz nach Waldbach und zum Pfarrer Oberlin, der Lenz gastfreundlich aufnimmt. In der Forschung gilt dies meist als Phase psychischer und physischer Erholung von einer schweren nervlichen Zerrüttung in einer beruhigenden Berglandschaft mit ausgeglichenen, hilfsbereiten Bewohnern.²⁶ Das Bergdorf Waldbach stellt zunächst eine augenfällig ruhige Idylle dar: »Er ging durch das Dorf; die Lichter schienen durch die Fenster, er sah hinein im Vorbeigehen, Kinder am Tische, alte Weiber, Mädchen, Alles ruhige, stille Gesichter, es war ihm als müsse das Licht von ihnen ausstrahlen, es ward ihm leicht, er war bald in Waldbach im Pfarrhause.« (S. 9)

Doch wiederum spürt Lenz die Einsamkeit seines kalten, leeren Schlafzimmers, die ihn in äußerste Angst und große Unsicherheit versetzt: »[D]as Licht war erloschen, die Finsterniß verschlang Alles; eine unnennbare Angst erfaßte ihn.« (S. 10)

Steht Lenz in der Passage der Gebirgswanderung in einer Wechselbeziehung zwischen Gleichgültigkeit und titanischem Übermut, so schwankt er auch in der ersten Aufenthaltsphase bei Oberlin zwischen nervlicher Ausgeglichenheit und aufgeregter Angst vor Einsamkeit und besonders der Dunkelheit, die als visueller Eindruck die Vorstellung von Bewegungslosigkeit verstärkt. Nach dem ersten ausgesprochen harmonisch verlaufenden Tag heißt es über Lenz bezeichnenderweise: »Aber nur so lange das Licht im Thale lag, war es ihm erträglich; gegen Abend befiel ihn eine sonderbare Angst, er hätte der Sonne nachlaufen mögen; wie die Gegenstände nach und nach schattiger wurden, kam ihm Alles so traumartig, so zuwider vor, es kam ihm die Angst an wie Kindern, die im Dunkeln schlafen; es war ihm als sey er blind; jetzt wuchs sie, der Alp des Wahnsinns setzte sich zu seinen Füßen, der rettungslose Gedanke, als sey Alles nur sein Traum, öffnete sich vor ihm, er klammerte sich an alle Gegenstände, Gestalten zogen rasch an ihm vorbei, er drängte sich an sie, es waren Schatten, das Leben wich aus ihm und seine Glieder waren ganz starr.« (S. 11)

Der Zustand der räumlichen, optischen und thermischen Bewegungslosigkeit²⁷ aktiviert wie schon in der Gebirgspassage das als »Wahnsinn« benannte Kraftfeld, dem Lenz durch eine kaum gehemmte Eigenbewegung zu entkommen sucht, wie es durch die in den folgenden Sequenzen unterstrichene Vielzahl von Prädikatsgefügen, die Bewegung und Aktivität ausdrücken, gezeigt werden kann: »[E]s faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er *riß sich auf* und *flog* den Abhang hinunter.« (S. 8) und »[E]r *sprang auf*, er *lief* durchs Zimmer, die Treppe hinunter, vor's Haus; l. . l er *stieß* an die Steine, er *riß* sich mit den Nägeln, der Schmerz fing an, ihm das Bewußtsein wiederzugeben, er *stürzte* sich in den Brunnstein, aber das Wasser war nicht tief, er *patschte* darin.« (S. 10) und »Er *sprach*, er *sang*, er *recitirte* Stellen aus Shakespeare, er *griff nach Allem*, was sein Blut sonst hatte *rascher fließen machen*, er *versuchte Alles*, aber kalt, kalt. Er *mußte dann hinaus* ins Freie, das wenige, durch die Nacht zerstreute Licht, wenn seine Augen an die Dunkelheit gewöhnt waren, machte ihm besser, er *stürzte* sich in den Brunnen.« (S. 11 f.)

Die Präsenz des Wahnsinns weist ein spezifisches Schema auf: In Situationen bewegungsloser Trägheit und Undurchschaubarkeit realisiert der Text das rätselhafte Kraftfeld, das Lenz ängstigt, das als Wahnsinn oder als Angsttraum benannt wird und vor dem er flieht. Die Fluchtbewegungen Lenzens führen ihn zu einem Rückzug in die Sehnsucht nach Harmonie. Aus dem »Anfall« im Gebirge flüchtet er in die gemütliche Wohnung des Pfarrers Oberlin und dort wiederum in Kindheits- und Vergangenheitserfahrungen.²⁸ Lenz flieht nach Waldbach, zu Oberlin und in sentimentale Erinnerungen. Er erweist sich gerade nicht als Protagonist und Zentrum einer befreienden Explosivität²⁹ und auch nicht als eine bewußt »auf Veränderung drängende Persönlichkeit«³⁰. Die

Konsequenzen der subjektiven Rückzugsbewegung treten durch eine Analyse der genannten Rückzugsgebiete deutlich zutage.

V. Sehnsucht nach Harmonie. – Geradezu programmatisch plädiert Lenz für die ganzheitlich verklärte Glückserfahrung des romantischen Naturempfindens als Inbegriff von Harmonie: »Die einfachste, reinste Natur hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen, je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn; er halte ihn nicht für einen hohen Zustand [. . .], aber er meine, es müsse ein unendliches Wonnegefühl seyn, so von dem eigenthümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; [. . .] Er sprach sich selbst weiter aus, wie in Allem eine unaussprechliche Harmonie, ein Ton, eine Seeligkeit sey, die in den höhern Formen mit mehr Organen aus sich herausgriffe, tönnte, auffaßte und dafür aber auch um so tiefer afficirt würde, wie in den niedrigen Formen Alles zurückgedrängter, beschränkter, dafür aber auch die Ruhe in sich größer sey.«³¹

Die hier geschilderte Harmonie zeichnet sich durch eine unbewegliche Einförmigkeit aus: Nichts verändert sich. Der von Lenz euphorisch beschworene harmonische Grundzustand einer elementarischen Einheit von Natur und Geist läßt für die symptomatische Lektüre einen verkannten »harmonischen Stillstand« lesbar werden, der sich auch bei den Dorfbewohnern zeigt, mit denen Lenz einfache Lebensformen kennenlernt. Die kursiv markierten Passagen in den folgenden Zitaten zeigen die Enge, die Bewegunglosigkeit und Einförmigkeit des Lebens der Menschen in Waldbach und der Natur: »Gewaltige Lichtmassen, die manchmal aus den *Thälern*, wie ein goldner Strom schwollen, dann wieder Gewölk, das an dem höchsten Gipfel lag, und dann langsam den Wald herab in das *Thal* klomm, oder in den Sonnenblitzen sich wie ein fliegendes silbernes Gespenst herabsenkte und hob; *kein Lärm, keine Bewegung*, kein Vogel, nichts als das bald nahe, bald ferne Wehn des Windes. Auch erschienen Punkte, *Gerippe von Hütten, Bretter mit Stroh gedeckt*, von schwarzer ernster Farbe. Die Leute, *schweigend und ernst*, als *wagten sie die Ruhe ihres Thales nicht zu stören, grüßten ruhig*, wie sie vorbeiritten. In den Hütten war es lebendig, *man drängte sich um Oberlin, er wies zurecht*, gab Rath, tröstete; *überall zutrauensvolle Blicke, Gebet.*« (S. 10) und »Lenz stand oben, wie die Glocke läutete und die *Kirchengänger*, die Weiber und Mädchen *in ihrer ersten schwarzen Tracht, das weiße gefaltete Schnupftuch auf dem Gesangbuche und den Rosmarinzweig* von den verschiedenen Seiten *die schmalen Pfade zwischen den Felsen* herauf und herab kamen.« (S. 13)

