

Further analysis of the chorus is beyond the scope of this essay. However, it remains to be pointed out that, not unlike the implication of the chorus, his rejection of God's acosmic "existence" corresponds to Payne's perception of the real universe as an inferno without end – a world akin to the nether regions of the Valentinian pleroma ruled by Archons who allow no escape. In verisimilitude to Danton's Gnostic characterization of existence as chaos, Payne identifies the world with irremediable evil: "DANTON Die Welt ist das Chaos" (N 145). Thus, he despairs of the supreme anodyne: oblivion in the mystic slumber of a speculative nirvana.

V.

The dark logic of the Payne dialogue educes the motifs of philosophical parody, existential anguish and Spinozan ontology to culminate in demolishing, as it were, the conceptual framework of the episode through Payne's abandonment of "Spinozism" and its projected solution to suffering. In virtue of this final act of demolition, Büchner forcefully discloses the horror of suffering in its ultimate irreducibility and, ipso facto, the impossibility of its transmutation into a higher reality. He consequently repudiates Feuerbach's speculation that human suffering-unto-death reflects the supreme ontological proof of God's existence and self-revelation in the world. In the end, for Büchner's Payne, the factum brutum of evil exposes Feuerbach's dialectical theodicy and concomitant apotheosis of suffering as a grotesque miscarriage of the philosophical imagination. Thus, while he resolves Mercier's problem concerning the relation of its modes to Spinoza's substance, Payne's existential anguish in his perception of universal suffering induces him to reject his high metaphysical vision of the soul's beatitude. Each stage of his dialogue with Spinozism leads beyond itself to arrive at this end. Hence, the movement of the "Payne Dialogue" encompasses a characterization of the Spinozan Absolute in its a priori simplicity (the One) and an ontology of the latter's diremption into individuals (the Many). The episode's logic ends in no "higher" dialectical synthesis but resolves itself instead in Payne's eschewal of speculative metaphysics in general.

Bernhard Greiner

Lenz' Doppelgesicht: Büchners Spaltung der Figur als Bedingung der Kohärenz der Erzählung

The narratological achievement of Büchner's novella Lenz is extraordinary: Mental events – the protagonist's progressive loss of a coherent self and of its ideation of a coherent outside world – are related without taking up a standpoint outside the protagonist's cognitive and perceptual horizons, yet without sacrificing the coherence of the story. Büchner masters this narrative paradox by designing his history of a self in a thoroughly ambiguous way; i.e., the story can be read at any given stage as a record of both an illness's gradual progression and of a self's manifest resistance. The former reading highlights the self's progressive deterioration, while the latter asserts a self by reference to which the story can keep its footing. For each of the story's three main thematic areas – encounters with the landscape, reflection on art, experiences of suffering – the interpretation gives rise to entirely new readings.

Die Geisteskrankheit, deren Ausbruch Büchner in seiner *Lenz*-Erzählung vorstellt, hat man als Schizophrenie identifiziert,¹ wobei dieser Begriff und das ihm zugehörige Krankheitsbild allerdings erst 1908 bestimmt wurden:² als Demenz, die die kognitiven Funktionen des Betroffenen partiell – hierauf bezieht sich das griechische *σχιζειν*, deutsch abspalten – zerstört zeigt. Von einer psychischen 'Partialstörung'³ scheint auch Büchner bei seiner Figur auszugehen, wenn er seinen Eltern im Oktober 1835 schreibt, er habe sich Notizen über den Poeten Lenz verschafft, der sich gleichzeitig mit Goethe im Elsass aufgehalten habe "und halb verrückt wurde" (FA 2: 419⁴).

¹ Gerhard Irl: Büchners 'Lenz'- Eine frühe Schizophreniestudie. In: *Der psychiatrische Roman* (1965). Hg. von Gerhard Irl. Stuttgart: Hippokrates. S. 73–83, und Rainer Gödtel: Das Psychotische in Büchners Lenz. In: *Horizonte* 4 (1980). S. 34–43.

² Eugen Bleuler in der Sitzung des deutschen Vereins für Psychiatrie vom 24.04. 1908; die Durchsetzung des Begriffs erfolgte mit Bleulers 1911 veröffentlichter Schrift: *Dementia praecox [vorzeitige Demenz] oder die Gruppe der Schizophrenien*. Leipzig: Deuticke 1911.

³ Im Drama *Woyzeck* stellt der Doktor dem Protagonisten die Diagnose, er habe "die schönste aberratio, mentalis partialis [. . .]. Zweiter spezies, fixe Idee, mit allgemein vernünftigem Zustand [. . .]" (MBA 7.2: 27).

⁴ Zitate aus Büchners Schriften werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgaben zugrundegelegt werden: Georg Büchner: *Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar* (Marburger Ausgabe). Hg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. 10 Bände und 4 Ergänzungsbände. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000ff.; weiter wird zitiert nach: Georg Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Hg. von Henri Poschmann. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992–1999. (Sigle FA).

Schizophrenie äußert sich in Störungen des Denkens (insbesondere durch Wahnbildungen), der Wahrnehmung (insbesondere in Halluzinationen) wie der Affektivität (motorische Unruhe, aber auch Affektverflachung). Da Krankheitsbilder und auf sie bezogene Begriffe selbst geschichtlich sind, erscheint es angemessener, die Geisteskrankheit, die in der Lenz-Erzählung entworfen wird, im Kontext des zeitgenössischen psychiatrischen Wissens zu bestimmen, von dem Büchner, was insbesondere seine Bearbeitung des Falles 'Woyzeck' belegt, eine intensive Kenntnis gehabt hat.⁵ Der Krankheitsschub, den der Protagonist in Büchners Erzählung während des Aufenthalts beim Pfarrer Oberlin im Steintal erfährt, erschien zeitgenössisch allgemein als 'Manie',⁶ speziell dann als religiöse Monomanie ('théomanie'⁷) bzw. religiöse Melancholie, was den Aufbau eines Wahnsystems impliziert, nach dem der Kranke sein körperliches Leiden und seine Angstzustände auf Sünden zurückführt, die er nie begangen hat. Eine zweite Art Monomanie, die die Erzählung andeutet, ist die der 'érotomanie',⁸ insofern die Figur Lenz einen Schuldkomplex gegenüber Friederike [Brion], der einstigen Geliebten Goethes, aufbaut. Betont sind im Krankheitsbild 'Monomanie' Bewusstseinsstörung, Störung der Ich-Wahrnehmung wie der Außenwahrnehmung, Ideenfixierung (Aufbau von Wahnsystemen) sowie heftige Angstzustände. Dies alles besagt, dass der Kranke die Fähigkeit verliert, die Vorstellung eines kohärenten Ichs und, hiervon abhängig, einer kohärenten Außenwelt aufzubauen. Büchners Erzählung hat nun aber narratologisch die Besonderheit, dass sich die Erzählinstanz weitgehend an den Bewusstseins- und Außenwahrnehmungshorizont der Hauptfigur bindet (in der Begrifflichkeit Gérard Genettes besagt dies eine weitgehend "feste

⁵ Hierzu: Sabine Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*. Stuttgart: M & P 1991, und *Editionsbericht* (Kapitel 2.1.3.: Lenz als psychopathologische Studie). In: *MBA* 5: 131–137.

⁶ Im Sinne der überaus einflussreichen Schrift des französischen Mediziners Philippe Pinel: "Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie". Paris: Richard, Caille et Ravier 1801; im selben Jahr auch in deutscher Übersetzung erschienen [*Philosophisch-medizinische Abhandlung über Geistesverwirrungen oder Manie. Aus dem Französischen übersetzt u. mit Anmerkungen versehen v. Mich. [ael] Wagner*. Wien (Schaumburg) 1801].

⁷ Jean Etienne Dominique Esquirol: Monomanie. In: *Dictionnaire des Sciences Médicales* 34 (1819). Hg. von N.P. Adelon u.a. 60 Bände. Paris: Panckoucke 1812–1822. [Nachfolgend abgekürzt: DSM]. S. 114–125. Hier: S. 125, und Artikel 'Mélancolie'. In: DSM 32 (1819). S. 147–183. Hier: S. 181; auch: Esquirol/Hille: *Esquirol's allgemeine und spezielle Pathologie und Therapie der Seelenstörungen. Frei bearbeitet v. Dr. Karl Christian Hille. Nebst einem Anhang kritischer und erläuternder Zusätze v. Dr. J.C.A. Heinroth*. Leipzig: Hartmann 1827. S. 250.

