

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2011

Wissenskulturen
des Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Olaf Briese (Berlin), Erika Brokmann (Detmold), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Claude Conter (Luxemburg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Gustav Frank (München) Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Rainer Kolk (Bonn), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Christian Liedtke (Düsseldorf), Harro Müller (New York), Maria Porrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2011
17. Jahrgang

Wissenskulturen des Vormärz

herausgegeben von
Gustav Frank und Madleen Podewski

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2012
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-924-8
www.aisthesis.de

Harald Neumeyer (Bayreuth)

Vom melancholischen Reden über eine ‚Kunst des Lebens‘

Georg Büchners *Lenz* und das medizinisch-psychiatrische Wissen um Seelenstörungen

„Ich verlange in allem Leben“, so lautet die zentrale Forderung, die Lenz in Georg Büchners gleichnamiger Novelle mit Blick auf jede Form der Kunst aufstellt.¹ Lenzens Programm, das er im so genannten ‚Kunstgespräch‘ formuliert, ist oft als Ästhetik Büchners² bzw. als implizite Poetik des Textes³ identifiziert worden. Dabei wurde jedoch meist nicht berücksichtigt, dass derjenige, der hier über Kunst spricht, ein Melancholiker im pathologischen

-
- 1 Georg Büchner. *Lenz*. Text und Kommentar. Neu hergestellt, kommentiert und mit zahlreichen Materialien versehen von Burghard Dedner. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998. S. 16. Bei Zitaten aus diesem Text werden im folgenden die Seitenzahlen mit dem Sigel ‚L‘ in Klammern hinter dem entsprechenden Zitat vermerkt.
 - 2 Vgl. (in chronologischer Folge) Hans-Jürgen Schings. *Der mitleidige Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München: Beck, 1980. S. 69, S. 79; Jan-Christoph Hauschild. *Georg Büchner. Biographie*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993; Gerhard P. Knapp. *Georg Büchner*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2000. S. 151f.; Rudolf Drux. „‚Holzpuppen‘. Bemerkungen zu einer poetologischen Kampfmetapher bei Büchner und ihrer antiidealistischen Stoßrichtung“. *Georg Büchner Jahrbuch* 9 (2000): S. 237-253, S. 238; Gerhard Friedrich. „Lenzens und Werthers Leiden. Zur Demontage eines ästhetischen Modells“. *Georg Büchner Jahrbuch* 10 (2005): S. 133-171, S. 154, S. 159f.; Ariane Martin. *Georg Büchner*. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 213; Klaus F. Gille. „Zwischen Hundstall und Holzpuppen. Zum Kunstgespräch in Büchners *Lenz*“. *Weimarer Beiträge* 54 (2008): S. 88-102, S. 88.
 - 3 So ausführlich Jürgen Schwann. *Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs*. Tübingen: Narr, 1997. Vgl. ferner Drux. ‚Holzpuppen‘ (wie Anm. 2). S. 249f.; Gille. Hundstall (wie Anm. 2). S. 97, sowie Henri Poschmann. „Kommentar“. *Georg Büchner. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. Bd. 1. S. 791-865, S. 812.

Sinne ist.⁴ Denn entweder spielte man die Krankheit zu einer Art philosophischem Leiden an der Welt herunter, das in der Kunstkonzeption aufgehoben wird⁵, oder man betonte, dass Lenz sich exklusiv zum Zeitpunkt der ästhetischen Ausführungen im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte befindet, um eine in sich kohärente Ästhetik abzuliefern, die von keiner Melancholie infiziert ist.⁶ Dadurch ergeben sich gleich zwei argumentative Schräglagen: Zum einen wird die Ästhetik einer Figur mit der des Autors bzw. der Novelle kurzgeschlossen; zum anderen wird die spezifische Qualität des Aussagesubjekts hinter dem Ausgesagten zurückgestellt.

In einer materialreichen Studie hat Carolin Seling-Dietz Büchners Novelle im Kontext der zeitgenössischen Medizin wie Psychiatrie situiert und gegenüber den Untersuchungen, die Lenz' Krankheit als Psychose oder als Schizophrenie klassifizieren⁷, nachgewiesen, dass die novellistische Dar-

-
- 4 Andreas Pilger. „Die ‚idealistische Periode‘ in ihren Konsequenzen. Georg Büchners Darstellung des Idealismus in der Erzählung *Lenz*“. *Georg Büchner Jahrbuch* 8 (1995): S. 104-125, S. 122-125 und Mark W. Roche. „Die Selbstaufhebung des Antiidealismus in Büchners *Lenz*“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 107 (1988): S. 136-147, S. 142f., lassen das, was sie vage als „Wahnsinn“ qualifizieren, aus der Spannung entspringen, die zwischen den im ‚Kunstgespräch‘ artikulierten Positionen und dem konkreten Verhalten Lenzens besteht, und blenden damit das Problem aus, dass bereits der Lenz des ‚Kunstgesprächs‘ als Melancholiker gekennzeichnet ist.
- 5 Vgl. Walter Hinderer. „Lenz. ‚Sein Dasein war ihm eine notwendige Last““. *Interpretationen Georg Büchner*. Stuttgart: Reclam, 1990. S. 63-117, S. 103; Knapp. *Büchner* (wie Anm. 2). S. 152; Schings. *Der mitleidige Mensch* (wie Anm. 2). S. 72; Schwann. *Ästhetik* (wie Anm. 3). S. 264f., 274f.
- 6 Vgl. Gille. *Hundsstall* (wie Anm. 2). S. 88, S. 97f.; Hinderer. *Lenz* (wie Anm. 5). S. 101. Vgl. kritisch zu diesem Deutungskomplex Walter Müller-Sievers. *Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner*. Göttingen: Wallstein, 2003. S. 162f. Sobald man sich keiner der beiden referierten Optionen anschließt, so Martin. *Büchner* (wie Anm. 2). S. 213, wird das ‚Kunstgespräch‘ als Irritation wahrgenommen und als „sehr deutliche Zäsur in der Erzählung“ bewertet.
- 7 So etwa (in chronologischer Folge) Walter Irl. *Der psychiatrische Roman*. Stuttgart: Hippokrates, 1965. S. 73-83; Rainer Gödtel. „Das Psychotische in Büchners *Lenz*“. *Horizonte* 4 (1980): S. 34-43; Hinderer. *Lenz* (wie Anm. 5). S. 91; Poschmann. *Kommentar* (wie Anm. 3). S. 813; Martina Kitzbichler. *Aufbegehren der Natur. Das Schicksal der vergesellschafteten Seele in Georg Büchners Werk*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993. S. 81-104; Harald Schmidt. *Melancholie und Landschaft. Die psychiatrische und ästhetische Struktur der*

stellung einer in der damaligen Wissenschaft etablierten Diagnose folgt – der der ‚religiösen Melancholie‘.⁸ Diese These wird keineswegs dadurch in Frage gestellt, dass der Text nicht von Melancholie, sondern von „Wahnsinn“ spricht (z. B. L 8). Denn erstens praktiziert die Novelle keine mit der Begriffswahl verbundene Grenzziehung zwischen den Seelenstörungen, da alle Symptome, die der Melancholie zugeschrieben werden, auf der Seite des Wahnsinns wiederkehren.⁹ In Abgrenzung zum Modell einer ‚philosophischen‘ bzw. ‚süßen Melancholie‘, die im Zeichen von Reflexionskompetenz, Leidensgenuss und Kunstfertigkeit steht, wird demnach mit dem Begriff des Wahnsinns die pathologische Form einer sich inhaltlich schließlich auf die Religion beziehenden Melancholie verhandelt.¹⁰ Zweitens verwenden auch die Mediziner und Psychologen des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts beide Begriffe weitestgehend synonym, was verdeutlicht, dass eine klare

Naturschilderungen in Büchners Lenz. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994. passim; Harald Schmidt. „Schizophrenie oder Melancholie? Zur problematischen Differentialdiagnostik in Georg Büchners *Lenz*“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 117 (1998): S. 516-542, bes. S. 516-521, S. 528f.; Knapp. *Büchner* (wie Anm. 2). S. 142-150; Hans-Otto Röber. „Die kritische Perspektive aufs Subjekt in Büchners *Lenz*“. *Georg Büchner Jahrbuch* 10 (2005): S. 173-205, S. 204f.; Yvonne Fauser. „Die Vorwegnahme der medizinischen Erkenntnis von manisch-depressiven Störungen in der Literatur – dargestellt an Büchners *Lenz* und *Leonce und Lena*“. *Georg Büchner Jahrbuch* 11 (2009): S. 63-80.

- 8 Carolin Seling-Dietz. „Büchners *Lenz* als Rekonstruktion eines Falls ‚religiöser Melancholie‘“. *Georg Büchner Jahrbuch* 9 (2000): S. 188-236, bes. S. 209-225. Vgl. in der impliziten Nachfolge von Seling-Dietz den Stellenkommentar der Marburger Ausgabe: Georg Büchner. *Lenz*. Hg. Burghard Dedner/Hubert Gersch. *Sämtliche Werke und Schriften*. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. Burghard Dedner/Thomas Michael Mayer. Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001. S. 369-488.
- 9 So auch Schmidt. *Melancholie* (wie Anm. 7). S. 36 und Seling-Dietz. *Büchners Lenz* (wie Anm. 8). S. 208.
- 10 Vgl. zu beiden Formen Schmidt. *Melancholie* (wie Anm. 7). S. 52-66; Hiltrud Gnüg. „Melancholie-Problematik im Werk Büchners“. *Studia Büchneriana*. *Georg Büchner 1988*. Hg. Fausto Cercignani. Mailand: Cisalpino, 1990. S. 91-105, sowie Heike Knoll. „Schwermütige Revolten. Melancholie bei Georg Büchner“. *Protomoderner. Künstlerische Formen überlieferter Gegenwart*. Hg. Carola Hilmes/Dietrich Mathy. Bielefeld: Aisthesis, 1996. S. 99-112, betrachten hingegen die Darstellungen der Melancholie bei Büchner ganz im Kontext von deren in Antike und Renaissance etablierten philosophischen Varianten.