Diese Textpassagen weisen beispielhaft die Bewohner Waldbachs als Subjekte aus, deren Leben in Alltagsroutine verläuft, die durch feste Gewohnheiten wie den höflichen Gruß, die einheitliche Kleidung, den sonntäglichen Kirchengang und die Gemeindehierarchie mit Oberlin als Leiter geprägt ist. Selbst

Landschaft und Natur sind mit den einheitlichen Hütten und durch die Enge des Tals als begrenzter und einförmiger Raum homolog zu der normierten Alltagsroutine in Waldbach dargestellt. Die Dorf- und Bergbewohner repräsentieren im Text ein Leben in Enge, in Beschränktheit und mit routinierter Tagesablaufordnung. Ruhe und Harmonie existieren um den Preis der Abwesenheit möglicher Veränderungen oder ungewöhnlicher Verhaltensweisen. Die gelebte dörfliche Harmonie in Waldbach setzt die Abwesenheit von Widersprüchen und Dissonanzen voraus, die wiederum das einhellige Anerkennen der bestehenden Zustände nach sich zieht.³²

Der während des Gottesdienstes gesungene Leidens-Choral der Gemeinde³³ verstärkt die textuelle Wirkung einer sozio-kulturell tradierten Unterwerfung des Menschen unter gegebene Verhältnisse und Praktiken, die als Grundbedingung eines einheitlichen, widerspruchsfreien Lebens lesbar wird. Einheitliche Anpassung und genormte Routine markieren einmal mehr die soziale Starre, die Lenz als Harmonie verkennt. Die gebrochene Struktur der vermeintlichen Harmonie zeigt sich besonders markant, als Lenz in der Nacht nach dem Gottesdienst zum ersten und einzigen Mal eine fast idyllische Ruhe findet: »[D]er Vollmond stand am Himmel, die Locken fielen ihm über die Schläfe und das Gesicht, die Thränen hingen ihm an den Wimpern und trockneten auf den Wangen, so lag er nun da allein, und Alles war ruhig und still und kalt, und der Mond schien die ganze Nacht und stand über den Bergen.« (S. 14) Die in Anlehnung an romantische Topoi erzählte idyllische Standardsituation wird durch die Ausdrücke »allein« und »kalt« konterkariert und als trügerisch entlarvt. Die idyllische Ruhe, in der Lenz einschläft, ist mit Einsamkeit und Kälte synchronisiert.

Lenz unterwirft sich der Illusion, in Waldbach die lange ersehnte Harmonie gefunden zu haben, und er verkennt den Preis für die Idylle. Im Streitgespräch mit Kaufmann, der ihn drängt, zu seinem Vater zurückzugehen, fordert Lenz die Ruhe in Waldbach als seine persönliche Therapiemöglichkeit für sich ein: »Hier weg, weg! Nach Haus? Toll werden dort? Du weißt, ich kann es nirgends aushalten, als da herum, in der Gegend, wenn ich nicht manchmal auf einen Berg könnte und die Gegend sehen könnte; und dann wieder herunter in's Haus, durch den Garten gehn, und zum Fenster hineinsehen. Ich würde toll! toll! Laßt mich doch in Ruhe! Nur ein bisschen Ruhe, jetzt wo es mir ein wenig wohl wird!« (S. 19) Seine Perspektive auf die trügerische Ruhigstellung durch die Verhältnisse verrät die abermalige Fluchtbewegung in die gefährliche Illusion, das Glück im Stillstand erfahren zu können. Waldbach ist keine utopische Idylle, die Lenz erreichen müßte;³⁴ es markiert die »Rückkehr in den Schoß des sozialgeschichtlich Gestrigen«³⁵, dessen ärmliche, kleine, beengte Verhältnisse Lenz als idyllische Einheit von Mensch, Natur und Gesellschaft verkennt. Diese Einheit fungiert ihrerseits als arrangierte Gegenwelt zum bewegten, dis-

paraten Wahnsinn. In den Momenten des Alleinseins und der Dunkelheit verläßt Lenz die Sicherheit der vermeintlich idyllischen Verhältnisse; er wird unsicher, unruhig und äußerst ängstlich. Die Ruhigstellung verliert ihre Kraft, und Lenz ist wiederum dem ausgesetzt, was er nicht beschreiben kann, was ihn ängstigt und verfolgt. Die häufig als psychotische Krankheitsschübe³⁶ interpretierten Anfälle von Wahnsinn lassen sich in ihrer textstrukturellen Wirkung als das Anwachsen einer heftigen, unennbaren Unruhe beschreiben, die als unsichtbares Kraftfeld der Ruhe der Verhältnisse in Waldbach gegenübersteht.

Die auftretenden Formen von aggressiver Angst wühlen in Lenz als Anwesenheit von etwas Unbekanntem, das ihn nicht endgültig zur Ruhe kommen läßt und das die Integrationsanstrengungen von Lenz, die mit seiner Unterwerfung unter die bestehenden Verhältnisse einhergehen, ins Leere laufen läßt. Der Gegensatz zwischen Wahnsinn und Harmoniesucht Lenzens entdeckt sich der symptomatischen Lektüre als Schnittpunkt zwischen dem ideologischen Verkennen des Subjekts und der Möglichkeit der Erkenntnis des anwesenden Unsichtbaren. Werner Weiland arbeitet in seinem Vergleich zwischen Goethes Werther und Büchners Lenz zwar eine grundsätzliche Parallele heraus, akzentuiert aber auch den zentralen Unterschied: »Büchners Lenz reflektiert sich ähnlich wie Werther mit dem Hang zu einem angenehmen Plätzchen, nur daß Werthers dabei sehr milde Selbstironie bei Lenz punktuell scharfen Einwänden weicht.«³⁷ Distanziert sich Werther selbstironisch von seinem »Hang«, so verkennt Lenz die illusionäre Gefahr seiner Sehnsucht nach Idylle, die er vehement verteidigt. Das Mißverhältnis zwischen der Harmoniesehnsucht und der Ruhigstellung, zwischen dem illusionären Verkennen der Harmonie und der unruhigen Ahnung des Erkennens unsichtbarer struktureller Zusammenhänge kann mit der symptomatischen Lektüre als Ausgangspunkt für eine fundamentale Wahrnehmungsverschiebung, eine *décalage implacable*, gelesen werden.