⁸ Begriff gleichfalls von Esquirol, Artikel 'Monomanie'. S. 125.

interne Fokalisierung"⁹), es mithin keine der erzählten Figur übergeordnete Erzählinstanz gibt, die das psychische Geschehen um die Figur ordnen, systematisieren und begründen würde. Damit ergibt sich für diese Erzählung jedoch ein gravierendes Darstellungsproblem, das in der vorliegenden Forschung bisher erstaunlicherweise noch nicht aufgeworfen worden ist: Wie kann ein psychisches Geschehen, das beim Protagonisten den fortschreitenden Verlust eines kohärenten Ichs und einer von diesem Ich entworfenen kohärenten Außenwelt beinhaltet, gebunden an den Bewusstseins- und Wahrnehmungshorizont dieses Protagonisten erzählt werden, ohne dass die Erzählung selbst ihre Kohärenz verliert? Goethe stand im *Werther*-Roman vor dem analogen Problem. Auch hier ist das Erzählen an den Bewusstseins- und Außenwahrnehmungshorizont der Hauptfigur gebunden – Werthers Briefe an Wilhelm –, wenn die Krankheit des Helden jedoch so weit fortgeschritten ist, dass dieser das Vermögen zu kohärenter Selbst- und Außenwahrnehmung verliert, lässt Goethe einen Herausgeber auftreten, der den Fortgang der Geschichte aus Notizen Werthers in der ihm sinnvoll erscheinenden Ordnung gibt und so die Kohärenz der weiteren Erzählung verbürgt. Solch eine Instanz, die dem aus dem Bewusstseins- und Außenwahrnehmungshorizont des Helden ausgebreiteten innerpsychischen Geschehen übergeordnet wäre, gibt es in Büchners Erzählung nicht, gleichwohl zerfällt die Erzählung als Erzählung aber nicht. Im erzählerischen Meistern dieses Paradoxons gelingt Büchner eine ganz neue Art des Erzählens. Er erreicht dies dadurch, dass er das psychische Geschehen um Lenz durchgehend ambig entwirft, d.h. jederzeit lesbar sowohl als Krankheitsgeschichte, in der das Ich sich zunehmend verloren geht, und als Verweigerungsgeschichte, die ein Ich voraussetzt, das bestimmte Strukturen der Wirklichkeitsbewältigung, die glückenden Bezug zwischen Ich und Welt zu verbürgen scheinen, gerade nicht übernimmt, sie vielmehr implizit oder gar explizit als krank machend denunziert. Das soll an den drei zentralen Themenfeldern der *Lenz*-Erzählung erläutert werden, am ästhetischen Naturbezug, d. h. der Landschaftserfahrung, am Kunstgespräch sowie am Umgang mit der Erfahrung des Leidens.

Büchners Erzählung setzt damit ein, dass ein Ich hinausgeht in die Natur, wobei es weder von einem theoretischen (auf Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit von Naturzusammenhängen gerichteten) noch von einem praktischen (die Natur sich unterwerfenden und aneignenden) Interesse geleitet wird. Das ist seit dem 18. Jahrhundert ein beliebtes Motiv, zur Debatte steht der ästhetische Naturbezug, der Gestalt gewinnt in der Vorstellung von 'Landschaft'.¹⁰ Deren

⁹ Gérard Genette: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. München: Fink 1994. S. 134.

¹⁰ Theoretische Grundschriften zu diesem in den letzten Jahrzehnten viel diskutierten Begriff: Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. In: Ders.: *Subjektivität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Wesen macht aus, dass der Mensch sich in seinem Bezug zur umgebenden Natur betrachtet, so die Schätzung seiner natürlichen Umgebung und die Schätzung seiner selbst miteinander verschränkt und reflektierend zur Auffassung einer Zusammengehörigkeit, eines Zusammenstimmens beider gelangt, das kompensatorisch der mit der Entwicklung der modernen Naturwissenschaften und der technischen Zivilisation sich verschärfenden Erfahrung der Disharmonie beider entgegengehalten werden kann. In der Wahrnehmung der Natur als Landschaft zeigt sich die Natur als vom Menschen unabhängig und dennoch dem menschlichen Blick sich so fügend, „als ob sie für ihn bestimmt wäre“.¹¹ Es ist aber ein Zusammenstimmen von Natur und Subjekt besonderer Art, das die zu Beginn der *Lenz*-Erzählung entworfene Naturerfahrung des Helden kennzeichnet.¹² Die Natur außen erscheint als Projektion des inneren Zustands der Figur, angezeigt z. B. im Partikel ‘so’, der die Intensität der Erfahrung kundgibt („aber Alles so dicht, [. . .] so trüg, so plump. [. . .] Es war ihm alles so klein, so nahe, so naß [. . .]“ [MBA 5: 31]), ebenso kann der Zustand der Figur auch als Projektion der Naturverhältnisse nach innen aufgefasst werden. Die Zustände des Ichs wechseln, sind offenbar vom Ich nicht zu steuern und ebenso wechseln die Richtungen der Projektionen. Das Ich erfährt sich als grandios, alle Welt in sich fassend („riß es ihm in der Brust, er 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“ [MBA 5: 31]), der äußere Sturm ist der innere Sturm, die Welt erscheint dann so klein, dass man sie „hinter den Ofen setzen“ (MBA 5: 31) kann: Projektion von innen nach außen. Oder das Ich erfährt sich als verschwindend klein in einer ins Unendliche ausgebreiteten Natur („das Gewölk lag fest und unbeweglich am Himmel, so weit der Blick reichte, nichts als Gipfel, von denen sich breite Flächen hinabzogen, und alles so still, grau, dämmernd; es

1974. S. 141–190, Rainer Piepmeier: Landschaft III. Der ästhetisch-philosophische Begriff. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 5 (1980). Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 15–28, *Landschaft*. Hg. von Manfred Smuda. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986; Werner Flach: *Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung*. In: *Landschaft*. S. 11–28.

¹¹ Helmut J. Schneider: Selbstbescherung. Zur Phänomenologie des Landschaftsblicks in der Empfindsamkeit. In: *Das Projekt der Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext*. Hg. von Klaus Garber und Ute Széll. München: Fink 2005. S. 129–138. Hier: S. 135. Hervorhebung von mir B.G.

¹² Hierzu: Gerd Michels: *Landschaft in Georg Büchners Lenz*. In: *Textanalyse und Textverstehen*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1981. S. 12–33, und Harald Schmidt: *Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners "Lenz"*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.

wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein“ [MBA 5: 32]), ohne dass es auf solche Ausgangserfahrung des Erhabenen¹³ die Manifestation seiner selbst als vernunftfähig folgen ließe. Stattdessen erscheint es dem Ich, als ob ihm aus der Natur etwas nachjage, ein unspezifisches Es, das dann zum Wahnsinn konkretisiert wird (vgl. MBA 5: 32): Projektion von außen nach innen. Deutlich ist, dass dieser Figur ein fester Punkt der Zuordnung von innen und außen, oben und unten („nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte“ (MBA 5: 31), von Geist und Natur fehlt. So durchdringen sich die Bereiche als nicht mehr strukturierbar. Hält die Vorstellung der schönen Natur als Landschaft dem wahrnehmenden Subjekt die Erfahrung bereit, dass ihm „die nichtvergegenständlichte, nichtverbegrifflichte, nichtproduzierte Welt [. . .] in einer unvermuteten, kontingenten, unverdienten – und deshalb glück-, ja: gnadenhaften Übereinstimmung entgegen[komme]“,¹⁴ erscheint demgegenüber Lenz in Büchners Erzählung als Spielball einer Natur, die aus dem Status eines unterdrückten, dienstbar gemachten Objekts befreit ist. Sie treibt ihn in schnellem Wechsel durch Zustände phantasierter Allmacht und Ohnmacht, die die Figur nicht in die Einheit eines Ichs integrieren kann: „Aber es waren nur Augenblicke, und dann erhob er sich nüchtern, fest, ruhig als wäre ein Schattenspiel vor ihm vorübergezogen, er wußte von nichts mehr“ (MBA 5: 31). Statt Bekräftigung des Ichs in der Erfahrung der von ihm unabhängigen Welt als mit ihm übereinstimmend, bringt der ästhetische Naturbezug im *Lenz* die Ich-Schwäche des Helden heraus, d.i. sein Unvermögen, inneren und äußeren Zustand, Selbst und Welt kontrolliert und stabil aufeinander zu beziehen. So weit betrachtet, ist die ästhetische Naturerfahrung in dieser Erzählung Manifestation und Gradmesser der Krankheit des Helden. Nun ist Aufheben der Entgegensetzung von Innen und Außen, von Natur und Geist gerade das Versprechen des ästhetischen Naturbezugs, da statt Entgegensetzung gerade unverdient sich ereignende Übereinstimmung erfahren wird. Aber was ist die Bedingung der Möglichkeit dieser Erfahrung? Eben dies bringt die Ich-Schwäche der Lenz-Figur heraus, indem sie diese Bedingung nicht erfüllt. Die Erfahrung aufgehobener Trennung von Mensch und Natur vollzieht sich in der gelingenden Landschaftserfahrung so, dass das Subjekt sich darin weiß,