Ausdifferenzierung zwischen der Melancholie in ihrer pathologischen Variante und dem Wahnsinn noch nicht stattgefunden hat. So ordnet etwa Jean-Etienne-Dominique Esquirol in seiner 1827 erschienenen Studie *Allgemeine und specielle Pathologie der Seelenstörungen* die Melancholie umstandslos dem „fixen Wahn“ zu.¹¹ Im Folgenden soll deshalb zur Kennzeichnung von Lenzens Gemütszustand am Terminus der Melancholie festgehalten werden, da dadurch markiert werden kann, dass die Novelle eben das Krankheitsbild entfaltet, das zeitgenössisch als ‚religiöse Melancholie‘ profiliert ist.

Folgt man Seling-Dietz weiter, dann mobilisiert Büchner ein von Johann Christian Reils *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803) über Esquirol bis zu Johann Baptist Friedrichs *Allgemeine Diagnostik der psychischen Krankheiten* (1832) zur Verfügung stehendes Wissen über psychische Anomalien, um den pathologischen Fall eines Melancholikers verstärkt aus dessen Innenperspektive zu gestalten.¹² Allerdings berücksichtigt nun Seling-Dietz ihrerseits das Kunstprogramm von Lenz nicht¹³: Zwar weist sie eindrücklich die Melancholie des Protagonisten nach, doch bleibt davon die im ‚Kunstgespräch‘ formulierte Ästhetik unberührt. Derart existiert in der Forschungsliteratur zu Büchners Novelle eine klaffende Lücke. Diese wird vom Text selbst evoziert, insofern er sich auf zwei Terrains gleichzeitig bewegt – einem ästhetischen und einem medizinisch-psychiatrischen.¹⁴ Diese wird vom Text aber auch überbrückt,

11 Vgl. Jean-Etienne-Dominique Esquirol. *Allgemeine und specielle Pathologie der Seelenstörungen*. Leipzig, Hartmann 1827. S. 199-203. Vgl. zur referierten Differenzierungsproblematik zwischen Melancholie und Wahnsinn Seling-Dietz. Büchners *Lenz* (wie Anm. 8). S. 205-208.

12 Vgl. zusammenfassend dazu Harald Neumeyer. „Melancholie“. *Georg Büchner. Epoche – Werk – Wirkung*. Hg. Roland Borgards/Harald Neumeyer. Stuttgart: Metzler, 2009. S. 242-248, S. 243f.

13 Wie auch die beiden Analysen, die gleichfalls am historischen Material arbeiten: Sabine Kubik. *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*. Stuttgart: M & P, 1991. S. 121-125, sowie Georg Reuchlein. „[...] als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“. Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners Modernität“. *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 28 (1996): S. 59-111, S. 77-84. Reuchlein vermerkt lediglich kurz, dass im ‚Kunstgespräch‘ „ein seelisch im Steintal wieder zur Ruhe gekommener Lenz als Sprachrohr für bestimmte Gedanken Büchners fungiert“ (ebd. S. 98).

14 Zu weiteren Möglichkeiten solcher Verschränkungen in der Erzählprosa des Biedermeier/Vormärz vgl. den Beitrag von Christoph Schmitt-Maaß.

insofern er die Formulierung des Kunstprogramms in einen Krankheitsverlaufs einbettet, und zwar genau in die Phase, in der sich die „übermäßige Empfänglichkeit“ des Melancholikers, wie dies auch die zeitgenössische Wissenschaft konstatiert, allmählich „nur für einen Gegenstand und auf einen Punkt concentriert.“¹⁵

Im Falle Lenzens bildet dieser ‚eine Punkt‘ das Religiöse: Er „dachte auf einen Text zum Predigen“ (L 13), „fing an wie Stilling die Apocalypse zu lesen“ (L 16), begegnet einem Mann, der „wie Jakob [gerungen habe]“ (L 21), ergeht sich in „religiösen Quälereien“, „fastete“, entwickelt die „fixe Idee“ (L 24), ein in Fouday verstorbenes Kind zum Leben zu erwecken, und glaubt schließlich, „die Sünde [in] de[n] heilige[n] Geist“ (L 25) begangen zu haben. Zwischen der Lektüre der „Apocalypse“ und der Begegnung mit dem Mann „im Rufe eines Heiligen“ (L 22), also zu dem Zeitpunkt, da sich die religiöse Fixierung ausprägt, findet das ‚Kunstgespräch‘ statt. Mit dieser narrativen Rahmung wirft der Text eine Frage auf, die die Forschung in der Trennung von literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive nicht beantwortet hat: Wie hängen Lenz’ Melancholie und das von ihm aufgestellte Kunstprogramm zusammen?¹⁶ Die folgende Analyse zielt dementsprechend auf keine Gesamtinterpretation des Textes. Es geht ihr auch nicht um die in der Forschung bereits mehrfach diskutierte Unterscheidung zwischen der Oberlinschen und der Büchnerschen bzw. der wissenschaftlichen und der literarischen Darstellung eines pathologischen Falles.¹⁷ Die Analyse ist auf das ‚Kunstgespräch‘ fokussiert und erörtert, ohne neuerlich die viel-

15 Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 206. Vgl. zu den Phasen der Melancholie bei Lenz Seling-Dietz. Büchners *Lenz* (wie Anm. 8). S. 209f. und Roland Borgards. *Lenz. Georg Büchner* (wie Anm. 12). S. 51-70, S. 66.

16 Erste Versuche, dieser Frage nachzugehen, unternehmen Robert C. Holub. „The Paradoxes of Realism. An Examination of the Kunstgespräch in Büchner’s *Lenz*“. *Deutsche Vierteljahresschrift* 59 (1985): S. 102-124, S. 124; Britta Herrmann. „Automaten und Marionetten“. *Georg Büchner* (wie Anm. 12). S. 255-260, S. 259, sowie vor allem Benedikt Descourvières. „Der Wahnsinn als Kraftfeld. Eine symptomatische Lektüre zu Georg Büchners Erzählung *Lenz*“. *Weimarer Beiträge* 52 (2006): S. 203-226.

17 Vgl. dazu Kubik. *Krankheit* (wie Anm. 13). S. 123-128, Reuchlein. *Wahnsinn* (wie Anm. 13). S. 65-70, Seling-Dietz. Büchners *Lenz* (wie Anm. 8). S. 201-204, die als Differenzen die Rücknahme der Ursachenforschung zugunsten einer Symptomenbeschreibung und die Umstellung von einem Sprechen über den Melancholiker hin zu einem Sprechen aus dem Melancholiker betonen.

fältigen wie differenten historischen Bezugnahmen der Ästhetik des Büchnerschen Lenz aufzuzeigen¹⁸, die Frage, welche Implikationen es hat, dass ein Melancholiker über Kunst spricht – und zwar sowohl für die Melancholie als auch für die Kunst.

1. Melancholisches Reden

Im Kontext der Temperamentenlehre wird dem Melancholiker bis ins 18. Jahrhundert hinein eine Klagerede zugeordnet, die die Leiden vergrößert, sich verselbständigt und schließlich nicht mehr einer Verarbeitung der Melancholie dient, sondern deren Perpetuierung forciert: Redend infiziert sich der Melancholiker fortwährend selbst mit seiner Krankheit.¹⁹ Sobald dann jedoch am Übergang zum 19. Jahrhundert die Melancholie aus der Temperamentenlehre herausgelöst und über das Symptom der ‚fixen Idee‘

Vgl. zudem die Erzählstil-Analyse von Borgards. Lenz (wie Anm. 14). S. 59-61, die diese Differenzen mit reflektiert.

- 18 Vgl. hierzu u. a. Drux. Holzpuppen (wie Anm. 2). S. 250f.; Gille. Hundstall (wie Anm. 2). S. 93-95; Albert Meier. *Georg Büchners Ästhetik*. München: Fink, 1983. S. 106-110; Schwann. *Ästhetik* (wie Anm. 3). S. 122-151.
- 19 Vgl. exemplarisch Johann Friedrich Zückert. *Medicinische und moralische Abhandlung von den Leidenschaften*. Berlin: Mylius, 1764. S. 33f.; vgl. zum Komplex der Klagerede Harald Neumeyer. *Anomalien, Autonomien und das Unbewusste. Selbstmord in Wissenschaft und Literatur von 1700 bis 1800*. Göttingen: Wallstein, 2009. S. 105-108.
- 20 Vgl. für die Schwelle um 1800 Vincenzo Chiarugi. *Abhandlung über den Wahnsinn überhaupt und insbesondere nebst einer Centurie von Beobachtungen*. Leipzig: G. D. Meyer, 1795. S. 224f.; Johann Christian Reil. *Ueber die Erkenntniß und Cur der Fieber*. 5 Bde. Bd. 4: Nervenkrankheiten. Halle: Curt, 1805. S. 379f.; Adolph Henke. *Handbuch der Pathologie*. 2 Bde. Berlin: Oehmigke, 1806-08. Bd. 2. S. 465-469, sowie vor allem das Kapitel „Fixer, partieller Wahnsinn, Melancholie“ von Johann Christian Reil. *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*. Halle: Curt, 1803. S. 306-364. Dass dieser Connex von Wahnsinn, Melancholie und fixer Idee bis in die Zeit Büchners hinein überliefert wird, belegen Friedrich Bird. „Ueber die religiöse Melancholie“. *Zeitschrift für Anthropologie*. 1/1 (1823): S. 228-241, die beiden Schriften von Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 203-207 und *Die Geisteskrankheiten in Beziehung zur Medizin und Staatsarzneikunde*. 2 Bde. Berlin: Voss, 1838. Bd. 1, S. 243f., außerdem Johann Christian August Heinroth. *Lehr-*

beschrieben wird²⁰, folgt die Kennzeichnung des melancholischen Sprachmodus‘ gleichfalls der Qualität einer Fixierung.²¹ So bemerkt Reil:

Ich kenne eine vornehme Dame, die in einem Anfall von Geisteszerrüttung ein Wort, z. B. meine Cousine, ein anderesmal Louis Seize unaufhörlich, tagelang, und mit der grössten Geschwindigkeit wiederholt.²²

Auch Lenz’ Artikulation gehorcht tendenziell dem nach 1800 diagnostizierten Zwang zur Wiederholung bestimmter sprachlicher Wendungen – und zwar vor wie nach dem ‚Kunstgespräch‘. Dabei wird diese Form des Sprechens nicht nur in einer indirekten Gedankenrede präsentiert, wenn es etwa heißt: „es war ihm als müsse er immer ‚Vater unser‘ sagen“ (L 10), sondern auch in wörtlicher Rede wiedergegeben, wenn Lenz auf die Forderung Kaufmanns, er solle zu seinem Vater zurückkehren, wie folgt reagiert:

buch der Störungen des Seelenlebens oder der Seelenstörungen und ihrer Behandlung. 2. Bde. Leipzig: Vogel, 1818. Bd. 1, S. 263f., Johannes Baptista Friedreich. *Allgemeine Diagnostik der psychischen Krankheiten*. Würzburg: Strecker, 1832. S. 246f., sowie natürlich Büchner selbst, in dessen Fragment *Woyzeck* der Doktor seinem Probanden eine „fixe Idee“ bescheinigt.

- 21 Dort, wo man weiterhin an der Klagerede als Merkmal der Melancholie festhält, wird diese deutlich als Form einer sprachlichen Fixierung beschrieben. Vgl. Heinroth. *Störungen* (wie Anm. 19). Bd. 1. S. 332: „Sie klagen laut über den Gegenstand ihres Verlustes, ihres Kammers; aber dieser Gegenstand wird auch bald der einzige Punkt, um den sich ihre Gedanken, ihre Worte bewegen.“
- 22 Reil. *Rhapsodien* (wie Anm. 19). S. 127. Vgl. auch Esquirol. *Geisteskrankheiten* (wie Anm. 19). Bd. 1. S. 148, der den Konnex von ‚fixer Idee‘ und Sprachmodus explizit motiviert: „[D]a sie nur einen Gedanken haben, so wiederholen sie unaufhörlich dieselben Wörter.“ Vgl. ferner Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 471, Friedreich. *Diagnostik* (wie Anm. 19). S. 56f., und Heinroth. *Störungen* (wie Anm. 19). Bd. 1. S. 300. George M. Burrow. *Untersuchungen über gewisse, die Geisteszerrüttungen betreffende Irrthümer und ihre Einflüsse auf die physischen, moralischen und bürgerlichen Verhältnisse*. Leipzig: Weidmann, 1822. S. 142, kann deshalb im Umkehrschluss die spezifische sprachliche Artikulation einer Person zum Indiz ihrer Geisteszerrüttung erklären. Vgl. zu den Modifikationen des Sprechens im Krankheitszustand Friedrich Eduard Beneke. *Beiträge zu einer reinseelenwissenschaftlichen Bearbeitung der Seelenkrankheitskunde als Vorarbeiten für eine künftige strengwissenschaftliche Naturlehre derselben*. Leipzig: Reclam, 1824. S. 249-251.

Hier weg, weg! nach Haus? Toll werden dort? [...] Ich würde toll! toll! Laßt mich doch in Ruhe! Nur ein bischen Ruhe, jetzt wo es mir ein wenig wohl wird! Weg? (L 19)

Im ‚Kunstgespräch‘ selbst fehlt dieser Wiederholungszwang; sehr wohl indes zeigt sich eine sprachliche Fixierung. Reil notiert über all diejenigen, bei denen eine ‚fixe Idee‘ vollständig entwickelt ist: „Einige Kranke tragen ihre Idee unaufhörlich vor.“²³ Hier geht es nicht darum, dass einzelne Worte bzw. Phrasen endlos repetiert werden; hier geht es darum, dass der Melancholiker zu einer nicht zu arretierenden Rede neigt, die ausschließlich um einen Gegenstand kreist. Eben dies gilt strukturell auch für Lenzens Rede während des ‚Kunstgesprächs‘ – und zwar nicht schon deshalb, weil dieses letztlich einen Monolog²⁴ darstellt, sondern vor allem deshalb, weil Lenz das bei Tisch begonnene Gespräch an sich reißt, zu einem Monolog macht und sich sodann nicht mehr unterbrechen lässt, da er sich an dem einen Thema der Kunst festbeißt.

Allerdings scheinen im Kunstmonolog alle sonstigen für Lenz’ Seelenstörung typischen Symptome, wie sie sich bis dahin artikuliert haben, verschwunden zu sein – etwa die gestörte Zeit- und Raumwahrnehmung sowie der Wechsel zwischen Reizempfänglichkeit und Reizunempfänglichkeit.²⁵ In der Wissenschaft gibt es für ein Aussetzen der manifesten Symptome der Melancholie zwei Erklärungen. Reil verweist darauf, dass sich ein Melancholiker ganz der Ordnung gemäß verhält, solange die ‚fixe Idee‘ nicht berührt wird. In diesem Fall kann das kognitive wie sprachliche Urteilsvermögen eines Melancholikers in äußerster Luzidität funktionieren: „Er urtheilt

23 Reil. *Rhapsodien* (wie Anm. 19). S. 317. Vgl. auch Benjamin Rush. *Medizinische Untersuchungen und Beobachtungen über die Seelenkrankheiten*. Leipzig: Knobloch, 1825. S. 131, S. 255, zum „immerwährenden Sprechen“ der Geisteskranken, sowie Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 287, der als Beispiel für den ‚fixen Wahn‘ über die Erotomanen notiert: „[S]ie sprechen viel und immer von ihrer Liebe.“

24 Als solcher wird das ‚Kunstgespräch‘ explizit bei Descourvières. Wahnsinn (wie Anm. 15). S. 213, Hinderer. Lenz (wie Anm. 5). S. 101, Knapp. *Büchner* (wie Anm. 2). S. 146, Martin. *Büchner* (wie Anm. 2). S. 113 und Rößer. Subjekt (wie Anm. 7). S. 175 bestimmt.

25 Vgl. zu diesen Symptomen die Ausführungen von Seling-Dietz. Büchners Lenz (wie Anm. 8). S. 208-210 und die Anmerkungen in der Marburger Ausgabe: Büchner. Lenz (wie Anm. 8). S. 371-416.

zuweilen scharf und richtig über Dinge, die mit seinem Wahnsinn in keiner Verbindung stehn“.²⁶ Und Benjamin Rush vermerkt am Beispiel von zwei Predigern, dass die sich ansonsten artikulierenden Symptome suspendiert sind, sobald sie ihrem Beruf wie ihrer Berufung nachgehen:

Ich habe einen Geistlichen gekannt, und von einem anderen habe ich gehört, die immer verrückt waren, ausgenommen wenn sie die Kanzel bestiegen, an welchem Orte sie in ihren Gebeten und Reden alle gewöhnlichen Zeichen einer gesunden und richtigen Seele zeigten.²⁷

Gleichwohl ist nach Reil wie Rush in solchen Momenten die Melancholie nicht etwa aufgehoben; sie bleibt auch dort, wo die entsprechenden Symptome fehlen, als latenter Zustand vorhanden.

Diese Erklärungsmuster für ein temporär befristetes Aussetzen der Melancholie lassen sich auf Büchners Lenz übertragen. Wenn dieser über Kunst spricht, dann bewegt er sich auf einem Feld, das in keinem Zusammenhang mit der sich ausbildenden, im Bereich des Religiösen spielenden Fixierung steht. Und wenn er über Kunst spricht, dann bewegt er sich zudem, wie der Erzähler notiert, „auf seinem Gebiete“ (L 16), redet also über seinen Beruf wie seine Berufung. Beide Aspekte bedingen, dass Lenzens kommunikative Kompetenz gewahrt ist, so dass auch der Erzähler über sein Reden vermerkt: „es traf Vieles“ (L 19). Und beide Aspekte tragen dazu bei, dass sich Lenzens Krankheit während des Kunstmonologs nicht äußerlich offenbart – weder im Zwang, Worte zu wiederholen, noch in einer gestörten Wahrnehmung. Allein dadurch, dass Lenz über Kunst redet, verschwindet die Melancholie und scheint doch im spezifischen Modus der Rede auf – in dem nicht anzuhaltenden, um ein Thema kreisenden Monologisieren. So zeugt auch in Büchners Novelle die Abwesenheit der zentralen Symptome keineswegs von einer Aufhebung der Melancholie: Auch wenn sie sich nicht als akute Befindlichkeit zeigt, bleibt sie als latenter Zustand präsent. Dies verdeutlicht der Text durch das Moment einer sprachlichen Fixierung im Kunstmonolog,

26 Reil. *Rhapsodien* (wie Anm. 19). S. 315. Vgl. ferner Beneke. *Seelenkrankheitskunde* (wie Anm. 21). S. 129; Chiarugi. *Wahnsinn* (wie Anm. 19). S. 225; Joseph Mason Cox. *Practische Bemerkungen über Geistszerrüttungen*. Halle: Renger, 1811. S. 236; Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 207; Esquirol. *Geisteskrankheiten* (wie Anm. 19). Bd. 1. S. 248; Henke. *Pathologie* (wie Anm. 19). Bd. 2. S. 465.

27 Rush. *Seelenkrankheiten* (wie Anm. 22). S. 169.

das eben in der Phase des Krankheitsverlaufs hervortritt, in der sich bei Lenz auch eine inhaltliche Fixierung ausprägt. Und dies veranschaulicht der Text durch die narrative Rahmung des Kunstmonologs, die nach demselben wieder jene Symptome manifest werden lässt, die sich schon vor demselben gezeigt haben.