VI. Der Tatendrang in der Kunst. – Die Debatte zwischen Lenz und Kaufmann über spezifische Kunstfragen, die übrigens eher als monologisches Plädoyer Lenzens zu bezeichnen ist, erinnert stark an programmatische antiidealistische Äußerungen des Autors Georg Büchner, der in bis dato nicht gekannter Radikalität die künstlerische Darstellung des Lebens in all seinen »Zuckungen« forderte, statt die Wirklichkeit nur als stoffliche Folie vorgefaßter Ideale wie im Gottschedschen Regeldrama oder im Schillerschen Ideendrama abzubilden.³⁸ Lenz fordert die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Verhältnissen in plastischen Darstellungen: »Man muß die Menschheit lieben, um in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich seyn, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck 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.« (S. 17) Die Parallelen zwischen den Kunstauffassungen Büchners und Lenzens führen in der Forschung häufig dazu, das Kunstgespräch als Extrakt der ästhetischen Position des Autors³⁹ oder als engagierte Darstellung der Poetologie des historischen Schriftstellers J.M.R. Lenz zu deuten.⁴⁰ Grundsätzlich konfrontiert das stark theoretisierende Kunstgespräch die Forschung bis heute mit der kontrovers diskutierten Schwierigkeit, diese Passage mit den übrigen Erzählteilen in einen poetischen Gesamtzusammenhang zu bringen: »Die zentrale Schwierigkeit der Sekundärliteratur bei der Behandlung des Kunstgesprächs hat immer darin bestanden, den Zusammenhang, den es mit der Erzählung hat, zu ergründen. Mehrere Lösungsversuche sind bisher versucht worden. Entweder negierte man den Zusammenhang, wie Voss oder Fellmann es tun, oder, so vor allem die Arbeiten H. Mayers, man nimmt es zum Vorwand, um daran Büchners eigene Kunsttheorie zu diskutieren. Implizit ist damit ebenfalls die Integration des Kunstgesprächs in den Konstruktionszusammenhang der Erzählung negiert.«⁴¹ Der symptomatischen Lektüre entdeckt sich diese vermeintlich »implantierte« Passage⁴² als konsequente Fortführung der im Bedeutungskomplex Wahnsinn verbundenen Komponenten. Der Gegensatz zwischen Unruhe und Ruhe, Bewegung, Lebendigkeit und Starrheit belegt auch in der Kunstdebatte die Spannung zwischen Stagnation und Bewegung. Die antiidealistische Kunstauffassung Lenzens artikuliert bis ins Detail die Forderung nach Veränderung und Bewegung. Der zentrale Unterschied zwischen dem Kunstgespräch und der restlichen Erzählung besteht allerdings darin, daß Lenz in der Auseinandersetzung mit Kaufmann sehr bewußt Zustandsveränderung als Programm fordert, wohingegen er die Veränderungssignale, die mit dem Wahnsinn artikuliert werden, verkennt. Das aber ändert nichts daran, daß es im gesamten Text *Lenz* auch um verkannte und punktuell – wie im Kunstgespräch – um erkannte Veränderungssignale geht.

Lenzens Kunstauffassung ist mit heftiger Bewegung verbunden, die bestrebt ist, das »Leben« in seinen »Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel« zu zeigen, das »aus einer Form in die andere tritt«, die »nicht immer festhalten« will, die versucht, »in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen«, die »durchbricht« und die »Figuren zum Leben bringt« – all das, ohne »etwas vom Äußern hineinzukopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegenschwillt und -pocht«: »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 andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immerfesthalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen und dann Alt und Jung herbeirufen, und die Buben und Alten darüber radotiren

und sich entzücken lassen.« (S. 17) Sein Kunstideal favorisiert verändernde, lebendige Bewegung, die sich nicht als lebensferne, abstrakte Kategorie der Schönheit konservieren läßt.⁴³ Kunst ist in den Ausführungen von Lenz mit Austausch, Anregung, Widerspruch und permanenter Erneuerung verbunden. Die in den Äußerungen ästhetischer Reflexion enthaltenen Merkmale Unruhe und Bewegung finden sich auch im Zusammenhang mit dem Bedeutungskomplex Wahnsinn, und sie dokumentieren in dem »Kunstgespräch« dieselbe Opposition zwischen der Stabilität des Bestehenden und der Bewegung des Tatendranges wie in den Sequenzen, die den Wahnsinn explizit beschreiben. Dieser Befund relativiert Auffassungen vom Kunstgespräch als dem »eigentlichen und einzigen Ruhepunkt der Novelle«⁴⁴ oder als »zeitweiliger Einbruch von Normalität in Lenzens wahnsinnigen Geist«⁴⁵. Den Gegenpol des Bestehenden repräsentiert die Position Kaufmanns, der für die Idealkunst nach dem Vorbild des »Apoll von Belvedere« oder der »Raphaelischen Madonna«⁴⁶ plädiert. Bezeichnenderweise fühlt sich Lenz angesichts der Idealisierung starrer Schönheit »dabei sehr todt« (S. 18).

Wie in der Darstellung der Anfälle von Wahnsinn während der Wanderung durch das Gebirge und in seinem einsamen Schlafzimmer in Waldbach reagiert Lenz auf die starre Unbeweglichkeit des Bestehenden mit gesteigerter Unruhe: Er »widersprach heftig« und »war rot geworden über dem Reden und bald lächelnd, bald ernst schüttelte er die blonden Locken« (S.18). In dieser temperamentvollen Dynamik spricht er von Veränderung, deren Beachtung er für die Kunst in seinen Ausführungen anmahnt; in seinem Verhalten aber erlebt er sie nur unbewußt, denn wie bei den früheren Präsenzen des Kraftfeldes Wahnsinn agiert er wiederum außerhalb seiner bewußten personalen Wahrnehmung: »Er hatte sich ganz vergessen.«⁴⁷ Im »Kunstgespräch« kommt der von Lenz erlebte unbeschreibliche Drang zum Ausdruck, das Bestehende mit Bewegung und Veränderung zu konfrontieren, und wie in der Berührung mit dem Wahnsinn verkennt er als Subjekt dieses Kraftfeldes der Veränderung, da er selbstvergessen redet.

Die symptomatische Lektüre der heftigen ästhetischen Debatte zwischen Lenz und Kaufmann zeigt, daß die Passage, wie große Teile des übrigen Textes auch, konsequent Merkmale des Bedeutungskomplexes Wahnsinn realisiert: Bewegung, Angst, Unruhe. Die Deutung des Kunstgesprächs als implantierten Fremdkörper, der abrupt und vorwiegend die ästhetische Position des Autors Büchner vorführt, greift wesentlich zu kurz.

VII. Oberlin als illusionärer Fluchtpunkt. – Der von Lenz erfahrene Konflikt zwischen einem unbestimmten, geradezu »wahnsinnigen« Veränderungsdrang und der Sehnsucht nach illusionärer Idylle wird auch im Verhältnis zu seiner wichtigsten Bezugsfigur, Oberlin⁴⁸, symptomatisch lesbar. Die Funktionen

Oberlins als Vater, Gemeindeleiter und Therapeut finden in der Forschung als Ausdruck des patriarchalen Wertgefüges⁴⁹, des karitativen Engagements⁵⁰ und der therapeutischen Wirkung⁵¹ Beachtung. Insbesondere Sabine Kubik hat jedoch in ihrer Untersuchung darauf hingewiesen, daß sich Oberlin voreingenommen gegenüber Lenz verhält und ihn mit pietistisch-moralistischen Kategorien von Buße und Sühne zu therapieren versucht.⁵² Auf Lenzen schwere Schuldgefühle reagiert Oberlin gemäß seinem Wertesystem: »Oberlin sagte ihm, dafür sey Jesus gestorben, er möge sich brünstig an ihn wenden, und er würde Theil haben an seiner Gnade. I . . I Oberlin versetzte: vielleicht lebten alle diese Personen noch, vielleicht vergnügt; es möge seyn, wie es wolle, so könne und werde Gott, wenn er sich zu ihm bekehrt haben würde, diesen Personen auf sein Gebet und Thränen soviel Gutes erweisen, daß der Nutzen, den sie alsdann von ihm hätten, den Schaden, den er ihnen zugefügt, vielleicht überwiegen würde.« (S. 26) Oberlin, dessen »ärztlicher Blick I . . I völlig in seinem eigenen Wertesystem befangen«⁵³ bleibt, deutet Lenzen Krankheit als notwendige Buße, die Lenz dazu nutzen sollte, sich gegenüber Gott wohlgefällig zu verhalten und auf die göttliche Gnade der Vergebung zu hoffen. Mit seiner Argumentation im Rahmen eines radikalpietistischen Heilsoptimismus⁵⁴ verweigert Oberlin Lenz das, was der hilflose Gast dringend benötigt, eine menschliche Auseinandersetzung, und treibt ihn so noch stärker in angstvolle Verzweiflung: »Eindlich sagte er: Ja Herr Pfarrer, sehen Sie, die Langeweile! die Langeweile! o! so langweilig, ich weiß gar nicht mehr, was ich sagen soll, I . . I Oberlin sagte ihm, er möge sich zu Gott wenden.« (S. 27)