¹³ Im Sinne Kants eine Konfrontation mit unendlich Großem (die Spielart des ‘mathematisch Erhabenen’), das das aufnehmende Subjekt nicht in die Einheit einer Anschauung zu bringen vermag (vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Karl Vorländer. Hamburg: Meiner 1974. S. 25–27 [nachfolgend abgekürzt KdU]; Seitenangaben aus der KdU erfolgen nach der 2. Aufl. von 1793 [in der angegebenen Ausgabe als Marginalie]).

¹⁴ Schneider 135.

sich darin betrachtet, wie seine seelische Gestimmtheit zusammenstimmt mit der äußeren, seiner Bemächtigung entzogenen Natur, d.h. die erfahrene Übereinstimmung ist eine re-flektierte, in der sich das erfahrende Subjekt sich auf sich zurückwendet. Entsprechend wird in einem Versuch, die "Fundamente der Landschaftsvorstellung" zu bestimmen, betont: "Die Natur ist in der Landschaftsvorstellung [. . .] etwas, das in der Zuwendung des Subjektes mit Vergnügen aufgenommen wird und das in dieser Aufnahme der reflektierenden Beurteilung unterzogen wird. Die reflektierende Beurteilung zielt auf das Verhältnis der Natur zum Subjekt, das in dieser Beurteilung gleichermaßen sich selbst schätzt, als das anschauungs-, verstandes- und vernunftbegabte Gegenstück zur Natur".¹⁵ D.h. die Erfahrung des Zusammenstimmens von Mensch und Natur im ästhetischen Naturbezug hat als Bedingung eine neue Spaltung auf der nächsthöheren Ebene der Handhabung dieses Bezugs, hier auf der des transzendentalen Bewusstseins, auf der das Subjekt sich in seinen Erfahrungen resp. Vorstellungen betrachtet, also trennt zwischen erfahrener glückhafter Übereinstimmung von Natur und fühlendem Betrachter auf der einen und sich dabei selbst betrachtendem und hierin sich genießendem Subjekt auf der anderen Seite. Die Lenz-Figur vermag diese transzendente Ebene nicht zu erreichen, und indem sie diese nicht erreicht, wird der ästhetische Naturbezug als gesuchtes Heilmittel der Ich-Stabilisierung kontraproduktiv, treibt die ästhetische Naturerfahrung die Krankheit gerade voran. Das ist, bezogen auf die Landschaftsvorstellung im *Lenz*, Ergebnis der Lektüre der Geschichte als Krankheitsgeschichte. Zugleich aber bringt die, wenn man so will, Selbst-Reflexions-Schwäche der Figur an der ästhetischen Naturerfahrung die Scheinerfüllung ihres Versprechens heraus, insofern jeder Einklang des Menschen mit der von ihm unabhängigen Natur, der erfahren wird, eine neue Spaltung auf der nächsthöheren Ebene des Bewusstseins zur Bedingung hat. Die Spaltungs- oder Entfremdungsstruktur des menschlichen Weltbezugs wird in der Landschaftserfahrung nicht überwunden, sondern nur verlagert. Die Lenz-Figur der Erzählung Büchners vollzieht diese Struktur des ästhetischen Naturbezugs nicht mit. Das ist ihre 'Krankheit'. Eben dies ist aber auch ein Verweigern gegenüber dem Scheinangebot von Versöhnung des Menschen und der Natur, die die Landschaftsvorstellung bereithält, und insoweit lässt sich die Krankheitsgeschichte auch als Geschichte einer Verweigerung gegenüber Strukturen lesen, die die moderne Erfahrung der Nichtübereinstimmung von Mensch und Natur auf dem Feld des ästhetischen Naturbezugs nicht überwindet, sondern befestigt. Ist die Geschichte der fortschreitenden Krankheit der Figur derart aber zugleich als Geschichte einer Verweigerung lesbar, gewinnt die Erzählung im Subjekt der Verweigerung, das mit dieser

¹⁵ Flach 17.

Denkfigur notwendig gesetzt ist, einen Perspektivpunkt, der ihr auch bei Beschränkung der Erzählinstanz auf den Wissens- und Bewusstseins-horizont der sich verlustig gehenden Hauptfigur Stabilität und Kohärenz zu geben vermag.

Neben der fulminanten Naturerfahrung am Beginn der Erzählung werden noch weitere, das Geschehen deutlich strukturierende Landschaften gegeben: am Morgen vor der Predigt und in der Nacht nach dieser, auf dem neuerlichen 'Weg durchs Gebirg', der Lenz beim heiligen Mann mit dem kranken Kind ankommen lässt, die Naturerfahrung nach dem Versuch, das tote Kind zu erwecken, und selbstverständlich das Schlussbild. Jede dieser Landschaftsvorstellungen hat, neben der am ersten Beispiel herausgearbeiteten Grundstruktur, ihren spezifischen Akzent. An der Landschaftsdarstellung des Schlusses kommt allerdings ein grundlegend neuer Aspekt hinzu. Lenz wird unter Bewachung nach Straßburg gebracht:

Er saß mit kalter Resignation im Wagen, wie sie das Thal hervor nach Westen führen. Es war ihm einerlei, wohin man ihn führte; mehrmals wo der Wagen bei den schlechten Wegen in Gefahr gerieth, blieb er ganz ruhig sitzen; er war vollkommen gleichgültig. In diesem Zustand legte er den Weg durch's Gebirg zurück. Gegen Abend waren sie im Rheinthale. Sie entfernten sich allmählig vom Gebirg, das nun wie eine tiefblaue Krystallwelle sich in das Abendroth hob, und auf deren warmer Fluth die rothen Strahlen des Abends spielten; über die Ebene hin am Flusse des Gebirges lag ein schimmerndes bläuliches Gespinnst. Es wurde finster, jemehr sie sich Straßburg näherten; hoher Vollmond, alle fernen Gegenstände dunkel, nur der Berg neben bildete eine scharfe Linie, die Erde war wie ein goldner Pokal, über den schäumend die Goldwellen des Monds liefen. Lenz starrte ruhig hinaus, keine Ahnung, kein Drang; nur wuchs eine dumpfe Angst in ihm, je mehr die Gegenstände sich in der Finsterniß verloren. (MBA 5: 48f.)