Den seit Reil ausgearbeiteten Attributen einer melancholischen Rede – zwanghafte Repetition von Worten, Unaufhörlichkeit des Sprechens, Fixierung auf einen Gegenstand – fügt Esquirol einen neuen Aspekt hinzu. Über die sprachliche Artikulation derer, die unter einem ‚fixen Wahn‘ leiden, schreibt er: Sie „sprechen, wie sie urtheilen, ohne das Bewußtseyn dessen zu haben, was sie sagen.“²⁸ Esquirol qualifiziert damit die melancholische als eine ‚unbewusste‘ Rede, da das, was in ihr gesprochen wird, nicht vor das Bewusstsein desjenigen tritt, der spricht. Dies trifft auf Lenzens Monolog zweifelsohne nicht zu, da dieser die Kompetenz des Sprechers sowohl zur Strukturierung als auch zur Reflexion belegt. So nuanciert Lenz seine Grundforderung nach einer Lebendigkeit der Kunst, die sich wie ein roter Faden durch seine Rede zieht, in stets neuen, sie anreichernden Varianten. Und so reagiert er auf den kurzen Einwand von Kaufmann dadurch, dass er auf die zuvor geäußerten Leitlinien zurückgreift und sie an Beispielen aus der bildenden Kunst zu explizieren sucht. Gleichwohl bleibt die Frage, ob der Monolog nicht auch in einer Strukturäquivalenz zur melancholischen als einer ‚unbewussten‘ Rede gestaltet ist. Um dies zu entscheiden, sind jedoch zunächst die Inhalte des Monologs genauer zu betrachten.

2. Eine ‚Kunst des Lebens‘

Dass die Melancholie Körper und Seele schwächt, wird bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts übereinstimmend behauptet. 1785 notiert Benjamin Fawcett über den Melancholiker: „Ohne Unterlass grübelt er über seine hoffnungslosen und hülflosen Leiden, und nagt an seinen Lebenskräften.“²⁹ Bei Vincenzo Chiarugi liest sich dieser Rückkoppelungseffekt, den eine physisch und/oder psychisch bedingte Melancholie auf Körper und/oder Seele

28 Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 471.

29 Benjamin Fawcett. *Über Melankolie, ihre Beschaffenheit, Ursachen, Heilung, vornämlich über die so genannte religiöse Melankolie*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1785. S. 57.

zeitigt, zehn Jahre später wie folgt: Sie „entzieht seinem Körper einen großen Theil seiner Nervenkraft, zerrüttet denselben, und führt ihn an den Rand des Grabes.“³⁰ Die Melancholie konstituiert das Ich als absolut letales: dies nicht nur, weil sie zum Selbstmord anreizt³¹, sondern prinzipiell schon deshalb, weil sie zu einer Selbstaufzehrung der Lebenskräfte führt.

Die Vorstellung von einer Energiequelle im Menschen, aus der heraus sich das Leben generiert, wie sie sich in der Argumentation von Fawcett und Chiarugi andeutet, wird von Christoph Wilhelm Hufeland zum Ende des 18. Jahrhunderts im Begriff der ‚Lebenskraft‘ systematisch entfaltet. Diese stellt „die Fähigkeit eines organischen Körpers“ dar, zum einen Reize wahrzunehmen und auf sie zu reagieren, zum anderen die Gesetze der mechanischen wie chemischen Natur zu modifizieren und gar zu suspendieren.³² Insofern allein die Präsenz der Lebenskraft Leben verbürgt, gar Leben *ist*, feiert sie Hufeland als „wahren ewigen Hauch der Gottheit“: „Sie ist’s, die alles hervorbringt, erhält, erneuert.“³³ Doch das göttliche Energiezentrum menschlicher Existenz kann „geschwächt, ja ganz aufgehoben [werden]“³⁴, und zwar durch die harte Empirie körperlicher wie seelischer Prozesse. Der Konsum von Tabak, Kaffee und gewürzten Mahlzeiten kommt deshalb in der gleichen Reihe der zu vermeidenden Tätigkeiten zu stehen wie die Beschäftigung mit abstrakten Problemen der Mathematik wie Philosophie. Denn insofern alle diese Tätigkeiten einzelne Vermögen des Menschen – von der Reizbarkeit bis zur Verstandeskraft – im Übermaß erregen, bedingen sie ein Ungleichgewicht im Kräftehaushalt, das über den irreversiblen Verbrauch

30 Chiarugi. *Wahnsinn* (wie Anm. 19). S. 239.

31 Vgl. ebd. S. 228; Fawcett. *Melankolie* (wie Anm. 28). S. 34f.; Reil. *Rhapsodien* (wie Anm. 19). S. 352-354. Auch dieser Befund gilt bis in die Zeit Büchners: vgl. die Kapitel zum Selbstmord in den Schriften Esquirols: *Pathologie* (wie Anm. 11) und *Geisteskrankheiten* (wie Anm. 19). Bd. 1; allgemein zum Konnex von Melancholie und Selbstmord um 1800 vgl. Neumeyer. *Anomalien* (wie Anm. 18). S. 105-122.

32 Christoph Wilhelm Hufeland. *Ideen über Pathogenie und Einfluss der Lebenskraft auf Entstehung und Form der Krankheiten*. Jena: Academische Buchhandlung, 1795. S. 49. Vgl. auch Christoph Wilhelm Hufeland. *Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern*. Jena: Academische Buchhandlung, 1797. S. 37.

33 Hufeland. *Kunst* (wie Anm. 31). S. 33f.

34 Ebd. S. 41.

von Energien geradewegs in den „lebendigen Tod“ führt.³⁵ An prominenter Stelle ist dabei auch vom „melancholischen Temperament“ die Rede, von der ihm zugeordneten „ueberspannten Einbildung“, die die Lebenskraft nachhaltig angreift: „alle Functionen werden dadurch geschwächt, und in Unordnung gebracht.“³⁶

In der wissenschaftlichen Erforschung der Pathologien, wie sie dann im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts statthat, findet das Konzept der Lebenskraft keine systematische Berücksichtigung.³⁷ Sehr wohl indes wird die physische wie psychische Ökonomie des Menschen in einem energetischen Modell beschrieben, das durch Kräfte, die die Funktionen des Lebens in Gang halten, gekennzeichnet ist.³⁸ Und sehr wohl werden alle Pathologien insofern als Anomalien qualifiziert, als sie durch eine Schwächung dieser Kräfte das körperliche wie seelische Gleichgewicht stören.³⁹ So betont etwa Reil, dass der „fixe Wahn“ eine Verstimmung des „normalen Verhältniß in der Dynamik der Theile des Seelenorgans“ bedingt, die „die Summe der Kraft erschöpft“, die der Reizbarkeit der Organe ansonsten eignet.⁴⁰ In der Folge

35 Wie es (ebd. S. 243) exemplarisch mit Blick auf die Onanie heißt. Vgl. zur Onanie als einer Form des ‚subtilen Selbstmords‘ Neumeyer. *Anomalien* (wie Anm. 18). S. 86-105.

36 Alle Zitate: Hufeland. *Kunst* (wie Anm. 31). S. 282-284.

37 Etienne Jean Georget. *Ueber die Physiologie des Nervensystems und insbesondere des Gehirns*. Leipzig: Kummer, 1823. S. 9, lehnt gar entschieden einen möglichen Konnex von Pathologie und Lebenskraft ab. Gleichfalls kritisch vermerkt Friedreich. *Diagnostik* (wie Anm. 19). S. 329: „Es gibt keine Krankheiten der organischen Lebenskraft“, sondern allenfalls „Störungen in den einzelnen materiellen Provinzen des Körpers.“ Am ehesten findet der Konnex von Pathologie und Lebenskraft eine Ausgestaltung bei Friedrich Bird. *Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten, zum Gebrauche für practische Aerzte*. Berlin: Reimer, 1836. S. 60f., allerdings in einem streng organischen Sinn, da er das Gehirn als „Quelle der Lebenskraft“ versteht.

38 Paradigmatisch hierfür steht die synonyme Verwendung der Begriffe von Kraft und Lebendigkeit bei Beneke. *Seelenkrankheitskunde* (wie Anm. 21). Z. B. S. 124, S. 129, S. 135.

39 Vgl. exemplarisch Cox. *Geisteszerrüttungen* (wie Anm. 25). S. 10, der alle Formen des Wahnsinns in einer „Anomalie der Lebenskräfte“ fundiert, sowie Friedreich. *Diagnostik* (wie Anm. 19). S. 108, für den sämtliche Geisteskrankheiten mit einer „Atonie“ einhergehen: „Ihre physischen Kräfte nehmen, so wie ihre intellectuellen ab.“

40 Reil. *Rhapsodien* (wie Anm. 19). S. 319.

einer solchen Schwächung befinden sich vor allem die Melancholiker bereits im Leben in einem Zustand des Todes: „Sie magern ab, ihre Haut wird trocken und erdfahl, sie fallen in große Schwäche“, vermerkt Esquirol, um dann als Effekt eines hinzukommenden „Nervenfiebers“ zu konstatieren: „häufig beschleunigt ein die Kräfte vollends aufreibender Durchfall ihren Tod.“⁴¹ „Der Tod“, so heißt es ganz ähnlich bei Friedreich, „kommt manchmal zu einem plötzlichen Zustande von Schwäche, besonders in Fällen von Melancholie“: „Das Antlitz ist bleich, die Gesichtzüge sind verzerrt, der Puls klein und aussetzend, es findet ein Schwinden der Kräfte statt.“⁴² Solange sich indes die ‚fixe Idee‘ noch nicht vollständig ausgeprägt hat, sind die Melancholiker immer auch durch eine „außerordentliche Empfindsamkeit und Beweglichkeit“, ja gar durch die Fähigkeit zur „heftigen Leidenschaft“⁴³ charakterisiert, so dass sich ihre Krankheit in sich abwechselnden Schüben von erhöhter und gesenkter Reizbarkeit, von Aktivität und Passivität vollzieht. Aufs Ganze betrachtet sind sie jedoch einem schleichenden Tod ausgesetzt, den aufzuhalten es nur ein therapeutisches Konzept gibt: die Stärkung der geschwächten Lebenskräfte – etwa durch regelmäßigen Schlaf, gymnastische Übungen und kalte Bäder.⁴⁴

In diesem wissenshistorischen Kontext werden nicht nur Lenz' nächtliche Sprünge in den Brunnentrog (vgl. L 10, 12, 27) in einer therapeutischen Funktion dechiffrierbar.⁴⁵ In diesem Kontext erhält auch seine grundsätzliche Forderung an jede Kunst – „Ich verlange in allem Leben“ – neben ihrer ästhetischen eine medizinisch-psychiatrische Dimension.⁴⁶ Diese wird vom

41 Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 86. Vgl. auch die Konsequenzen, die der Melancholie zugehörige Lebensüberdruß zeitigt: „Verfall der Kräfte, Abmagerung und Selbstmord“ (ebd. S. 313).