Oberlin ist spontan als ein gutmütiger, hilfsbereiter Landpfarrer lesbar, wiewohl er für die symptomatische Lektüre in erster Linie als Agent in den Verhältnissen, wie sie oben für Waldbach skizziert wurden, funktioniert. Oberlins Denken und Handeln ist homolog zu den Dorfbewohnern durch Enge, Begrenztheit und Unbeweglichkeit geprägt. Im Gespräch mit Lenz bezeichnet er sich als Mann von »einfach[er] Art« (S. 15), sein Wahrnehmungs- und Denkhorizont ist geprägt und begrenzt durch seinen »Glaubensrigorismus«⁵⁵, und nach seiner Rückkehr aus der Schweiz mahnt er beständig eine moralische Umkehr Lenzen vor dem Hintergrund der väterlichen Ansprüche und der Schuldgefühle Lenzen an. Selbst in der letzten Phase von Lenzen Aufenthalt, die von schwerer innerer Zerrissenheit geprägt ist, heißt es wiederum: »Oberlin sprach ihm von Gott.« (S. 32). Gerade in Oberlins bußtheologischer Antwort auf Lenzen dynamische Provokationen zeigen sich kognitive und soziale Starre, deren Heilsmonismus die Situation nicht konstruktiv ändert, sondern massiv verschlechtert.

Oberlins Denken bildet den Rahmen der dörflichen Gedankenwelt. Als Gemeindeleiter erweist sich Oberlin als religiöser, lebensweltlicher und seelsorgerischer Ausgangs- und Mittelpunkt des gesamten Gemeinde- und Dorflebens: »[M]an drängte sich um Oberlin, er wies zurecht, gab Rath, tröstete; überall

zutruuensvolle Blicke, Gebet. Die Leute erzählten Träume, Ahnungen. Dann rasch in's praktische Leben, Wege angelegt, Kanäle gegraben, die Schule besucht.« (S. 11) Oberlins Disposition durch Enge, Begrenztheit und Unbeweglichkeit wird desto offensichtlicher, je stärker Lenz von Unruhe und Unzufriedenheit zerrissen wird. Oberlin reagiert darauf entsprechend seiner ideologischen Wahrnehmung geistig unbeweglich mit Verweisen auf moralische Kategorien als einzige Heilsprinzipien. Mit der Figur Oberlins präsentiert der Text ein Subjekt, das als »Agent in gesellschaftlichen Praxisformen« solche Verhältnisse repräsentiert, in deren Rahmen es lebt, denkt, handelt und eben diese Verhältnisse reproduziert. Bezeichnenderweise jedoch verkennt Lenz die Disposition Oberlins. Dieses im Text erkennbare Verkennen von Lenz unterstützt die Fragestellung der symptomatischen Lektüre, Lenz als Ausdruck einer Flucht vor dem inneren, verkannten Drängen auf Veränderung in die Sehnsucht einer harmonischen Ganzheit und Einheitlichkeit zu lesen: »[M]anche Gedanken, mächtige Gefühle wurde er nur mit der größten Angst los, da trieb es ihn wieder mit unendlicher Gewalt darauf, er zitterte, das Haar sträubte ihm fast, bis er es in der ungeheuersten Anspannung erschöpfte. Er rettete sich in eine Gestalt, die ihm immer vor Augen schwebte, und in Oberlin; seine Worte, sein Gesicht thaten ihm unendlich wohl. So sah er mit Angst seiner Abreise entgegen.«⁵⁶

In dieser Textstelle finden sich alle Komponenten der »Wahnsinnsanfalle« wieder: Lenz gerät in eine rätselhafte Unruhe, vor der er mit heftiger Bewegung in den bestehenden Verhältnissen der Ordnung und der Einheitlichkeit Zuflucht sucht. Die Zuflucht besteht ausgerechnet in der Figur Oberlins, der als Gegenpol zu der von Lenz erfahrenen unbestimmten Kraft die Stabilität dörflicher Stagnation und spirituellen Rigorismus repräsentiert.

VIII. Der »wahnsinnige« Höhepunkt - Die religiöse Melancholie. - Nach der Abreise Oberlins und deutlicher noch nach seiner Rückkunft verstärkt sich der textuell gestaltete Zwiespalt zwischen einem ungebremsten »wahnsinnigen« Tatendrang und der Sehnsucht nach Ruhe und Harmonie unaufhörlich. Die Unruhe Lenzens wird zunehmend durch religiöse Wahnvorstellungen geprägt: »Unterdessen ging es fort mit seinen religiösen Quälereien. Je leerer, je kälter, je sterbender er sich innerlich fühlte, desto mehr drängte es ihn, eine Gluth in sich zu wecken, es kamen ihm Erinnerungen an die Zeiten, wo Alles in ihm sich drängte, wo er unter all' seinen Empfindungen keuchte; und jetzt so todt. Er verzweifelte an sich selbst, dann warf er sich nieder, er rang die Hände, er rührte Alles in sich auf; aber todt! todt! Dann flehete er, Gott möge ein Zeichen an ihm thun; dann wühlte er in sich, fastete, lag träumend am Boden.« (S. 24) Die im Text immer stärker zum Ausdruck gebrachten Fluchtbewegungen Lenzens in die Ruhe Oberlins⁵⁷ korrespondieren mit der Radikalisierung des Phänomens Wahnsinn: Die Ängste steigern sich in einen geradezu masochistisch-

selbstzerstörerischen Schuldwahn: »Dann steigerte sich seine Angst, die Sünde <in> de<n> heilige<n> Geist stand vor ihm.«⁵⁸ Dieses Verhalten entspricht dem Krankheitsbild, das in der psychiatrischen Debatte der Entstehungszeit des Textes als *religiöse Melancholie* bezeichnet wurde: »Den ganzen Komplex des religiösen Schuld- und Verneinungswahns, die Selbstbezeichnungen Lenzens, seine Verdammungsängste und atheistischen Negationen, kennt die aufklärerische Medizin und die um 1800 entstehende Psychiatrie als Symptomkatalog der religiösen Melancholie, die gerade in der kollektiven Glaubenserosion der Französischen Revolution grassiert.«⁵⁹ Nach dem *Encyclopädischen Wörterbuch der medicinischen Wissenschaften* von 1840 glaubt der an religiöser Melancholie leidende Kranke, »eine Sünde wider den heiligen Geist begangen zu haben, von Gott zu ewiger Verdammniß bestimmt zu sein l. . . und dieser Wahn bildet den Hauptinhalt seiner Krankheit.«⁶⁰ Unter dem Begriff der religiösen Melancholie wurden die damals bekannten pathologischen Äußerungen eines religiösen Versündigungswahns zusammengefaßt. Religiöse Melancholiker litten unter der Angst, schlimmste Sünden begangen zu haben, derer sie sich bezichtigten und für die sie große Schuldgefühle empfanden. Führten Geistliche und Vertreter einer moralistischen Medizin, wie zum Beispiel der historische Johann Friedrich Oberlin, die religiöse Melancholie auf den unverantwortlich-verwerflichen Lebenswandel des Kranken zurück, so lagen nach Ansicht kritischer Psychiater der religiösen Melancholie keine reale Sünde, sondern massive körperlich bedingte Angstvorstellungen zu Grunde, die ihren Ursprung in den Angstvorstellungen der Bibel gehabt hätten.⁶¹