Es scheint eindeutig, dass diese Szene nicht mehr aus dem Bewusstseins-horizont des Helden erzählt ist, dessen Inneres wie abgestorben ist. Indem die Erzählinstanz aber eine schreiende Dissonanz entwirft zwischen einem Landschaftsbild eines großen Zusammenklangs von Himmel und Erde, wie sie etwa Eichendorffs Gedicht *Mondnacht* vorstellt, und vollkommen stumpfer, unbeteiligter Figur, bringt sie eine neue Instanz ins Spiel, einen neuen Betrachter dieser Landschaft, den Leser. Wir als Leser sehen vor dem inneren Auge einerseits die betörende Landschaft, in der alles Getrennte wieder zusammenstimmt, und andererseits das stumpfe, verdämmernde Ich, das bisher Perspektivfigur der Landschaftsvorstellung war. So weit manifestiert diese Szene das Ende der Krankheitsgeschichte. Das Versprechen, das der ästhetische Naturbezug mit sich führt, Aufheben der Entgegensetzung von Natur und Subjekt, damit Befreien des Ichs aus seiner Erstarrung, wenn es der Natur, sie erforschend oder ausbeutend gegenübertritt, hat sich nicht erfüllt. Das Ich ist stumpf, die Natur spricht nicht mehr zu ihm. Wir aber, die wir

nicht hinausgegangen sind in die Natur, denen ein literarisches vermitteltes Landschaftsbild gegeben worden ist, wir können dieses um so mehr genießen, als die Bedingung glückenden ästhetischen Naturbezugs, sich nicht nur der aufscheinenden Ungeschiedenheit des sonst prinzipiell Getrennten hinzugeben, sondern dieser zugleich in der Reflexion auf uns selbst gegenüber treten, weil uns diese Bedingung einer neuerlichen Spaltung auf der nächst höheren Ebene des Bewusstseins schon vorgebildet ist, insofern wir uns als Betrachter vom teilnahmslosen Betrachter Lenz abgrenzen.

Aber auch diese Szene kann nicht nur als Stadium der Krankheitsgeschichte des Helden, sondern auch als Manifestation einer Verweigerung gelesen werden. Bedingung glückenden ästhetischen Naturbezugs, so wurde herausgearbeitet, ist eine neuerliche Spaltung zwischen dem Ich, das in der Landschaftsvorstellung Zusammenstimmen von Subjekt und Natur erfährt, und dem Ich, das sich in dieser Erfahrung reflektiert. Diesen Gewinn einer Einheitserfahrung um den Preis einer neuerlichen Spaltung vollzieht die Lenz-Figur nicht mit. Im Horizont dieser Verweigerung kann das Schlussbild durchaus auch dem Wahrnehmungshorizont der erzählten Figur zugeordnet werden. Das großartige Bild einer alles Getrennte wieder zusammenführenden und verbindenden Natur, das würde das Schlussbild dann besagen, kommt zustande, wenn die Perspektivfigur ohne Ahnung, ohne Drang ist, wenn sie nichts mehr sucht in der Natur, gerade auch nicht deren Versprechen einer neuen Einheitserfahrung, da dieses gebunden ist an eine neue Spaltung im erfahrenden Ich. Das wäre eine Natur 'ohne den Menschen',¹⁶ auch ohne den ästhetisch gestimmten, als Höhepunkt der Verweigerungsgeschichte. Weil die Natur in dieser Konstellation völlig befreit ist von der Struktur der Spaltung, die der Mensch hineinbringt, kann sie als großer Zusammenklang von allem mit allem, damit als Aufheben aller Unterscheidung, entworfen werden. Und dieses Bild ist als Bild möglich, führt nicht ins Amorphe, weil das Prinzip der Unterscheidung, das Gestaltung erst ermöglicht, in der Perspektivfigur, die sich der problematischen Bedingung glückenden ästhetischen Naturbezugs verweigert, gegenwärtig bleibt.¹⁷ So opfert die Erzählung, als Verweigerungsgeschichte gelesen, ihre Figur, lässt sie verdämmern ("So lebte er hin" [MBA 5: 49]), um ein betörendes Landschaftsbild zu geben: als Bild einer Natur ohne den Menschen.

¹⁶ Im Sinne des Ausblicks Foucaults auf ein Denken "in der Leere des verschwundenen Menschen" (Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971. S. 412).

¹⁷ Um dieses Gestalt erst ermöglichende Prinzip der Unterscheidung zu wahren, steht z.B. in Eichendorffs Gedicht *Mondnacht* die entworfene Vereinigung von Himmel und Erde im Konjunktiv.

Das zweite Feld, auf dem die Möglichkeit ambiger Lektüre der *Lenz*-Erzählung markant zur Disposition gestellt wird, ist die im Text entfaltete Kunstreflexion, vor allem also das Kunstgespräch. Erstaunlicherweise hat man es bisher einfach hingenommen, dass Büchner, der sich in der Regel umfassend auf ihm vorliegende Textmaterialien stützt, mit dem Kunstgespräch eine umfangreiche selbst erfundene Passage in seine Erzählung eingeflochten hat. Es erscheint eben stimmig, dass in einer Erzählung, deren Held ein Künstler ist, über Kunst auch diskutiert und damit zugleich der Erzählung die Möglichkeit einer Selbstreflexion eröffnet wird. Entsprechend wurde bisher noch nicht darüber nachgedacht, ob sich die Kunstreflexion auch notwendig aus der ästhetischen Ordnung der Erzählung, hier insbesondere aus der Art und Weise, in der der Held entworfen wird, ergeben könnte. Die auf dem Feld des ästhetischen Naturbezugs schon dargelegte ambige Lesbarkeit der Geschichte – als Geschichte fortschreitender Krankheit wie als Verweigerungsgeschichte – hat ein Pendant in den zeitgenössischen medizinischen Schulen, die sich mit dem Phänomen der Geisteszerrüttung befassen.¹⁸ Die 'Somatiker' setzen beim Körper an, Geisteskrankheiten sind ihnen entweder Reflexe organischer/körperlicher Anomalien oder – das betrifft insbesondere die Melancholie und Manie – die Folge der Einmischung von Nichtmedizinern, insbesondere von Theologen und Moralisten, die übertriebenes Sündenbewusstsein, Ängste (vor Höllenstrafen) und andere am Ursprung von Melancholie und Manie stehende Vorstellungen erst erzeugen.¹⁹ Auf der anderen Seite stehen die 'Psychiker' die von der Seele (psyche) her argumentieren. Körperliche Anomalien wie Irresein oder Wahnvorstellungen werden nach diesem Ansatz als Folge von Seelenerkrankungen erklärt, die ihre Ursache im Verleugnen von Vernunft und Moral haben, was gleichbedeutend mit Sünde ist. Johann Christian August Heinroth (1773–1843), einer der maßgeblichen Repräsentanten der Psychiatrie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der sich auch in der Diskussion um die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Woyzeck mit gewichtigen, Büchner bekannten Erklärungen zu

¹⁸ Siehe hierzu insbesondere: Carolin Seling-Dietz: Büchners *Lenz* als Rekonstruktion eines Falls 'religiöser Melancholie'. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 9 (1995–99). S. 188–236; dieselbe Opposition bezogen auf *Woyzeck*: Bernhard Greiner: *Ringgen gegen ein ehernes Gesetz*. Die Überlagerung von juridischem und ästhetischem Diskurs am Fall 'Woyzeck'. In: *Recht und Literatur. Interdisziplinäre Bezüge*. Hg. von Barbara Thums und Wolfgang Graf Vitzthum. Heidelberg: Winter 2010. S. 295–316.

¹⁹ Vgl. die in Anm. 7 aufgeführten Artikel von Esquirol sowie: Friedrich Bird: *Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten, zum Gebrauche für practische Aerzte entworfen*. Berlin: Reimer 1836, und J.[ohannes] B.[aptist] Friedrich: *Allgemeine Diagnostik der psychischen Krankheiten*. Zweite verb. Aufl. Würzburg: Carl Strecker 1832.