42 Friedreich. *Diagnostik* (wie Anm. 19). S. 110. Vgl. auch die Ausführungen von Heinroth. *Störungen* (wie Anm. 19). Bd. 1. S. 349f., zur „abulia melancholica“.

43 Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 206, S. 229.

44 Vgl. z. B. Cox. *Geisteszerrüttungen* (wie Anm. 25). S. 145, Rush. *Seelenkrankheiten* (wie Anm. 22). S. 183f. und Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 58, S. 378. Vgl. allgemein zu den historischen Formen der Melancholitherapien Jean Starobinski. *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*. Basel: Geigy, 1960.

45 Vgl. ausführlich Roland Borgards. *Poetik des Schmerzes. Physiognomie und Literatur von Brockes bis Büchner*. München: Fink, 2007. S. 427-450.

46 Womit die Bedeutsamkeit der ästhetischen Komponente für die Diskussion realistischer Kunstkonzepte keineswegs bestritten werden soll. Vgl. hierzu

Text selbst evoziert, und zwar durch einen internen Querverweis. Als Lenz im Steintal einem ersten kataleptischen Anfall ausgesetzt ist, vermerkt der Erzähler: „das Leben wich aus ihm und seine Glieder waren ganz starr. Er sprach, er sang, er recitierte Stellen aus Shakespeare“ (L 11). Die Rezitation des englischen Dramatikers dient ganz offensichtlich dazu, dem Verlust von Lebensenergien und der Erstarrung des Körpers entgegenzuwirken. Wenn Lenz später ausgerechnet „Shakespeare“ (L 16) als Beispiel für die von ihm eingeklagte Ästhetik aufruft, dann wird die therapeutische Funktion von Kunst als zentrale Fragestellung auch dem Kunstmonolog implantiert. Dadurch werden gleich mehrere Aussagen zur Produktion wie Rezeption von Kunst neu lesbar. Erstens lässt sich nun Lenzens generelle Forderung nach „Leben“ in allen künstlerischen Darstellungen so verstehen, dass die Kunst in sich die Energien zu bündeln hat, mit deren Hilfe ein aus dem Gleichgewicht geratener Kräftehaushalt regulierbar wird.⁴⁷ Zweitens bringt die Zurückweisung der gängigen Beurteilungskategorien von Kunst – „wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es hässlich ist“ – und die Betonung des „Gefühls, daß Was geschaffen sey, Leben habe“ (L 16), als entscheidendes Qualitätskriterium eine Kunstrezeption ins Spiel, die auf den Transport von Energien zielt. Drittens wird mit dem Imperativ, dass sich der Künstler „in das *Leben* des Geringsten [Hervorhebung H.N.]“ zu ‚senken‘ (L 17)⁴⁸, sich mithin zum Medium des Lebens zu machen hat, eine Kunstproduktion anvisiert, die aus dem Leben selbst die Energien schöpft, mit denen

Druх. Holzpuppen (wie Anm. 2). S. 248f.; Gille. Hundstall (wie Anm. 2). S. 95; Herrmann. Automaten (wie Anm. 15). S. 258f.; Holub. Paradoxes (wie Anm. 15). S. 112f.; Rößer. Subjekt (wie Anm. 7). S. 177f.; Schings. *Der mitleidige Mensch* (wie Anm. 2). S. 83.

47 Anders als Maike Arz. *Literatur und Lebenskraft. Vitalistische Naturforschung und bürgerliche Literatur um 1800*. Stuttgart: M & P, 1996. S. 167-187, lese ich damit die Novelle nicht vom Lebensbegriff, wie ihn Büchner in seiner Probestudie entwickelt, sondern vom Konzept eines Kräftehaushalts her, wie es in der medizinisch-psychologischen Erörterung der Geisteskrankheiten zum Einsatz kommt. Und anders als Arz bewerte ich den Verlust der Lebensenergien nicht als „Scheitern der Lenzfigur“ (ebd., S. 182), sondern beschreibe ihn als Effekt eines pathologischen Prozesses.

48 Die Formulierung vom „Leben der Geringsten“ wird meist als ein Indiz für die soziale (Gille. Hundstall (wie Anm. 2). S. 93; Knapp. *Büchner* (wie Anm. 2). S. 151f.) bzw. ethische (Friedrich. *Leiden* (wie Anm. 2). S. 159; Hinderer. *Lenz* (wie Anm. 5). S. 102f.; Rößer. *Subjekt* (wie Anm. 7). S. 177f.; Schwann. *Ästhe-*

sie das Kunstwerk auflädt. Viertens schließlich wird Lenzens Ablehnung des Idealismus im Kontext einer therapeutischen Funktion von Kunst entzifferbar. Als Kaufmann betont, dass „in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna“ zu finden sind, bemerkt Lenz zur Wirkung dieser Kunstwerke: „ich fühle mich dabei sehr todt“ (L 18). Dort also, wo sich der Künstler nicht ins Leben versetzt, um dieses in seiner Körperlichkeit zu gestalten, „in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel“ (L 17), gibt Kunst statt eines Wirklichen lediglich Mortifikationen. Damit jedoch vermag sie auch eine Melancholie zu forcieren bzw. zu evozieren, insofern sie beim Betrachter das Gefühl des eigenen Todes auslöst: Idealistische Kunst vermittelt also keine Energien, sondern scheint dieselben dem Rezipienten eher zu entziehen und dadurch pathologisierend zu wirken.

In seiner Entgegnung auf Kaufmann wiederholt Lenz seine ästhetische Grundforderung: „Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten giebt, so daß ich über seinem Gebild fühle“ (L 18). Produktionsästhetik und Rezeptionsästhetik greifen demnach ineinander: Der Rezipient erfährt am Kunstwerk, bevor er kognitiv auf semantische Sinngehalte oder ästhetische Formstrukturen schließt, ein von Leben zeugendes Gefühl, das der Produzent durch eine am körperlichen Detail orientierte Darstellung wirklicher Menschen in dasselbe hineingelegt hat.⁴⁹ Buchstabiert man diesen ästhetischen Konnex in dem medizinisch-psychiatrischen Kontext aus, der von der Novelle dem Kunstmonolog durch den textimmanenten Bezug zweier Aussagen zu Shakespeare implantiert wird, avanciert die von Lenz vertretene „Bio-Ästhetik“⁵⁰ zugleich zu einer therapeutischen Technik: Ein Strom von Lebensenergien wird von der Wirklichkeit über deren materielle Gestaltung durch einen Produzenten in das Kunstwerk

tik (wie Anm. 3). S. 271) Dimension von Lenzens und dann auch Büchners Ästhetik gewertet.

49 Von hier aus ergeben sich eine Reihe noch unerforschter Anschlussmöglichkeiten an das von Johannes F. Lehmann, „Emotion und Wirklichkeit. Realistische Literatur um 1770“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127 (2008): S. 481-498 eruierte Programm einer realistischen Ästhetik, die im Gefühl den biologischen und den psychologischen Menschen mit der Produktion wie Rezeption von Kunst zusammenschließt.

50 So qualifiziert Borgards. Lenz (wie Anm. 14). S. 64 das Kunstprogramm von Lenz.

und vom Kunstwerk über eine am Gefühl orientierte Wahrnehmung in den Rezipienten geleitet.

Büchners Novelle verhandelt demnach eine Kunst, die das Leben darstellt und sich aus demselben speist, eine ‚Kunst des Lebens‘ im *genitivus objectivus* wie *subjectivus* als ein mögliches Therapeutikum für Melancholiker. Damit schließt die Novelle an die medizinisch-psychiatrischen Therapieprogramme an, indem sie gleichfalls von einer notwendigen Stärkung der Lebenskräfte ausgeht, und geht doch auch über diese Programme hinaus, indem sie dieselben im Monolog Lenzens auf das Feld der Kunst bezieht.⁵¹ In dieser wechselseitigen Kontextualisierung von ästhetischen und medizinisch-psychiatrischen Aspekten produziert die Novelle ein höchst ambivalentes Wissen um die Effekte von Kunst. Denn während die Kunst, die in ihren Idealisierungen das Wirkliche hinter sich lässt, pathologisierend zu wirken vermag, scheint die Kunst, die „die Natur am Wirklichsten giebt“, einem durch die Melancholie erschöpften Kräftehaushalt neue Energien zuführen zu können. Doch auch diese ‚Kunst des Lebens‘ ist nicht frei von Momenten, die denen einer pathologischen Melancholie homolog sind.