Lenz beschuldigt sich schlimmster religiöser Lästerungen und formuliert damit eine exponierte Selbstanklage: »Doch mit mir ist's aus! Ich bin abgefallen, verdammt in Ewigkeit, ich bin der ewige Jude.« (S. 26) und »Es war ihm dann, als existire er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung, als sey nichts, als er, er sey das ewig Verdamnte, der Satan; allein mit seinen folternden Vorstellungen.« (S. 31) Im Kontext der symptomatischen Lektüre wird die religiöse Melancholie als enorme Verstärkung des Widerspruches zwischen Ruhe und zustandsveränderndem Drängen lesbar. Die religiöse Orientierung der wahn-sinnigen Kräfte steigert die Opposition zwischen der unbekanntem, drängenden Kraft und der von Oberlin repräsentierten Ordnung, die in dessen einengenden religiösen Überzeugungen sinnfällig zum Ausdruck kommt. Mit den »theonom-religiös definierten Wahnvorstellungen ewiger Schuld und Verdammnis«⁶² gewinnt der Wahnsinn in dieser Phase der religiösen Melancholie diskursiv eine neue Qualität; narrativ allerdings werden die in Kapitel IV herausgearbeiteten Merkmale des Phänomens Wahnsinn nicht nur beibehalten, sondern nachgerade intensiviert. Unaussprechlich-unennbare Kräfte bedrängen Lenz, und er findet sich häufig mit Einsamkeit, Dunkelheit, Bewegungslosigkeit – hier fällt die optische Statik auf, die durch das im Text häufig produzierte Bild des kal-

ten, grauen Mondlichts evoziert wird – konfrontiert.⁶³ Auf heftige Angstzustände reagiert Lenz mit enormen Bewegungen. Die Kontrastierung vom Drängen des Wahnsinns – die Verwendung des Verbs »drängen« nimmt in der Phase der religiösen Melancholie stark zu – und göttlicher Instanz führt zu einer maximalen Diskrepanz zwischen dem Bestehenden und dem Veränderungspotential: »Er rannte auf und ab. In seiner Brust war ein Triumphgesang der Hölle. Der Wind klang wie ein Titanenlied, es war ihm, als könne er eine ungeheure Faust hinauf in den Himmel ballen und Gott herbei reißen und zwischen seinen Wolken schleifen; als könnte er die Welt mit den Zähnen zermalmen und sie dem Schöpfer in's Gesicht speien; er schwur, er lästerte.« (S. 25) Aus dem vormaligen Flehen zu Gott wird eine »wahnsinnige«, in überbordenden Bildern gefaßte Auseinandersetzung mit der göttlichen Instanz. Verband sich eingangs für Lenz die religiöse Praxis des sonntäglichen Kirchgangs und der Predigt mit einem »süße[n] Gefühl unendlichen Wohls« (S. 13), in das er sich vor dem drängenden Wahnsinn flüchten zu können glaubte, so zeigen sich in der oben zitierten Sequenz krasse Abwehrbewegungen gegen den Bereich von Glauben und Religion, der nun auch von dem Kraftfeld Wahnsinn erfaßt ist. Je intensiver die Erfahrung von Enge, Dunkelheit und Bewegungslosigkeit⁶⁴ wird, desto heftiger erfährt Lenz die unbestimmbare Kraft des Wahnsinns – desto deutlicher wird für Lenz aber auch das Erkennen der Nichtigkeit der illusionär arrangierten Welt der Harmonie: »[A]lles was er an Ruhe aus der Nähe Oberlins und aus der Stille des Tales geschöpft hatte, war weg; 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*.« (S. 30) Die Illusion einer Rückzugsmöglichkeit in die Vorstellung einer allumfassenden, natürlichen Ruhe und Harmonie verliert an Kraft, und Lenz erkennt deren Brüchigkeit, aber auf die »folternde Unruhe« und das unbeschreibliche Drängen, die erkannte Leere des Bestehenden auszufüllen, gibt es für Lenz keine Antwort: »Er hatte *Nichts*.« Die nachlassende illusionäre Wirkung der Sehnsucht nach Harmonie findet sich auch im Verhältnis des vormaligen Fluchtpunktes Oberlin zu Lenz: »Lenz wand sich ruhig los und sah ihn mit einem Ausdruck unendlichen Leidens an, und sagte endlich: aber ich, wär' ich allmächtig, sehen Sie, wenn ich so wäre, und ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten, ich will ja nichts als Ruhe, Ruhe, nur ein wenig Ruhe und schlafen können. Oberlin sagte, dies sey eine Profanation. Lenz schüttelte trostlos mit dem Kopfe.« (S. 32)

Die sich intensivierenden Anfälle religiöser Melancholie vergrößern die Kluft zwischen Oberlin als Vertreter pietistischer Religiösität und Lenz, dessen Sehnsucht nach Harmonie und Ruhe an dieser Stelle zu expliziter Kritik an den bestehenden Verhältnisse führt. Diese wird jedoch durch das von Oberlin repräsentierte bestehende System aus Glaubensüberzeugungen und Verhaltens-

regeln unmißverständlich mittels des vernichtenden Urteils der Profanation als Versündigung desavouiert.⁶⁵ Lenz erkennt das *Nichts* seiner Illusionen und reagiert darauf mit dem resignativen Wunsch nach Ruhe und Schlaf, seinem letzten Fluchtpunkt.

IX. Endstation Starre. - »Ich will ja nichts als Ruhe, Ruhe, nur ein wenig Ruhe und schlafen können.« (S. 32) – Eine kritische Analyse der Bedingungen von Ruhe drängt sich am Ende des Textes nochmals auf. Der symptomatische Lese-prozeß liest die von Lenz herbeigesehnte Ruhe als Illusion, die auch auf der unumstößlichen Akzeptanz von Konventionen und Normen beruht. Mit Lenz wird der Widerspruch zwischen Erkennen und Verkennen textuell entfaltet: In der Schlußsequenz zeigt die Erzählung das zweifache Scheitern der Sehnsucht nach ganzheitlichem Glücks- und Harmonieverlangen. Zum einen wird Lenz von seinem Exil in Waldbach zurück-, ja geradezu ausgewiesen; er kehrt in die für ihn leblose Welt zurück, aus der er geflohen war. Zum anderen weicht das Kraftfeld Wahnsinn. Bis zur Abfahrt Lenzens aus Waldbach bricht es kontinuierlich in das ideologische Wiedererkennen der idyllischen Ruhe ein, ohne jedoch eine strukturelle Veränderung einzuleiten. Es produziert eine verkannte, aber anwesende Intervention in den ideologischen Kreislauf des Verkennens und Wiedererkennens. Der symptomatische Widerspruch zwischen dem Erkennen der unerträglichen Bewegungslosigkeit bestehender Verhältnisse – der Wahnsinn – und der Flucht in das Verkennen der Ruhe als Idylle findet sich in der Schlußsequenz, die durch Bewegungslosigkeit dominiert wird, nur noch sehr abgeschwächt: »Er saß mit kalter Resignation im Wagen, wie sie das Thal hervor nach Westen fuhren. Es war ihm einerlei, wohin man ihn führte; mehrmals wo der Wagen bei dem schlechten Wege in Gefahr gerieth, blieb er ganz ruhig sitzen; er war vollkommen gleichgültig l. . . l Lenz starrte ruhig hinaus, keine Ahnung, kein Drang; nur wuchs eine dumpfe Angst in ihm, je mehr die Gegenstände sich in der Finsterniß verloren. l. . . l Am folgenden Morgen bei trübem regnerischem Wetter traf er in Straßburg ein. Er schien ganz vernünftig, sprach mit den Leuten; er that Alles wie es die Andern thaten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine nothwendige Last.« (S. 33 f.)