Wort gemeldet hat, war ein Vertreter dieser 'idealistisch' argumentierenden, d.h. vom freien, für sich selbst verantwortlichen Subjekt ausgehenden Psychiatrie. Oberlins Begründung für Lenz' Krankheit – Ungehorsam gegen den Vater, herumschweifende Lebensart, unzweckmäßige Beschäftigungen, häufiger Umgang mit Frauenzimmern²⁰ – entspricht der Argumentation dieser medizinischen Schule. Die somatisch orientierten Psychiater fragen nach naturgesetzlichen Begründungen und Verlaufsformen geistiger Krankheit, entsprechend hat der Kranke hier den Status eines determinierten Objekts. Die Psychiker gestehen dem Kranken Subjektstatus zu, aber primär, um ihn zum Verantwortlichen seiner Krankheit zu machen. Die letztere Position vertritt die Erzählung nicht, distanziert sie vielmehr im Andeuten der verhängnisvollen Wirkung Oberlins auf den Kranken. Die Erzählung steht der gegen nicht-medizinische Einmischung sich verwehrenden Argumentation der Somatiker nahe, ohne ihren Helden dabei jedoch zum bloßen Objekt naturgesetzlich ablaufender Prozesse zu degradieren, aber auch ohne ihn moralistisch als für seine Krankheit selbst verantwortliches Subjekt anzuklagen. Bei solchem Versuch, eine Zwischenposition zwischen naturgesetzlicher Determination und ideell gesetzter Freiheit (Selbstverantwortlichkeit) des Subjekts einzunehmen, wird es zu einer brennenden, systematisch notwendig zu klärenden Frage, ob es eine Verbindung, einen Brückenschlag zwischen diesen beiden prinzipiell voneinander geschiedenen Positionen geben kann. Einen solchen, wenn auch sehr eingeschränkten Brückenschlag hat Kant in seiner Bestimmung des Schönen (genauer: des ästhetischen Urteils) entworfen, was dem Schönen zu seiner großen Karriere verholfen hat, die die 'Kunstperiode' ausmacht. Mit dem Kunstgespräch ventiliert Büchner die Frage, ob das Schöne als Feld eines möglichen Brückenschlags zwischen den beiden prinzipiell voneinander geschiedenen psychiatrischen Schulen fungieren kann. Er stellt diese Frage allerdings in einer Zeit, für die herausragende Analytiker wie Heine oder Hegel schon längst das 'Ende der Kunstperiode'²¹ hinsichtlich eben dieser Erwartung eines Brückenschlags konstatiert haben.

Dass Büchner die Frage nach dem Schönen als Brückenschlag zwischen dem Feld der Sinnlichkeit und damit naturgesetzlicher Determination und dem der Ideen, deren oberste die Setzung des Ichs als frei und moralisch

²⁰ S. Oberlins Bericht "Herr L. . . ." (MBA 5: 239).

²¹ Vgl. Heinrich Heine: Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel (1828). In: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*. Hg. von Klaus Brigleb. München: Ullstein 1976. Band 1. S. 444–456. Hier: S. 455; Ders.: *Die Romantische Schule* 5 (1835). In: Ebd. S. 357–504. Hier: S. 393–395; Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: *Werke in zwanzig Bänden. Theorie – Werkausgabe* 13–15 (1970). Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Hier: Band 13: S. 141f. [erstmalig gehalten 1817/18 in Heidelberg, dann in den zwanziger Jahren öfters in Berlin].

verantwortlich ist, durchaus naheliegt, zeigt die methodologische Einleitung seiner Vorlesung *Über Schädelnerven*. Scharf stellt er hier die analytische (von ihm 'teleologisch' genannte) Methode der Naturbetrachtung, die Naturphänomene fremdbestimmt d.h. durch von außen auferlegte Zwecke erklärt, der synthetischen (von ihm 'philosophisch' genannten) Methode der Naturbetrachtung gegenüber, die die Vielfalt der Naturphänomene als Ausdifferenzierung aus einer Urform erklärt, nach einem Gesetz, das den jeweiligen Naturgebilden inhärent ist.²² Wenn jedes Naturgebilde seinen Sinn in sich hat, ist natürlich zu fragen, wer diesen Sinn verbürgt. Das führt zu idealistischen Positionen, etwa eines Verständnisses der Natur als vollendeter Schöpfung Gottes oder doch – man denke an Kants *Kritik der teleologischen Urteilskraft* – zur Annahme eines vernünftigen Bestimmungsgrundes (Zweckmäßigkeit) der Naturphänomene als Denkmaxime. Büchner, der als Anatom durchaus analytisch-materialistisch verfährt, steht gleichwohl der philosophischen (synthetisch-idealistischen) Naturbetrachtung nahe, aber offenbar ohne deren idealistische Konsequenzen gänzlich mitvollziehen zu wollen. Und so wird dort, wo Büchner auf Gott als Schöpfer der Natur oder auf einen übersinnlichen Bestimmungsgrund der Naturphänomene zu sprechen kommen müsste, um zu erklären, wie jedes Naturgebilde seinen Bestimmungsgrund in sich selbst haben, "sich unmittelbar *selbst genug*" sein kann (FA 2: 158), plötzlich die Schönheit ins Spiel gebracht:

[D]as ganze körperliche Dasein des Individuums [wird] nicht zu seiner eigenen Erhaltung aufgebracht, sondern es wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt. (FA 2: 158)

In der Konkurrenz grundsätzlich sich widersprechender medizinischer Zugänge zur Geisteskrankheit wird es analog zu einer dringlichen Frage, ob die Kunst einen möglichen Brückenschlag zwischen beiden eröffnet. Die Antwort, die das Kunstgespräch gibt, erschließt sich erst, wenn nicht nur die im Gespräch vorgetragenen Positionen,²³ sondern auch die Rahmung

²² Vgl.: "die Natur [. . .] ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar *selbst genug*. Alles was ist, ist um seiner selbst willen da. Das Gesetz dieses Seins zu suchen ist das Ziel der der teleologischen gegenüberstehenden Ansicht, die ich die *philosophische* nennen will" (MA 260).

²³ Hierzu: Albert Meier: *Georg Büchners Ästhetik*. München: Fink 1983; Ingrid Oesterle: *Ach die Kunst – ach die erbärmliche Wirklichkeit*. Ästhetische Modellierung des Lebens und ihre Dekomposition in Georg Büchners *Lenz*. In: *Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit*. Hg. von Bernhard Spies. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. S. 58–67; Andreas Pilger: Die idealistische Periode in ihren Konsequenzen. Georg Büchners Darstellung des Idealismus in der Erzählung *Lenz*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 8 (1990–94)

des Gesprächs in den Blick genommen wird. Was Lenz zur Darstellung von Wirklichkeit ausführt, steht insgesamt unter einer idealistischen Voraussetzung: "Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie seyn soll" (MBA 5: 37). D. h. der Sinn, die Idee, ist in der Welt, weshalb auch problemlos gefordert werden kann, dieser "nachzuschaffen" (MBA 5: 37), statt von Forderungen der Vernunft, unabhängig von der Erfahrungswirklichkeit, auszugehen. Indem der Künstler sich eindringlich und vorbehaltlos an die erfahrbare Wirklichkeit hält, wird er gerade deren Vernünftigkeit herausbringen. Das geforderte Nachschaffen einer in ihrem Wesen als sinnhaft vorausgesetzten Wirklichkeit verknüpft Lenz allerdings mit der schwer zu bestimmenden Kategorie Leben: "Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut. Wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sey, Leben habe, stehe über diesen Beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen" (MBA 5: 37). Die Kategorie Leben²⁴ steht systematisch an der Stelle, an der in den ästhetischen Theorien der Kunstperiode die Frage eines Brückenschlags zwischen Erfahrungswirklichkeit und Idee diskutiert wird. Leben gehört selbstverständlich der Sphäre der Natur und damit deren Gesetzlichkeit an, parallel gesetzt mit "Möglichkeit des Daseins". Mit 'Leben' ist aber auch ein ideeller Aspekt akzentuiert, wenn unter "Möglichkeit des Daseins" ein Sein um seiner selbst statt um eines anderen willen zu verstehen ist, mithin Autonomie, Freiheit. Dem Schönen kommt dieser Gehalt von Leben insofern zu, als es sich der Festlegung auf einen bestimmten Begriff verweigert, sich nicht zum Fall einer Regel machen lässt, was besagte, um eines anderen, statt um seiner selbst willen zu sein.²⁵ So überrascht es nicht, dass Lenz, wenn er Beispiele für Bilder gibt, die die Forderung des Lebens erfüllen – wobei er diese als gewissermaßen natürlich sich einstellend entwirft – gehäuft das Attribut 'schön' verwendet, er hier also gewissermaßen vom Naturschönen handelt. Die Unmöglichkeit, diese Bilder festzustellen, weisen sie gerade als lebendig und schön aus. Als lebendig gehört das Schöne der ideellen Sphäre an – das aber ist der Raum des Unendlichen –, zugleich befinden wir uns mit Leben wie mit dem Schönen in der Sphäre der Sinnlichkeit, damit der Endlichkeit, da Formen erst durch Abgrenzung und Unterscheidung entstehen: "Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt, ewig aufgeblättert, verändert" (MBA 5: 37f.).