Dass sich Lenz' Ausführungen zur Herstellung von Kunst nicht mit seiner ästhetischen Grundvoraussetzung zu vertragen scheinen, ist bereits betont worden.⁵² Während er nämlich vom Produkt erwartet, dass es „Leben habe“, beschreibt er den Akt der Produktion in einem Bild der Mortifikation:

Wie ich gestern neben am Thal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andre half ihr [...]. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können [...]. (L 17)

Aufgrund dieses offensichtlichen Paradoxes, wonach das Leben zu mortifizieren ist, um es in seiner Fülle darzustellen, ergibt sich indes eine erste Analogie

51 Was die Künste betrifft, werden in der Wissenschaft allenfalls der Musik therapeutische Effekte zugestanden, und dies vor allem aufgrund des Topos von der beruhigenden Wirkung des Harfenspiels Davids auf den Melancholiker Saul. Vgl. Cox. *Geisteszerrüttungen* (wie Anm. 25). S. 91-101; Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 156f., S. 245f.; Reil. *Cur* (wie Anm. 19). S. 568; Rush. *Seelenkrankheiten* (wie Anm. 22). S. 96f., S. 172f.

52 Vgl. Friedrich. *Leiden* (wie Anm. 2). S. 158; Herrmann. *Automaten* (wie Anm. 15). S. 259; Holub. *Paradoxes* (wie Anm. 15). S. 119f.; Roche. *Selbstaufhebung* (wie Anm. 4). S. 138f.

zwischen der Ästhetik und der Melancholie von Lenz. Denn diese oszilliert in ihren Symptomen wie in ihrem Verlauf gleichfalls zwischen Erstarrung und Belebung. So verzeichnet die Novelle einerseits eine Passivität Lenzens, die sich in einer Lähmung seiner Glieder und dem trägen Fluss seines Blutes (vgl. L 11) ausdrückt; andererseits zeigt sie ihn in einer Aktivität – „stieß er an die Steine, [...] riß sich mit den Nägeln“, „stürzte sich in den Brunstein“ (L 10) –, die offensichtlich durch Schmerzzufügung Lebenskräfte zu generieren sucht.⁵³

Entscheidend mit Blick auf die Kunstproduktion im Ganzen ist es, dass Lenz' Bemerkung zum „Medusenhaupt“ nicht sein letztes Wort bleibt:

Sie [die „zwei Mädchen“] 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 schwellensten Töne, gruppiren, lösen sich auf. (L 17)

Das Leben selbst wird von Lenz als ein künstlerischer Prozess imaginiert, der durch eine dynamische Abfolge von Bildern charakterisiert ist und dem Zerstörung wie Schöpfung, Tod wie Leben gleichermaßen inhärent sind. Mit Blick auf die Kunstproduktion, die ja „die Natur am Wirklichsten“ zu geben hat, kann demnach der mortifizierende Zugriff auf die Wirklichkeit nur ein Moment innerhalb eines künstlerischen Verfahrens sein, das sich ebenfalls dynamisiert und die Destruktion ihrer Gegenstände genauso wie deren Konstruktion umfasst.⁵⁴ Doch wenn die Kunst in der Zerstörung und Schöpfung von Bildern jene Dynamik zu wiederholen hat, die die Wirklichkeit in ihren permanenten Übergängen zwischen Tod und Leben auszeichnet, dann ergibt sich neuerlich eine Strukturhomologie zwischen dem von Lenz

53 Auch Descourvières. Wahnsinn (wie Anm. 15). S. 214f. und Holub. Paradoxes (wie Anm. 15). S. 113 bemerken eine Analogie zwischen den Momenten, die die Krankheit, und denen, die die Kunst kennzeichnen, die allerdings, da beide nicht auf die zeitgenössische Qualifizierung der Melancholie eingehen, recht vage in der „Spannung zwischen Stagnation und Bewegung“ bzw. einer „pervasiveness of life and death“ beschrieben wird.

54 Vgl. Borgards. Lenz (wie Anm. 14). S. 64, der zurecht festhält, dass dem von Lenz vertretenen „biovitalistischen Kunstprogramm die Zerstörung als konstitutives Element eingeschrieben“ ist. Vgl. auch Hubert Thüring. Leben. *Georg Büchner* (wie Anm. 12). S. 209-217, S. 215f., der in Lenzens ästhetischer Position einen „vitalistischen Maximalbegriff“ formuliert sieht, der die Grenze von Leben und Kunst ebenso wie die von Leben und Tod auflöst.

formulierten Kunstkonzept und dem in der Novelle entfalteten Krankheitsverlauf. Nun korrespondieren die beiden zentralen ästhetischen Verfahren und deren fortlaufender Wechsel, wie sie in der künstlerischen Produktion zu praktizieren sind und sich im künstlerischen Produkt zu manifestieren haben, den sich ablösenden Phasen einer Melancholie, die zwischen Blutstoc-
kung und Schmerzerregung, Fühllosigkeit und Reizbarkeit, Passivität und Aktivität hin und her wirft.

Aufgrund dieser Analogie wird die therapeutische Wirkung einer ‚Kunst des Lebens‘ gleich doppelt problematisch. Rezeptionsästhetisch besehen, ist das künstlerische Produkt den Spannungspolen einer pathologischen Melancholie ausgesetzt und stellt sich der Fluss der Energien keineswegs als ein ungestörter Strom dar, sondern ist durch eine Rhythmik von Tod und Leben, von Unterbrechung und Zufuhr skandiert. Produktionsästhetisch besehen, senkt sich der Künstler nicht nur in das Leben ein, um daraus potentiell Energien zu beziehen, sondern hat auch den pathologie-affinen Wechsel von Destruktion und Konstruktion, von Erstarrung und Belebung stets neu zu vollziehen. Derart erweisen sich sowohl die Rezeption als auch die Produktion einer ‚Kunst des Lebens‘ als äußerst prekär, da sie eine Melancholie lindern, aber auch generieren können. Wenn nun der melancholische Lenz betont, dass er in seinen Werken „dergleichen versucht“ (L 17), also sein ästhetisches Programm zum Einsatz gebracht hat, dann suggeriert die Novelle eine Nähe von Melancholie und Kunst, die in zwei Varianten ausdifferenzierbar ist: in der, dass es den Melancholiker zur Kunst als einem Therapeutikum zieht, und in der, dass die Kunst die Melancholie hervorbringt. Doch die Novelle belässt es bei der Betonung einer Affinität, da sie beide Varianten als bloße Möglichkeiten nebeneinander stellt und keine als Kausalität ausgestaltet: Weder zeigt sie, dass Lenz Kunst macht, weil er Melancholiker ist; noch führt sie vor, dass er Melancholiker ist, weil er Kunst macht.

Damit legt die Novelle zwei Wissenskomplexe *ad acta*. Indem sie *auch* eine Affinität zur Melancholie als einer Krankheit betont, kündigt sie den Wissenskomplex auf, wonach eine von jedem Pathologieverdacht freie ‚genialische Melancholie‘ als Voraussetzung für außergewöhnliche kulturelle Leistungen fungiert, wie er seit der Antike vor allem in Philosophie und Literatur zirkuliert.⁵⁵ Indem sie *nur* eine Affinität betont, suspendiert sie zugleich denjenigen Wissenskomplex, wonach die künstlerische Phantasie

55 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf. *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. S. 38-40, S. 44-50.

mit Notwendigkeit in den Wahnsinn einmündet, wie er vor allem in Medizin und Psychologie des 18. Jahrhunderts kursiert.⁵⁶ In beiden Fällen stellt die Novelle die Affinität zwischen Melancholie und Kunst zudem nicht mehr über spezifische Vermögen des Künstlers her – über dessen Reflexionskompetenz und/oder Einbildungskraft⁵⁷ –, sondern über die ästhetischen Verfahren und deren Analogie zu pathologischen Symptomen.

3. Melancholisches Reden über eine ‚Kunst des Lebens‘

Indem Büchners Novelle in Lenz' Monolog das medizinisch-psychiatrische Wissen um Seelenstörungen auf dem Feld des Ästhetischen durchspielt, breitet sie ein zwiespältiges Wissen um die Implikationen einer ‚Kunst des Lebens‘ aus. Ausgehend von einem textinternen Querbezug wird diese Kunst in ihrer therapeutischen Funktion lesbar. Und ausgehend von den durch den Text betonten Parallelen zwischen künstlerischen Techniken und Krankheitssymptomen werden ihre der Melancholie homologen Aspekte sichtbar. Einmal also – so könnte man nun folgern – benennt ein Melancholiker, der in der Selbstaufzehrung seiner Kräfte am „Rande des Grabes“ steht, in seinem Kunstkonzept das ihm adäquate Therapieprogramm. Und einmal bringt er in einer Ästhetik, die zwischen den Momenten von Erstarrung und Belebung oszilliert, seine eigene Krankheit zum Ausdruck. Doch formuliert man den Konnex von Melancholie und Kunst in dieser Weise aus, dann unterstellt man der Figur ein Wissen um diesen Zusammenhang, das

56 Vgl. hierzu pointiert Hans-Jürgen Schings. *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1977. S. 54-56. Vgl. zum Fortwirken dieser Vorstellung bis in die Zeit nach 1800: Johann Christoph Hoffbauer. *Untersuchungen über die Krankheiten der Seele*. 3 Bde. Halle, Hannover: Trampe, 1802-1807. Bd. 3. S. 33f., S. 142f.; Henke. *Pathologie* (wie Anm. 19). Bd. 1. S. 193; Carl Hohnbaum. „Ueber die poetische Ekstase im fieberhaften Irreseyn“. *Zeitschrift für psychische Aerzte* 3 (1818): S. 311-338.

57 Vgl. zu dergleichen historischen Fundierungsversuchen Gnüg. Melancholie-Problematik (wie Anm. 10). S. 93-96; Knoll. Schwermütige Revolten (wie Anm. 10). S. 103f.; Schings. *Melancholie und Aufklärung* (wie Anm. 55). S. 65-71, S. 257-263; Wagner-Egelhaaf. *Melancholie der Literatur* (wie Anm. 54). S. 146-158.

ihr ganz offensichtlich fehlt. Denn an keiner Stelle des Monologs reflektiert Lenz auf das Verhältnis von Melancholie und Kunst.