Aus der energiegeladenen Angst des Kraftfeldes Wahnsinn, wie sie für seine Gebirgswanderung, seinen Aufenthalt bei Oberlin und seine religiöse Melancholie beschreibbar ist, wird nach dem Rücktransport von Lenz zuerst »eine dumpfe Angst« und bald darauf »keine Angst« (S. 34) mehr: An die Stelle der »nach Rettung dürstende l Angst« und der »ewige l Qual der Unruhe« (S. 32) tritt die Bewegungslosigkeit eines Daseins, das als »eine nothwendige Last« (S. 34) empfunden wird. Die Schlußsequenz der Lenz-Erzählung weist mit der »dumpfe l Angst« nur noch rudimentär Spuren des Bedeutungskomplexes

Wahnsinn auf, der in den letzten Zeilen nicht mehr realisiert wird: Lenzens Leben am Ende des Textes fehlt jede Dynamik, Energie und angstbewegte Flucht vor der Statik der Umgebung. Konfrontierte die Anwesenheit des Wahnsinns Lenz mit einer anwesenden, aber verkannten Dynamik der Zustandsveränderung, so degeneriert das Leben nunmehr zur unumgänglichen Last, und jegliche Wahrnehmung vollzieht sich in apathischer Starre: »[E]r that Alles wie es die Andern thaten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine nothwendige Last. – – So lebte er hin.« (S. 34)

Als figürlicher Schnittpunkt zwischen Möglichkeit und Grenzen subjektiver, das heißt ideologischer Wahrnehmung steht Lenz »an der Schwelle zu etwas Neuem«⁶⁶, aber er endet in intentionslosem Stillstand und in Apathie. Nach Kubitschek »gibt Büchner seinem Text den schlimmstmöglichen Schluß: Er läßt Lenz zu ›Ruhe‹ kommen in einer verkehrten Welt. [...] Was bleibt, ist ein Lenz, der eingepaßt wird in den Wahnsinn der Verhältnisse. [...] Wie die Fesseln einer engen, starren, in Ruhe verharrenden Welt zur Zerstörung einer auf Veränderung drängenden Persönlichkeit führen – das wird am ›Präzedenzfall‹ Lenz vorgeführt.«⁶⁷ Gleichwohl repräsentiert der Wahnsinn für die symptomatische Lektüre das utopische Kraftfeld einer »wahnsinnigen« Veränderung des Bestehenden als zwar unsichtbare, aber anwesende Möglichkeit.

Die symptomatische Lektüre zeigt, indem sie den Wahnsinn als textstrukturellen Bedeutungskomplex in das Zentrum ihrer Analyse stellt, wie sehr Lenz eben nur »auf den ersten Blick« den »unpolitischsten und subjektivsten Text Büchners« darstellt.⁶⁸ In *Lenz* wird expressiv eine politische Perspektive gezeichnet, die ihre Radikalität kunstvoll inszeniert. Mit dem ästhetisierten Bedeutungskomplex Wahnsinn deutet *Lenz* als »Fallstudie eines künstlerischen, psychischen und damit auch sozialen Grenzgängers«⁶⁹ die existentielle Ambivalenz des *homo politicus* an, der in der Spannung zwischen notwendiger Verbesserung der Situation und der Furcht davor steht. Die menschlichen Verhältnisse müssen kontinuierlich auf die Möglichkeit produktiver Veränderung des Bestehenden geprüft werden, auch und gerade wenn eine solche Veränderung auf den ersten Blick undenkbar oder unvorstellbar erscheint. Die Widersprüche der Gegenwart können Neues gebären. *Lenz* demonstriert die grundsätzlichen Gefahren in der Konfrontation mit Neuem, mit Veränderung: Ignoranz oder Flucht.

Anmerkungen

1 Markus-Evangelium 5, 1–13.

2 Walter Hinderer: »Sein Dasein war ihm eine notwendige Last«, in: Georg Büchner: *Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. Interpretationen*, Stuttgart 1995, S. 89.

- 3 Ernst Lürßen: *Büchners Lenz. Der psychotische Bruch mit der Realität oder das Scheitern der Welt*, in: *Kunstabfrage. 30 Jahre psychoanalytischer Werkinterpretation am Berliner Psychoanalytischen Institut*, Tübingen 1996, S. 130.
- 4 Vgl. Rolf Tarot: *Georg Büchner: Lenz*, in: *Erzählkunst der Vormoderne*, hg. von Rolf Tarot, Bern u.a. 1996, bes. S. 176–181.
- 5 Vgl. Harald Schmidt: *Schizophrenie oder Melancholie? Zur problematischen Differentialdiagnostik in Georg Büchners »Lenz«*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 117(1998), S. 516–542; Georg Reuschlein: »...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)1, S. 59–61; Martina Kitzbichler: *Aufbegehren der Natur. Das Schicksal der vergesellschafteten Seele in Georg Büchners Werk*, Opladen 1993, S. 107–111; 118–124, und Inge Diersen: *Büchners Lenz im Kontext der Entwicklung von Erzählprosa im 19. Jahrhundert*, in: *Georg-Büchner-Jahrbuch*, 7 (1988/89), bes. S. 95–123.
- 6 Sabine Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, Stuttgart 1991, S. 58 f. Zur Beziehung zwischen Oberlin und Lenz als Auseinandersetzung mit der »äterlichen Zivilisation« vgl. auch Kitzbichler: *Aufbegehren der Natur*, S. 84–101.
- 7 Friedhilde Schneider: *Selbst-Entfremdung. Die Formen der Verzweiflung in Georg Büchners Werk*, Frankfurt/Main (u.a.) 1994, S. 102–104, referiert die verschiedenen Forschungspositionen in der Diskussion um die in *Lenz* geschilderten Symptome einer Nervenkrankheit und deren Ursachen.
- 8 Michael Braun: »Hörreste, Sehreste«. *Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, Köln u.a. 2002, S. 75.
- 9 Seit dem Tod Althusser 1990 erleben seine theoretischen Ansätze als Aufschlußgebende Theorie-Impulse eine allmähliche Renaissance; vgl. beispielsweise Henning Böke u.a. (Hg.): *Denk-Prozesse nach Althusser*, Hamburg 1994; Antonio Callarai, David F. Ruccio (Hg.): *Postmodern Materialism and the Future of Marxist Theory. Essays in the Althusserian Tradition*, London 1996; Jean-Marie Vincent (Hg.): *Lire Althusser aujourd'hui*, Paris 1997; Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford 1997.
- 10 Vgl. beispielsweise Lürßen: *Büchners Lenz*, S. 105–134, und Peter Kubitschek: *Die tödliche Stille der verkehrten Welt. Zu Georg Büchners »Lenz«*, in: *Studien zu Georg Büchner*, hg. von Hans-Georg Werner, Berlin-Weimar 1988. Zur Verbindung von Wahn und Gesellschaft vgl. auch Hinderer: »*Sein Dasein war ihm eine notwendige Last*«, S. 103–110.
- 11 Louis Althusser: *Bemerkungen zu einer Kategorie: »Prozess ohne Subjekt und ohne Ende/Ziel«* [1972], in: *Was ist revolutionärer Marxismus? Kontroversen über Grundfragen marxistischer Theorie zwischen Louis Althusser und John Lewis*, hg. von Horst Arenz u.a. Berlin 1973, S. 90.
- 12 Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkungen für eine Untersuchung* [1970], in: *Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg-Berlin 1977.
- 13 *Problematik* ist den *Epistemen* Michel Foucaults oder den *Paradigmen* Thomas S. Kuhns vergleichbar; vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt/Main 1988, S. 273, und Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* [1962], Frankfurt/Main 1979, S. 10.
- 14 Louis Althusser: *Einführung: Vom »Kapital« zur Philosophie von Marx* [1965], in:

- Louis Althusser, Etienne Balibar: »Das Kapital« lesen, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 28: »Die Wissenschaft kann jedes Problem nur auf dem Terrain und vor dem Horizont einer bestimmten theoretischen Struktur – ihrer sogenannten Problematik – stellen.«
- 15 Louis Althusser: *Sur Brecht et Marx* [1968], in: *Ecrits philosophiques et politiques*, tome II, textes réunis et présentés par François Matheron, Paris 1995, S. 549.
- 16 Louis Althusser: *Das »Piccolo«, Bertolazzi und Brecht. Bemerkungen über materialistisches Theater* [1965], in: *alternative*, 24(1981) 137, S. 86.
- 17 Vgl. Althusser: *Vom »Kapital« zur Philosophie von Marx*, S. 11–35. Zur Lesetheorie Althussters vgl. einleitend Klaus-Michael Bogdal: *Marx' Gespenst. Althussters Denken*, in: *Zeitgenössische französische Denker. Eine Bilanz*, hg. von Joseph Jurt, Freiburg i.B. 1998, S. 49–52; Robert Pfaller: *Althusser. Das Schweigen im Text. Epistemologie, Psychoanalyse und Nominalismus in Louis Althussters Theorie der Lektüre*, München 1997, S. 137–154, und Jean-Marie Vincent: *La lecture symptomale chez Althusser*, in: Sylvain Lazarus (Hg.): *Politique et philosophie dans l'œuvre de Louis Althusser*, Paris 1993, S. 67–80.
- 18 Althusser: *Vom »Kapital« zur Philosophie von Marx*, S. 32.
- 19 Sigrid Weigel beispielsweise erweitert das Spektrum des Aufschluß gebenden Symptoms um eine spezifische Bildwirklichkeit, anhand derer sowohl die Entwicklung theoretischen Denkens in Denkfiguren als auch die vielfältigen Berührungspunkte und Übergänge verschiedener kultureller Praktiken an spezifischen Szenarien der Kulturgeschichte lesbar werden; vgl. dazu die folgenden instruktiven Studien Sigrid Weigels: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt/Main 1997, und *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, Paderborn 2004.
- 20 Zu den biographisch-psychoanalytischen Zugängen vgl. zusammenfassend Hinderer: »*Sein Dasein war ihm eine notwendige Last*«, S. 83–90.
- 21 Helmut Müller-Sievers: *Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner*, Göttingen 2003, S. 155: »Lenz ist verrückt ins Steintal eingezogen, verrückt zieht er wieder aus – sein plötzliches Erscheinen und sein Hinleben machen aus seiner Krankheit einen Zustand, der umso erschütternder ist, als er keinen Grund und kein Ende hat.«
- 22 Zur Reflexion des Wahnsinns als sozialem Ausgrenzungsdiskurs vgl. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [1961], 10. Aufl., Frankfurt/Main 1993, S. 8.
- 23 Diesen Ausdruck verwendet Hinderer: »*Sein Dasein war ihm eine notwendige Last*«, S. 96 f., unter Verweis auf Anklänge an den Sturm und Drang, wenn er den geschilderten Gefühlsausbruch Lenzens einen »prometheischen Protest« oder eine »titani-sche Kampfansage« nennt.
- 24 *Lenz*, S. 7. Zitiert wird nach der von Burghard Dedner und Hubert Gersch herausgegebenen, in Frankfurt 1998 erschienenen Ausgabe von Büchners *Lenz*. Die Primärzitate werden, wenn nicht anders angegeben, direkt im Text in runden Klammern belegt.
- 25 Svend Erik Larsen: *Die Macht der Machtlosen. Über Lenz und Woyzeck*, in: *Georg Büchner im interkulturellen Dialog*, hg. von Klaus Bohnen und Ernst-Ulrich Pinkert, Kopenhagen-München 1988 (*Text und Kontext*, Sonderreihe, Bd. 25.), S. 190.
- 26 Vgl. Gerhard Knapp: *Georg Büchner*, 3. Aufl., Stuttgart-Weimar 2000, S. 144 f.; Hinderer: »*Sein Dasein war ihm eine notwendige Last*«, S. 97 f., unterscheidet in *Lenz* fünf Phasen der Krankheitsentwicklung Lenzens: 1. Phase: Wanderung durchs Ge-

- birge; 2. Phase: Aufnahme bei Oberlin bis zum Kunstgespräch; 3. Phase: Lenz bleibt allein in Waldbach, nachdem Oberlin mit Kaufmann in die Schweiz gegangen ist; 4. Phase: Lenz fühlt sich nach Oberlins Rückkehr verstoßen; 5. Phase: Abtransport nach Straßburg. Vgl. auch Schneider: *Selbst-Entfremdung*, S. 81–86, und Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, S. 51.
- 27 Als optische Bewegungslosigkeit kann die Finsternis und als thermische Bewegungslosigkeit die Kälte verstanden werden.
- 28 Vgl. *Lenz*, S. 9, 10, 12, 13, 14, 16.
- 29 Der Schlußfolgerung Larsens, die Kraft radikaler Veränderung an die Figur Lenz selbst zu binden, indem er diese zu »einer explosiven Kraft mitten in einem wohlgeordneten Universum« stilisiert, kann hier nicht nachvollzogen werden; vgl. Larsen: *Die Macht der Machtlosen*, S. 190.
- 30 Kubitschek: *Die tödliche Stille der verkehrten Welt*, S. 103 f.
- 31 *Lenz*, S. 15. Vgl. auch ebd., S. 12. Der zehnte Band der *Brockhaus Real-Enzyklopädie für gebildete Stände* von 1830 kritisiert die weit verbreitete, quasi esoterische Annahme, der Somnambulismus erlaube höhere Erkenntnisse des Ganzen als der Wachzustand: »Und weil in diesem Zustand [Somnambulismus] die niedern Seelenkräfte in einer ungewöhnlich hohen Wirksamkeit erscheinen, so haben Viele dadurch sich täuschen lassen, und, vermöge dieser Täuschung, den Somnambulismus für einen viel höhern Zustand erklärt, als das wachende, intelligente Leben.« (S. 363).
- 32 Im Gegensatz dazu spricht Eva Borst in ihrer Untersuchung des Einflusses der niederländischen Malerei auf die Darstellung der idyllischen Tableaus von Natur und Familie in *Lenz* – den »Genreszenen« – zwar von einem Ausdruck der Sehnsucht Lenzens nach einem »Entrinnen vor der eigenen Geschichte«, aber auch sie bezeichnet diese Idyllen als eine der konkreten sozio-kulturellen Realität enthobene utopische Gegenwelt: »Büchner entwirft somit gleichsam eine Gegenwelt, die ihren utopischen Charakter zu erkennen gibt, indem sie vor der gesellschaftlichen wie politischen Realität, die Lenz zum Außenseiter machte und aus der er zu fliehen versuchte, nicht bestehen kann.« Vgl. Eva Borst: *Der Einfluß der niederländischen Genre-Malerei auf Georg Büchners Erzählung »Lenz«*, in: *literatur für leser*, 2/1988, S. 105 f.
- 33 *Lenz*, S. 14: »Laß in mir die heil'gen Schmerzen, / Tiefe Bronnen ganz aufbrechen; / Leiden sey all' mein Gewinnst, / Leiden sey mein Gottesdienst.« Zur Genese dieses Zitates vgl. Heinz Rölleke: »Leiden sei all' mein Gewinnst.« *Zur Vor- und Wirkungsgeschichte eines Büchner-Zitates*, in: *Euphorion*, 89(1995), S. 331–334.
- 34 Die Diagnose in Kubitschek: *Die tödliche Stille der verkehrten Welt*, S. 95 f., hingegen bleibt zweideutig: »Die Kluft, die sich zwischen Lenz auf der einen und Oberlin sowie den Talbewohnern auf der anderen Seite auftut, ist bezeichnend – es ist die Ruhe einer »niedrigeren« Daseinsform, die Ruhe elementarisch empfindsamer, der Natur nahe seiender Menschen, auf die Lenz stößt.«
- 35 Inge Diersen, in: *Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften* [Berlin-Ost 1988], hg. von Henri Poschmann, Berlin u.a. 1992, S. 185.
- 36 Vgl. dazu Kitzbichler: *Aufbegehren der Natur*, S. 97–101.
- 37 Werner Weiland: *Büchners Spiel mit Goethe-Mustern. Zeitstücke zwischen der Kunstperiode und Brecht*, Würzburg 2001, S. 25.
- 38 Vgl. Hoda Issa: *Das »Niederländische« und die »Autopsie«*, *Die Bedeutung der Vorlage für Georg Büchners Werke*, Frankfurt/Main 1988, S. 18–33, und die Briefe Büchners an die Familie vom 28. Juli 1835 und vom 1. Januar 1836.
- 39 Vgl. u.a. Hans Jürgen Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch: Poetik*