²⁴ Zum Begriff 'Leben' als Schlagwort der Epoche des 'Jungen Deutschland': Wulf Wülfing: *Schlagworte des jungen Deutschland*. Berlin: Erich Schmidt 1982.

²⁵ Schönheit bezieht sich dabei auf die Gestaltungsweise eines Werkes, die Art der Organisiertheit seiner Elemente, nicht auf dessen Inhalt bzw. Gegenstand, darum kann auch das Hässliche hier einbezogen werden.

Das Unendliche der Schönheit lässt sich als "ästhetische Idee" im Sinne Kants nachvollziehen, d.h. als eine "Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann".²⁶ Diese Nicht-Festlegbarkeit ist in Lenz' Rede vom urteilenden Subjekt auf den Gegenstand der Erfahrung zurückgewendet; so kann dieser als in ständiger Umbildung begriffen gedeutet werden. Lenz gibt ein Beispiel für diese Bilderfahrung von Leben als geglückter Vereinigung eines ideellen und eines sinnlichen Aspekts, dem eine analoge Selbsterfahrung des Betrachters als lebendig, d.h. (sich) über dem Gegenstand fühlend, zugesprochen wird:

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; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht. Die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon. [. . .] Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. (MBA 5: 37)

Die Ersetzung der Kategorie des Schönen durch die des Lebens, gerade im Hinblick auf eine mögliche Verknüpfung zwischen dem Bereich der Natur und dem der Ideen, läßt die Verknüpfung, wie das zitierte Beispiel nahelegt, geglückt erscheinen – während Kant dem Schönen nur eine symbolische Vermittlung zuerkannt hatte²⁷ –, die Argumentation gerät dabei aber in einen Selbstwiderspruch. Denn das Schöne, als lebendiges, im Bild festzuhalten, verlangt, dem Lebendigen eben dieses Leben auszutreiben: "Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können" (MBA 5: 37). Der Widerspruch wird durch Verschieben der Argumentation zu verschleiern gesucht. Denn nach der Formulierung über das Medusenhaupt geht Lenz nicht mehr weiter auf das Problem ein, wie das Kunstwerk als Werk das geforderte Leben zu fassen vermöchte, sondern argumentiert nun produktions- und rezeptionsästhetisch, 'vergisst' also gewissermaßen die bisherige werkästhetische Argumentation. Der Kunstschaffende verwirkliche das geforderte Leben, wenn er eine ethische Forderung erfülle: "Man muß die Menschheit lieben, um in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen" (MBA 5: 38). Dann werde der Schaffende sich seines Gegenstandes nicht bemächtigen, sondern "die Gestalten aus sich heraustreten lassen" (MBA 5: 38). Der Künstler solle sich liebend in seinen Gegenstand

²⁶ KdU 49, S. 192f.

²⁷ Programmatisch schon in der Überschrift des zentralen Paragraphen 59 angezeigt: "Das Schöne als Symbol des Sittlichguten" (KdU 59, S. 258).

versenken – wie er da zum Bild gelangt, das als Bild das geforderte Leben nicht töten müsste, bleibt ungeklärt. Stattdessen wird die Wirkung beschrieben, die ein so geschaffenes Bild beim Betrachter hervorbringen werde, d.i. über dem Gebilde zu fühlen. Das Bild als Bild, welches das geforderte Leben nur als getötetes zu geben vermag, ist damit übersprungen. Das legt den Gedanken nahe, dass der Betrachter, der, über dem Gebilde fühlend, d.h. lebendig geworden ist, durch seine Aufnahme des Bildes diesem eben jenes Leben zurückerstatten soll, das der Schaffende, obwohl liebend eins geworden mit seinem Gegenstand, in dessen Umarbeitung zum Bild doch hat töten müssen. Die Bildbeschreibung, die Lenz zum Beleg solcher 'Auflösung' des darstellerischen Selbstwiderspruchs gibt, folgt zumindest dieser Gedankenfigur. In seiner theoretischen Argumentation konnte Lenz Aussagen zum Bild durch solche über den Kunstschaffenden und die Kunstrezeption ersetzen. Demgegenüber kann die Bildbeschreibung das Bild natürlich nicht überspringen und so negiert nun die Bildbeschreibung das Bild. Nicht eine bestimmte Szene der Begegnung der Jünger von Emmaus mit dem auferstandenen Christus wird vorgestellt,²⁸ vielmehr wird die gesamte Handlung dieser Begegnung, vom Treffen mit dem Unbekannten bis zu Christi Brechen des Brotes nach erzählt. Die zweite Bildbeschreibung, die Lenz gibt, hat dann schon gar kein reales Bild mehr als Vorlage, sondern einen Text: die Eingangsszene von Tiecks Märchentragödie *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens*.²⁹

Als Frage, auf die das Kunstgespräch die Antwort ist, war erkannt worden, ob die Kunst einen Brückenschlag leisten könne zwischen einem Argumentieren mit Naturgesetzlichkeit und einem, das von ideellen Setzungen (der menschlichen Freiheit) ausgeht, dem in der psychiatrischen Medizin die Schule der Somatiker und der Psychiker entsprechen, in Büchners Probevorlesung die teleologische und die philosophische Naturbetrachtung. Mit der Verschiebung der Kategorie des Schönen zu der des Lebens schien eine Lösung auf, die jedoch in den Selbstwiderspruch führte, dass Darstellen des Lebens verlangt, das Leben zu töten. Die Kunst, so die paradoxe Antwort, kann die an sie gerichtete Erwartung nur erfüllen, wenn sie sich als Kunstgebilde vergisst. Der Schluss des Kunstgesprächs macht dann weiter deutlich, dass dieses Vergessen nur Indikator eines anderen, für das gesamte Kunstgespräch konstitutiven Vergessens ist, d.i. der Selbstvergessenheit der Figur Lenz: "Er

²⁸ Das Bild, auf das diese Beschreibung Bezug nimmt, zeigt demgegenüber nur die Szene des Brechens des Brotes: "Christus in Emmaus" von Carel von Savoy (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt); Abbildung in: Paul Requadt: Zu Büchners Kunstanschauung – Das 'Niederländische' und das Grotteske. Jean Paul und Victor Hugo. In: *Die Bildlichkeit der Dichtung*. München: Fink 1974. S. 106–138. Abb. 1, o.S.

²⁹ Nach Pörnbacher, *Anmerkungen zu Lenz*. In: MA 547, Anm. 15.

hatte sich ganz vergessen" (MBA 5: 38). Das kann positiv besagen, dass das Reden über Kunst Lenz seine Krankheit vergessen ließ. Der Fortgang handelt jedoch von einem anderen Vergessen. Kaufmann fordert von Lenz, dass er sich um einen Beruf kümmern, sich also in die gegebene Wirklichkeit integrieren solle. Da wird deutlich, dass Lenz die Erfahrungswirklichkeit mit ihrer Struktur des Triebverzichts, der immer hinausgeschobenen Wunscherfüllung, prinzipiell ablehnt.³⁰ Das aber besagt, dass die ideelle Voraus-Setzung der gesamten Ausführungen zur Kunst – der Sinn sei in der Welt, diese sei ihrem Wesen nach vernünftig – durch Erfahrung nicht abzudecken ist, vielmehr eine bloße Setzung war, die als allgemeingültige nur im Vergessen der eigenen Erfahrung formuliert werden konnte. Das Kunstgespräch schien Lenz Erholung von seinen Krankheitszuständen zu bringen. Mit dem Manifest-Werden, dass die ideelle Voraussetzung der vorgetragenen Position gar nicht verifizierbar ist, treibt, was Erholung von der Krankheit zu versprechen schien, die Krankheit nur weiter voran: "Er wurde heftig, Kaufmann ging, Lenz war verstimmt" (MBA 5: 39). Aber auch das Kunstgespräch mit seiner Rahmung durch Lenz' idealistische Voraussetzung und Kaufmanns Folgerung hieraus für Lenz' Lebenspraxis, lässt sich nicht nur als Szene der Krankheitsgeschichte des Helden, sondern zugleich auch als Manifestation einer Verweigerung lesen. Lenz verweigert sich einer Auflösung des Grundwiderspruchs des Kunstgesprächs nach einer der beiden Seiten. Weder nimmt er, mit Blick auf die Entfremdungsstrukturen der Erfahrungswirklichkeit, die idealistische Voraussetzung seiner Forderungen an die Kunst zurück, noch macht er sich von dieser Voraussetzung her ein geschöntes Bild von der Erfahrungswirklichkeit. Der 'Realismus', den das Kunstgespräch der Lenz-Erzählung entwirft, besteht im Festhalten des Widerspruchs zwischen vorgetragener Forderung an die Kunst und der Rahmung des Gesprächs. Obwohl das Manifest-Werden dieses Widerspruchs die Krankheitsgeschichte (das aber heißt, den Zerfall) des Ichs vorantreibt, ist mit dem Akt der Verweigerung zugleich ein Ich gesetzt, bezogen auf das die Erzählung Kohärenz zu bewahren vermag. Die Kluft zwischen ideeller Setzung und konkret erfahrbare Struktur der Wirklichkeit, die sich auch auf dem Feld der Kunst als nicht zu überbrücken erwiesen hat, ist auch für das dritte Themenfeld der Erzählung bestimmend, das Leiden, und, hiermit verbunden, Lenz' Bezug zur Religion. Auch die Behandlung dieses Themenfeldes lässt sich ambig als Geschichte fortschreitender Krankheit wie einer Verweigerung lesen.