Heißt dies, dass er diesen Konnex unbewusst herstellt, indem er seine Melancholie auf die Kunst projiziert? Eine solche Interpretation ist problematisch, da sie aus der bloßen Abwesenheit einer expliziten Reflexion schon darauf schließt, dass die Figur redet, ohne ein Bewusstsein davon zu haben, was sie redet. Der Monolog kann also nicht vorschnell als eine ‚unbewusste Rede‘ identifiziert werden. Weder spricht Lenz, wie dies nach Esquirol für Melancholiker kennzeichnend ist, in vollständiger Bewusstlosigkeit um die Inhalte. Noch überträgt er seine Erfahrung einer sich zwischen Erstarrung und Belebung bewegenden Melancholie unbewusst auf eine ‚Kunst des Lebens‘. Lenzen Monolog ist jedoch durch zwei Auffälligkeiten charakterisiert, die es gleichwohl erlauben, denselben als eine ‚unbewusste Rede‘ zu qualifizieren. Er vollzieht sich nämlich in seiner zweiten Hälfte, also in den Bildbeschreibungen, in einer Reihe von argumentativen Brüchen und Auslassungen, die zwar keine pathologische Störung signalisieren, jedoch anzeigen, dass die Rede nicht durchgängig von einem Bewusstsein um die thematisierten Gegenstände begleitet wird. In dieser im Gegensatz zu Esquirol lediglich ‚partiellen Bewusstlosigkeit‘, die zudem nicht in der Rede als ganzer, sondern erst in spezifischen Redemodi hervortritt, kann sich im melancholischen Sprechen immer auch ein dem Sprecher selbst Nicht-Bewusstes artikulieren. Dass Lenz zur Explikation seiner Ästhetik in den Bereich der bildenden Kunst überwechselt, wird in der Forschung damit begründet, dass visuellen Darstellungen eine erhöhte Wirklichkeitsnähe eigne.⁵⁸ Dass er dabei zudem der holländischen gegenüber der italienischen Malerei den Vorzug gibt, wird daraus hergeleitet, dass diese Malerei nicht nur einen Realismus des Dargestellten, sondern auch einen der Darstellung praktiziere, insofern sie noch die Materialität des eigenen Mediums mit ins Bild setze.⁵⁹ Doch, und hierin offenbart sich ein erster argumentativer Bruch, referiert Lenz überhaupt „zwei Bilder“, wie er es behauptet?⁶⁰ „Wenn man so liest“, mit dieser Formel hebt die vermeintliche Ekphrasen des ersten Gemäldes an, um sich erst nach einer langen Paraphrase dessen, was ‚man

58 Vgl. Holub. *Paradoxes* (wie Anm. 15). S. 112; Schwann. *Ästhetik* (wie Anm. 3). S. 237.

59 Vgl. Müller-Sievers. *Desorientierung* (wie Anm. 6). S. 168f.

60 Diesen Zweifel formulieren auch Holub. *Paradoxes* (wie Anm. 15). S. 122 und Poschmann. *Kommentar* (wie Anm. 3). S. 843f.

liest, wieder dem Gemälde zuzuwenden: „so ist das Bild“. Dieses selbst stellt die Begegnung der Jünger von Emmaus mit Christus dar, die „man so“, wie Lenz sie beschreibt, auch im Evangelium nach Lukas ‚lesen‘ kann, so dass die Ekphrasis ganz offensichtlich einer Lektüre entspringt. Das zweite Gemälde präsentiert bereits im Dargestellten eine Lektüreszene – „Eine Frau sitzt in ihrer Kammer, das Gebetbuch in der Hand“ –, die ihre heimische „Andacht“ (L 18) veranschaulicht, da sie, wie Lenz ergänzend hinzufügt, die Kirche nicht mehr aufsuchen kann. Und auch dieses Gemälde scheint sich einer Lektüre zu verdanken, insofern es nachweislich auf kein Werk der bildenden Kunst, sondern auf ein Lesedrama verweist – auf Ludwig Tiecks *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens* von 1800.⁶¹

Beide ‚Bildbeschreibungen‘, die letztlich gar keine sind, stehen also im Zeichen des Lesens und eines religiösen Motivs. Damit aber, und dies stellt einen nächsten argumentativen Bruch dar, betreffen die beiden zentralen Aspekte, die Lenz an den ‚Bildern‘ akzentuiert, nicht deren Ästhetik. Dieser Bruch, der von Lenz selbst nicht wahrgenommen wird, lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass das, was er an den ‚Bildern‘ hervorhebt, auf den Verlauf seiner Krankheit beziehbar ist. Denn zum einen bewegt er sich mit Blick auf die Sujets der ‚Bilder‘ in dem seine Melancholie mehr und mehr bestimmenden Bereich des Religiösen. Und zum anderen liegt der ‚Beschreibung‘ des ersten und dem Inhalt des zweiten ‚Bildes‘ mit der Lektüre religiöser Texte eine Praxis zugrunde, die auch von Lenz extensiv betrieben und die zeitgenössisch als eine religiöse Melancholie fördernd angesehen wird⁶²: Er „las viel in der Bibel“ (L 16). Wenn Lenz also von den beiden ‚Bildern‘ spricht, spricht sich ihm selbst ‚unbewusst‘ auch in seinem Monolog das Moment aus, das seine Melancholie vor wie nach demselben kennzeichnet – das Moment einer Fixierung auf das Religiöse.

Lenzens Melancholie prägt sich allerdings erst nach dem Kunstmonolog zu einer dezidiert religiösen aus.⁶³ Gleichwohl ist sie bereits in den beiden ‚Bildern‘ präsent – und zwar in Form der *acedia*, die seit dem Mittelalter die

61 So einhellig die Herausgeber der Marburger Ausgabe: Büchner. *Lenz* (wie Anm. 8). S. 431f. und Poschmann. Kommentar (wie Anm. 3). S. 844.

62 Vgl. Bird. Religiöse Melancholie (wie Anm. 19). S. 237f.; Cox. *Geisteszerrüttung* (wie Anm. 25). S. 77; Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 243; Heinroth. *Störungen* (wie Anm. 19). Bd. 1, S. 304.

63 Vgl. dazu Selting-Dietz. Büchners *Lenz* (wie Anm. 8). S. 215.

Todsünde einer gottfernen Trübseligkeit, des ‚trägen Herzens‘ benennt.⁶⁴ Dass sie präsent ist, scheint jedoch Lenz nicht bewusst zu sein, da seine ‚Beschreibungen‘ jeweils eine signifikante Auslassung praktizieren, die zentral die *acedia* betrifft. Mit Blick auf die Szene um die dem Erlösungsgeschehen nachfragenden Jünger, bei der Lenz betont, dass die Jünger und Jesus miteinander „sprechen“ (L 18), sind ausgerechnet die Begrüßungsworte Jesu ausgespart, die an die Gefahr einer Abwendung vom Glauben gemahnen: „O ihr Toren, zu trägen Herzens, all dem zu glauben, was die Propheten geredet haben!“⁶⁵ Und mit Blick auf die Szene um die im „Gebetbuch“ lesende Frau, bei der Lenz hervorhebt, dass diese Lektüre an die Stelle des Kirchgangs tritt, fehlt auffälligerweise die Motivierung für die heimische „Andacht“, die eine aufgrund von Alter und Krankheit bedingte Abwesenheit aus dem Hause Gottes zu kompensieren sucht:

Sonst ging ich gern zur Kirche zeitig,
 doch ich bin alt, dazu krank gewesen,
 Da thu ich im lieben Gesangbuch lesen,
 Der Herr muß damit zufrieden sich geben.⁶⁶

Das eine ‚Bild‘ verweist auf einen möglichen Abfall von Gott, der aus Glaubenszweifeln, das andere auf einen, der aus einer Schwächung der Lebenskräfte resultiert. Dieser in beiden ‚Bildern‘ thematisierte Abfall von Gott wird sich in der Entwicklung von Lenz’ Melancholie nach dem Kunstmotolog derart zuspitzen, dass er vermeint, eine nicht zu tilgende Sünde, „die Sünde [in] de[n] heilige[n] Geist“, begangen zu haben – eine Vorstellung, die in der medizinisch-psychiatrischen Wissenschaft als Merkmal einer vollständig ausgebildeten religiösen Melancholie bewertet wird.⁶⁷

64 Vgl. zur ‚acedia‘ Roland Lambrecht. *Melancholie. Vom Leiden an der Welt und den Schmerzen der Reflexion*. Reinbek: Rowohlt, 1994. S. 35-38 sowie Wagner-Egelhaaf. *Melancholie der Literatur* (wie Anm. 54). S. 42-44.

65 *Die Bibel*. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Belser, 2000. Lk. 24, 25.

66 Ludwig Tieck. *Schriften*. 28 Bde. Bd. 2. Berlin: Reimer, 1828. S. 329.

67 Vgl. zu dieser Form einer ‚fixen Idee‘: Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 282; Henke. *Pathologie* (wie Anm. 19). Bd. 2, S. 467; Reil. *Rhapsodien* (wie Anm. 19). S. 345; Rush. *Seelenkrankheiten* (wie Anm. 22). S. 90 sowie vor allem Cox. *Geisteszerrüttung* (wie Anm. 25). S. 74, der darauf verweist, dass Kranke „glaubten, sie hätten die Sünde, für welche keine Vergebung ist, begangen“ und Reil.