- des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980; Walter Grab: *Georg Büchner und die Revolution von 1848. Der Büchner-Essay von Wilhelm Schulz aus dem Jahr 1851. Text und Kommentar*, Königstein 1985, S. 68; Jürgen Seidel: *Georg Büchner*, München 1998, S. 115 f.; Braun: »Hörreste, Sehreste«, S. 85, und Jan Ch. Hauschild: *Georg Büchner. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 111 f.
- 40 Vgl. Jürgen Schwann: *Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs*, Tübingen 1997, S. 95–272.
- 41 Jan Thorn-Prikker: »Ach die Wissenschaft, die Wissenschaft!« Bericht über die Forschungsliteratur zu Büchners »Lenz«, in: *Text und Kritik. Georg Büchner III*, Sonderband, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1981, S. 188.
- 42 Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, S. 68, nennt das Kunstgespräch »unsystematisch und fragmentarisch«.
- 43 Vgl. dazu auch Hans Mayer: *Georg Büchner und seine Zeit* [1964], Frankfurt/Main 1972, S. 300 f.
- 44 Seidel: *Georg Büchner*, S. 115.
- 45 Müller-Sievers: *Desorientierung*, S. 164.
- 46 *Lenz*, S. 18. Zur bewegungslosen, weil wirkungslosen Ruhe der Darstellung des sieghaften Apoll in den Vatikanischen Museen und der Sixtinischen Madonna bemerkt Albert Meier in *Georg Büchners Ästhetik*, München 1983 (Literatur in der Gesellschaft, Bd. 5.), S. 101: »Der Wert der Kunst kann daher auch nicht in ihren Produkten liegen, sondern nur in ihrer praktischen Bedeutung in Produktion und Rezeption. Allein schon deshalb müssen die klassischen Ideale des Apoll von Belvedere oder der Sixtinischen Madonna abgelehnt werden, denn sie tragen ihren Hauptzweck in sich selbst, machen keinen Eindruck.«
- 47 *Lenz*, S. 19. Vgl. auch S. 8, 9, 25.
- 48 Eine wichtige stoffliche Quelle für die Erzählung *Lenz* bildet der Bericht des pietistischen Pfarrers, Sozialreformers und Pädagogen Johann Friedrich Oberlin (1740–1826) über den Aufenthalt des psychisch schwerkranken Schriftstellers Jakob Michael Reinhold Lenz in Waldersbach, einem Ort im vogesischen Steintal. Ein Abdruck von Oberlins Bericht *Der Dichter Lenz, im Steintal* findet sich in der umfangreichen Quellendokumentation zu *Lenz* in Bd. 5 der von Burghard Dedner und Hubert Gersch herausgegebenen, in Frankfurt/Main 2004 erschienenen historisch-kritischen Marburger Ausgabe, S. 219–368. Zum Quellenvergleich vgl. Burghard Dedner: *Der autobiographische und biographische Text als literarische Quelle. Oberlins Bericht »Herr L...« und Büchners »Lenz«*, in: *Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie. Internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition an der Stiftung Weimarer Klassik v. 02.-05. 03. 1994: Autor- und problembezogene Referate*, hg. von Jochen Golz, Tübingen 1995, S. 221–226.
- 49 Vgl. Kitzbichler: *Aufbegehren der Natur*, S. 84–101; Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, S. 50–52.
- 50 Vgl. Schneider: *Selbst-Entfremdung*, S. 84.
- 51 Vgl. Harald Schmidt: *Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners »Lenz«*, Opladen 1994, S. 228; Schneider: *Selbst-Entfremdung*, S. 86.
- 52 Vgl. Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, S. 55–61. Für Mayer will »Oberlin Lenz auf die Normen und die ihm vorgezeichnete Bahn lenken«. Hans Mayer: *Lenz. Die Erzählung von Georg Büchner und der Film von George Moore*, München 1994, S. 26.

- 53 Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, S. 59.
54 Vgl. Schmidt: *Schizophrenie oder Melancholie?*, S. 542.
55 Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, S. 59.
56 Lenz, S. 19f.; vgl. auch ebd., S. 30 f.
57 Lenz, S. 32: »Elr stürzte sich in Oberlins Arme, er klammerte sich an ihn, als wolle er sich in ihn drängen, er war das einzige Wesen, das für ihn lebte.«
58 Lenz, S. 25. Hierbei handelt es sich um eine Sünde, die Gott nicht vergeben kann; vgl. Mk 3, 29.
59 Schmidt: *Schizophrenie oder Melancholie?*, S. 539.
60 *Encyclopädisches Wörterbuch der medicinischen Wissenschaften*, hg. von C.W. Hufeland u.a., Berlin 1840, Bd. 23, S. 695 f.
61 Vgl. Burghard Dedner, Hubert Gersch: *Kommentar zu Büchners »Lenz«*, in: Dies. (Hg.): *Büchner, Georg: Lenz*, Frankfurt/Main 1998, S. 48–50.
62 Schmidt: *Schizophrenie oder Melancholie?*, S. 46.
63 Vgl. bes. Lenz, S. 25: »Dann erhob er sich und faßte die Hände des Kindes und sprach laut und fest: Stehe auf und wandle! Aber die Wände hallten ihm nüchtern den Ton nach, daß es zu spotten schien, und die Leiche blieb kalt. Da stürzte er halb wahnsinnig nieder, dann jagte es ihn auf, hinaus in's Gebirg. Wolken zogen rasch über den Mond; bald Alles im Finstern, bald zeigten sie die nebelhaft verschwindende Landschaft im Mondschein.«
64 Lenz, S. 23: »Jetzt ist es mir so eng, so eng, sehen Sie, es ist mir manchmal, als stieß ich mit den Händen an den Himmel; oh, ich erstickte!«
65 Auch für Schmidt: *Schizophrenie oder Melancholie?*, S. 542, bedeutet diese Textstelle das Ende der Wirkung der illusionär wahrgenommenen Harmonie. Die textuell dargestellte »einfühlsame Introspektion in ein psychotisches Bewußtsein, zu dessen Zerbrechen die mißlungene Theodizee angesichts des Leids in der Welt zumindest beiträgt«, erzeugt eine Verweigerung gegenüber den »Harmoniepostulaten theistischer wie pantheistischer Provenienz«.
66 Larsen: *Die Macht der Machtlosen*, S. 193.
67 Kubitschek: *Die tödliche Stille der verkehrten Welt*, S. 103 f.
68 Knapp: *Georg Büchner*, S. 141; hier hat Knapp eine wesentliche Korrektur vorgenommen, denn in der früheren Auflage heißt es noch: »Lenz ist der subjektivste und zugleich der am wenigsten »politische« Text Büchners.«
69 Hauschild: *Georg Büchner*, S. 624.