³⁰ Jedes erreichte Ziel begründet ein neues, erst noch zu erreichendes wie beim ästhetischen Naturbezug jede Versöhnung der sinnlichen und der ideellen Welt eine neue Spaltung begründet hat: "Immer steigen, ringen und so in Ewigkeit Alles was der Augenblick gibt, wegwerfen und immer darben, um einmal zu genießen; dürsten während einem helle Quellen über den Weg springen" (MBA 5: 39).

Dass der historische Lenz den elsässischen Pfarrer Johann Friedrich Oberlin aufsuchte, war durch Christoph Kaufmann initiiert. In Büchners Erzählung ist die Wahl Oberlins auch konzeptionell schlüssig, da der Pietismus, den Oberlin lebt, eine Verbindung eben der Bereiche zu leisten versucht, die auf den bisher betrachteten Feldern der Landschaftserfahrung und der Kunstreflexion sich als nicht zu verbinden erwiesen haben. Oberlin und ebenso die Menschen des Steintals haben noch eine unmittelbare Gotteserfahrung (jedenfalls erscheint dies in Lenz' Bewusstseinshorizont so):

Wie Oberlin ihm erzählte, wie ihn eine unaufhaltsame Hand auf der Brücke gehalten hätte, wie auf der Höhe ein Glanz seine Augen geblendet hätte, wie er eine Stimme gehört hätte, wie es in der Nacht mit ihm gesprochen, und wie Gott so ganz bei ihm eingekehrt, daß er kindlich seine Loose aus der Tasche holte, um zu wissen, was er thun sollte, dieser Glaube, dieser ewige Himmel im Leben, dies Seyn in Gott; erst jetzt ging ihm die heilige Schrift auf. Wie den Leuten die Natur so nah trat, alles in himmlischen Mysterien; aber nicht gewaltsam majestätisch, sondern noch vertraut! (MBA 5: 34)

Diese lebendige Religiosität schließt auch eine transzendente Sinngebung des Leidens ein, insofern es im Jenseits vergolten werde, es also "gen Himmel [zu] leiten" sei (MBA 5: 35). Zu dieser spirituellen Komponente tritt aber, nicht weniger mächtig, eine ethisch-praktische. Oberlin ist unermüdlich tätig, hilft durch seine vielfältige Kulturbearbeitung dem Leiden der ihm anvertrauten Menschen in der Erfahrungswirklichkeit hier und jetzt ab:

In den Hütten war es lebendig, man drängte sich um Oberlin, er wies zurecht, gab Rath, tröstete; überall zutrauensvolle Blicke, Gebet. Die Leute erzählten Träume, Ahnungen. Dann rasch in's praktische Leben, Wege angelegt, Kanäle gegraben, die Schule besucht. Oberlin war unermüdlich, Lenz fortwährend sein Begleiter, bald in Gespräch, bald thätig am Geschäft, bald in die Natur versunken. (MBA 5: 33)

Die hier vorgefundene ideelle Sinngebung des Leidens verbunden mit empirisch praktischer Anstrengung, ihm abzuwehren, beruhigen dann auch Lenz: "jemehr er sich in das Leben hineinlebte, ward er ruhiger, er unterstützte Oberlin, las die Bibel; alte vergangne Hoffnungen gingen in ihm auf; das neue Testament trat ihm hier so entgegen" (MBA 5: 34). Aber Lenz vermag sich Oberlins gelebte Doppelorientierung im Umgang mit dem Leiden nicht dauerhaft anzueignen. Das bei Oberlin Geeinte fällt bei ihm wieder auseinander, sei es unter dem Druck des eigenen wie des in seiner Umwelt wahrgenommenen Leidens, sei es, weil Oberlin Lenz einseitig auf die Bahn ideell-religiöser Verarbeitung des Leidens drängt, je mehr Lenz' Krankheit voranschreitet. Der Umbruch in Lenz' Verarbeitung des Leidens fällt mit der Predigt zusammen, die Lenz auf eigenen Wunsch hält, die Oberlin aber auch bereitwillig erlaubt hat.

Die Predigt-Szene ruft nachdrücklich ins Bewusstsein, dass alles Erzählte an Lenz' Erfahrungs- und Bewusstseinshorizont gebunden ist. Denn hier wird

es besonders schwer, zu entscheiden, was Wahrnehmung der Außenwelt und was Einbildung der Perspektivfigur ist. Die Gemeinde, die zu Beginn des Gottesdienstes singt, wird nicht gesehen, stattdessen ist von einem Gesang anonymer "Menschenstimmen" (MBA 5: 35) die Rede. Indem Lenz zu sprechen beginnt, wacht "sein ganzer Schmerz [. . .] auf", was ihm "ein süßes Gefühl unendlichen Wohls" beschert (MBA 5: 35). Dass er Lust aus dem Leiden bezieht, kann dessen religiöse Perspektivierung, ebenso aber auch immanenten Selbstgenuss als Leidender anzeigen. Auffällig ist, wie sich das Ich des Helden vordrängt, wenn anschließend von den Zuhörern gesagt wird, sie litten mit ihm ("Er sprach einfach mit den Leuten, sie alle litten mit ihm" [MBA 5: 35]), es mithin zuerst um das Leiden des Predigers und nachfolgend erst um das der Zuhörer zu gehen scheint, dem Lenz dann religiösen Sinn gibt, allerdings nicht ohne Selbstgratifikation, da betont wird, dass *er* daraus Trost gewinnt:

[. . .] es war ihm ein Trost, wenn er über einige müdgeweinte Augen Schlaf, und gequälten Herzen Ruhe bringen, wenn er über dieses von materiellen Bedürfnissen gequälte Seyn, diese dumpfen Leiden gen Himmel leiten konnte. (MBA 5: 35)

Zu dieser religiösen Perspektivierung des Leidens steht allerdings das Lied quer, das nach der Predigt gesungen wird, wobei offen bleibt, ob der berichtete Wortlaut dieses Liedes von der Gemeinde gesungen worden ist oder der Hörer Lenz den Wortlaut unbewusst verändert hat. Für letzteres spricht die gesteigerte Anonymisierung der Sänger – "da fingen die Stimmen wieder an" (MBA 5: 35) –: sind das noch die Stimmen der Gemeinde oder sind es Stimmen *in* der Perspektivfigur Lenz? Bekanntlich³¹ geht das Lied auf ein pietistisches Kirchenlied (*Gott, den ich als liebe kenne, / der du krankheit auf mich legst*) Christian Friedrich Richters (1676 – 1711) zurück, das in viele pietistische Kirchengesangbücher aufgenommen war. Richters Lied gibt dem Leiden klaren religiösen Sinn; die dritte Strophe lautet:

Leiden ist jetzt mein geschäfte,
anders kann ich jetzt nichts thun,
[. . .]
leiden ist jetzt mein gewinst;
das ist jetzt des Vaters wille,
den verehr ich sanft und stille;
leiden ist mein gottesdienst.³²

³¹ Heinrich Anz: "Leiden sey all mein Gewinnst." Zur Aufnahme und Kritik christlicher Leidenstheologie bei Georg Büchner. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 1 (1981). S. 160–168; Heinz Röllecke: *Leiden sei all mein Gewinnst*. Zur Vor- und Wirkungsgeschichte eines Büchner-Zitats. In: *Euphorion* 89 (1995). S. 331–334.