Welche Funktion haben demnach die Aussparungen in den ‚Bildbeschreibungen‘? Mit Blick auf den Krankheitsverlauf verweisen sie auf einen zentralen Umschlagspunkt. Lenzens anfänglich „unnennbare Angst“ (L 10), die in dieser Diffusität zeitgenössisch als ein Symptom der Melancholie gilt, transformiert sich durch die ‚Bildbeschreibungen‘ hindurch, die den Abfall von Gott anspielen, in die konkrete Angst, sich an der göttlichen Ordnung versündigt zu haben.⁶⁸ Dies heißt nicht, dass der Kunstmonolog selbst die religiöse Melancholie hervorbringt⁶⁹; er leistet jedoch einer spezifischen Formatierung derselben Vorschub. Mit Blick auf die Symptome verweisen die Auslassungen darauf, dass Lenz mehr und mehr von einer Angst vor Verfehlungen geprägt wird, die ihm nicht bewusst ist. Eine solche Deutung wird dadurch nahe gelegt, dass bereits vor dem Monolog Oberlins Lehre von den „Farbentäfelchen“ (L 15), die – ausgehend von einer Passage in der Offenbarung des Johannes – zwölf Edelsteine und deren Farben mit den zwölf Aposteln einerseits und mit grundlegenden moralischen Eigenschaften des Menschen andererseits analogisiert⁷⁰, bei Lenz „ängstliche Träume“ (L 16) auslöst. In den Aussparungen des Monologs offenbart sich demnach die den Melancholiker kennzeichnende Angst, die sich nun allerdings – angereizt von Oberlins Charaktertest – verstärkt auf das Feld des Religiösen bezieht.

Aufs Ganze betrachtet erweist sich der Kunstmonolog weniger als Ausdruck der Melancholie, insofern Lenz die Spannungspole seiner Krankheit auf die von ihm geforderte ‚Kunst des Lebens‘ projiziert. Vielmehr stellt der

Cur (wie Anm. 19). S. 383, der – genauso wie vor ihm Fawcett. *Melankolie* (wie Anm. 28). S. 55 – explizit von der „Sünde wider den Heiligen Geist“ spricht, die sich Melancholiker einbilden, verübt zu haben.

68 Dass das Moment einer Angst sowohl die Melancholie im Allgemeinen als auch die religiöse Melancholie im Besonderen kennzeichnet, so dass sich die Melancholie als eine religiöse spezifizieren kann, belegen u. a. Beneke. *Seelenkrankheitskunde* (wie Anm. 21). S. 296, Bird. *Pathologie* (wie Anm. 36). S. 175, Burrow. *Geisteszerrüttungen* (wie Anm. 21). S. 89, Esquirol. *Pathologie* (wie Anm. 11). S. 283, Heinroth. *Störungen* (wie Anm. 19). Bd. 1. S. 358, und Reil. *Cur* (wie Anm. 19). S. 386.

69 Vgl. zu deren möglichen Herleitung aus dem pietistischen Umfeld: Borgards. *Lenz* (wie Anm. 14). S. 65-68; Descourvières. *Wahnsinn* (wie Anm. 15). S. 216; Knapp. *Büchner* (wie Anm. 2). S. 148; Kubik. *Krankheit* (wie Anm. 13). S. 59; Neumeyer. *Melancholie* (wie Anm. 12). S. 244; Seling-Dietz. *Büchners Lenz* (wie Anm. 8). S. 214f, S. 231f.

70 Vgl. Büchner. *Lenz* (wie Anm. 8). S. 415.

Kunstmonolog eine Art Transponder dar, insofern in ihn – dem Protagonisten ‚unbewusst‘ – zwei Aspekte der Melancholie einfließen und in die Richtung einer religiösen Melancholie gelenkt werden: das Symptom der Fixierung, die sich sprachlich in dem um ein Thema kreisenden Monologisieren offenbart und sich inhaltlich, wie die Brüche in den ‚Bildbeschreibungen‘ verdeutlichen, auf das Religiöse fokussiert; und das Symptom einer Angst, die sich, wie die Auslassungen demonstrieren, in der Furcht vor einem gottfernen Leben zu konkretisieren beginnt. Obgleich also der Monolog die akute Symptomatik der Krankheit temporär auszusetzen vermag, trägt er auch dazu bei, dass sich eine spezifische Variante dieser Krankheit ausprägt.

Welche Implikationen hat es also, dass in Büchners Novelle ein Melancholiker über Kunst spricht? Mit Blick auf die Melancholie bewirkt das Sprechen über Kunst einerseits eine temporäre Aufhebung der Krankheit, andererseits leitet es in einen Zustand über, der ihm in modifizierter Form bereits vorausliegt. Mit Blick auf die Kunst entfaltet der Monolog deren Strukturhomologien zur Symptomatik der Melancholie und verweist dadurch auf ihren ambivalenten Charakter als Therapeutikum. Dass Lenzens melancholisches Reden über eine ‚Kunst des Lebens‘ derart entzifferbar wird, verdankt sich dem narrativen Arrangement der Rahmung. Dieses bettet den Monolog in eine Krankheitsgeschichte ein und erlaubt es so, über die Perspektive der Figur, aber auch über die des Erzählers hinausreichende Relationen zwischen Pathologie und Ästhetik herzustellen. Durch die Rahmung werden die Aussagen über Kunst auf die medizinisch-psychiatrischen Momente und diese wiederum auf die ästhetischen Ausführungen beziehbar; so praktiziert die Novelle eine wechselseitige Kontextualisierung beider Wissensbereiche.⁷¹ In dieser Kontextualisierung entsteht zugleich ‚neues Wissen‘. Zum einen ein ‚neues Wissen‘ hinsichtlich der Melancholie. Denn das Sprechen der Melancholiker wird insofern als eine ‚unbewusste Rede‘ qualifiziert, als es sich in einer Reihe von argumentativen Verwerfungen und Auslassungen vollzieht. Zum anderen ein ‚neues Wissen‘ hinsichtlich der Kunst, und zwar ihrer potentiell therapierenden und pathologisierenden Effekte. Denn diese Effekte werden über die künstlerischen Verfahren und deren Analogie zu den Symptomen der Melancholie, nicht aber über spezifische Vermögen des Künstlers ausgelotet; und sie werden dabei zugleich als strukturelle Affinitäten, nicht aber als eindeutige Kausalitäten gestaltet.

71 Zu Möglichkeiten einer intertextuell-konstellativ regulierten wechselseitigen Wissensmodifizierung vgl. den Beitrag von Robert Suter in diesem Band.

Derart repetiert Büchners Novelle nicht einfach nur das medizinisch-psychiatrische Wissen, das es zur Darstellung eines pathologischen Falles einsetzt: Es wird anders konturiert (der Sprachmodus der ‚unbewussten Rede‘), auf einem erweiterten Feld (dem des Ästhetischen) durchgespielt, mit ‚überholten‘ Wissensbeständen (der *acedia*) vernetzt und in seinem kausalisierenden Zugriff relativiert. Wenn man so will, handelt es sich bei der Novelle um einen Text, der mit dem narrativen Mittel der Rahmung einem ‚wissenschaftlichen‘ Anspruch nachzukommen sucht – die Äquivalenzen zwischen zwei Wissensbereichen, zwischen einer spezifischen Ästhetik und einer besonderen Pathologie aufzudecken und vorzuführen.

Dabei folgt die Novelle keineswegs der Ästhetik, die Lenz formuliert⁷², so dass sie auch in keiner Nähe zur Melancholie zu stehen kommt, wie dies für die Kunstkonzeption Lenzens gilt, wenn sie sowohl für das Leben als auch für die ästhetischen Verfahren die der Pathologie homologe Wechseldynamik von Destruktion und Konstruktion, von Erstarrung und Belebung konstatiert. Vielmehr entwickelt die Novelle – über den im Kunstmonolog angeklagten Idealismus und den in ihm favorisierten Realismus hinausgehend – eine dritte Position. Deutlich wird dies mit Blick auf die Kategorie des ‚Lebens‘, die bei Lenz der Legitimierung des Realismus und der Desavouierung des Idealismus dient. Denn das Leben, in das sich die Novelle ‚senkt‘, um es wiederzugeben, ist aus Textquellen gezogen⁷³, ist zwar – anders als im Idealismus – Wirklichkeit, allerdings – anders als in Lenzens Realismus – nicht „Wirklichkeit aus erster, sondern aus zweiter Hand“.⁷⁴ Gegenstand der Novelle ist demnach keine unmittelbare Lebensrealität, sondern ein durch Texte vermittelter historischer Fall.⁷⁵ Entscheidend mit Blick auf die Ästhetik der Novelle ist hierbei, dass sie mit dem gegenteiligen Impuls Lenzens anhebt, den sie dann in einer internen Fokalisierung konsequent umsetzt:

72 So etwa Drux. Holzpuppen (wie Anm. 2). S. 250 und Gille. Hundsstall (wie Anm. 2). S. 97; vgl. dagegen Borgards. Lenz (wie Anm. 14). S. 65.

73 An prominenter Stelle aus dem Oberlin-Bericht, vgl. zu weiteren Quellen zum historischen Lenz Borgards. Lenz (wie Anm. 14). S. 54-56.

74 Albert Meier. „Georg Büchners Ästhetik“. *Georg Büchner Jahrbuch* 2 (1982): S. 196-208, S. 200.

75 Derart bewegt sich die Novelle wie die beiden Dramen *Danton's Tod* und *Woyzeck* im Spannungsverhältnis von Dokumentation und Fiktion: vgl. Borgards. Lenz (wie Anm. 14). S. 61f. und Rüdiger Campe. „Zitat“. *Georg Büchner* (wie Anm. 12). S. 274-282, S. 280f.; vgl. allgemein Nicolas Pethes. „Dokumentation und Fiktion“. In: *Georg Büchner* (wie Anm. 12). S. 283-287.

Nicht ist eine Wirklichkeit „in Stein [zu] verwandeln“, sondern eine in Texten gebannte Person zu beleben – und dies eben auch dadurch, dass die zwischen Destruktion und Konstruktion changierende Krankheit und deren strukturelle Affinität zu der von einem Melancholiker formulierten Ästhetik dargestellt werden.