³² Zitiert nach: MBA 5: 405f.

In der Relation von Weg und Ziel wird das Leiden hier auf das 'Jetzt' begrenzt, was die Sicherheit einer Vergeltung im Jenseits voraussetzt. Demgegenüber unterscheiden die 'Stimmen', die nach der Predigt erklingen, nicht zwischen einem Jetzt und einem implizit gesetzten Dereinst, sie kennen nur das Leiden: "Leyden sei all' mein Gewinnst" (MBA 5: 35), der Blick auf das Jenseits mit der Gewissheit der Vergeltung ist entfallen. Wenn aber das Ziel, die transzendente Sinngebung – im nachfolgenden Kunstgespräch die Setzung Gottes als Bürgen einer sinnhaften Welt – aus dem Blick gerät, wird das inbrünstige Erbitten des Leidens problematisch. Das Leiden wird dann zum Selbstzweck. Eben diese Struktur, dass der Weg sich verselbständigt, das Ziel aus dem Blick gerät, wird Lenz am Ende des Kunstgesprächs als nicht hinnehmbar anprangern:

Immer steigen, ringen und so in Ewigkeit Alles was der Augenblick giebt, wegwerfen und immer darben, um einmal zu genießen; dürsten, während einem helle Quellen über den Weg springen. (MBA 5: 39)

An dieser Stelle gibt Lenz eine klare Absage an die Struktur endloser Verschiebung. In der Situation nach der Predigt erfolgt eine andere 'verrückte' Bearbeitung. Lenz hat ein eigenartig orgiastisches Erlebnis:

Das Drängen in ihm, die Musik, der Schmerz, erschütterte ihn. Das All war für ihn in Wunden; er fühlte tiefen unnennbaren Schmerz davon. Jetzt, ein anderes Seyn, göttliche, zuckende Lippen bückten sich über ihm aus, und sogen sich an seine Lippen; er ging auf sein einsames Zimmer. Er war allein, allein! Da rauschte die Quelle, Ströme brachen aus seinen Augen, er krümmte sich in sich, es zuckten seine Glieder, es war ihm als müsse er sich auflösen, er konnte kein Ende finden der Wollust. (MBA 5: 35)

Wie ist diese Situation zu verstehen? Die Stimmen in der Kirche haben das Leiden verselbständigt, es wird nicht mehr gen Himmel geleitet. Lenz universalisiert dieses Leiden ('das All war für ihn in Wunden') und fühlt 'tiefen unnennbaren Schmerz davon', d.h. er nimmt das Leiden der Welt auf sich, womit er die Christus-Rolle übernimmt, allerdings als ein 'anderer Christus'. Der Christus der Bibel nimmt das Leid der Welt am Kreuz auf sich und spricht mit seinem letzten Wort die Erfahrung tiefster Gottverlassenheit aus ("Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?" [Matth 27, 46]). Lenz, als 'anderer Christus', fühlt sich von göttlichen Lippen umfassen, d.h. mit Gott vereint. Das Leiden der Welt hat er offenbar auch nicht zur Erlösung anderer, der ganzen Menschheit auf sich genommen, sondern zum Selbstgenuss, parallelisiert man dies mit einem analogen Bild Lenas aus Büchners Komödie, kann man auch sagen: zur Selbsterlösung ("Mein Gott, mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen mit unserem Schmerz?" [MBA 6: 110]). Lenz' Verarbeitung des Leidens ist in dieser Szene doppelt

satanisch: die Aneignung der Christus-Position negiert den Gottessohn (Satan als der gefallene Engel, der an die Stelle Gottes treten wollte), die Perspektivierung des Leidens nur auf sich statt auf die Menschheit zeigt einen nur in sich selbst kreisenden Christus. Solche theologisch wie ethisch verkehrte Verarbeitung des Leidens muss nachfolgend selbstverständlich Sündenbewusstsein wecken und damit die Krankheit (die die Erzählung ja vor allem als religiöse Monomanie charakterisiert³³), vorantreiben. Lenz' Umgang mit dem Leiden zeigt dabei eine Struktur, der er sich bei der Landschaftsvorstellung verweigert. Wird dort die Erfahrung der Ungeschiedenheit von Mensch und – ästhetisch aufgefasster – Natur gerade nicht mit der für Landschaftserfahrung konstitutiven Selbstbetrachtung des Subjekts in dieser Erfahrung, d.h. mit einer neuen Spaltung verbunden, tritt hier zur Einswerdung des Menschen Lenz mit dem Leiden des Alls gerade die Selbstbetrachtung in dieser Konstellation, also die Abspaltung von ihr. Die Behandlung der verschiedenen Themenfelder erfolgt mithin nicht nur parallel, sondern auch reziprok. Lenz' 'satanische' Verarbeitung des Leidens in der betrachteten Szene ist aber nicht nur als progressiver Faktor seiner Krankheit aufzufassen, sondern ebenso und zugleich, was das Attribut 'satanisch' ja schon besagt, als ein Akt der Verweigerung: Verweigerung transzendenter Sinngebung des Leidens. Mit der Usurpation der Stelle Christi scheint zwar, wenn auch nur noch ex negativo, die religiöse Perspektivierung des Leidens bewahrt, mit dem Selbstgenuss im Leiden und der angedeuteten Selbsterlösung ist die Verarbeitung des Leidens jedoch vollkommen immanent gewendet. Damit ist auf dem Feld des Umgangs mit dem Leiden die Krankheitsgeschichte selbst, die fortschreitenden Ich-Zerfall zeigt, als Geschichte einer Verweigerung ausgewiesen, die das Ich als Subjekt der Verweigerung weiterhin bewahrt. In Lenz' (satanischer) Verarbeitung des Leidens tritt das Subjekt der Verweigerung – verglichen mit den Themenfeldern Landschaftsvorstellung und Kunstreflexion – am deutlichsten hervor. Das ist wohl darum möglich, weil die Verweigerung zugleich an die Krankheitsgeschichte gekoppelt und so zurückgenommen wird. Denn bezeugt die Verweigerung auch immanente Verarbeitung des Leidens, so wird sie stets zuletzt doch wieder in religiösen, also transzendenten Kontext gerückt: Sündenbewusstsein generierend, das die Krankheit, die religiöse Monomanie, notwendig weiter vorantreibt. Entsprechend wird auch nach dem Versuch, das tote Kind zu erwecken, der entschiedensten Usurpation der Christusrolle, nicht nur betont, dass der Atheismus Lenz "ganz sicher, ruhig und fest" gefasst habe, sondern ebenso, dass Lenz am nächsten Tage "ein großes Grauen vor seinem gestrigen Zustande" befallen habe und eine "wahnsinnige Lust" ihn treibe, "diese Qual

³³Vgl. z.B.: "Unterdessen ging es fort mit seinen religiösen Quälereien" (MBA 5: 42).

zu wiederholen. Dann steigerte sich seine Angst, die Sünde in den heiligen Geist stand vor ihm" (MBA 5: 43).

Das Beharren auf dem Leiden, wobei die Unterscheidung zwischen dem eigenen Innen und dem Außen der Mitmenschen zunehmend verschwimmt, das kranke Innen ist das Außen als fremdes krankes Kind, führt zur Ablösung von der christlichen Leidenstheologie und zum Phantasma, Sinn selbst setzen zu müssen als neuer Christus, der das Leiden der Welt auf sich nimmt, allerdings primär zur Selbsterlösung. Das ist Aufstand gegen die Repräsentanten religiöser Sinnggebung des Leidens (Gott, dessen 'Vertreter' am Ort: Oberlin) und insofern Verweigerung und zugleich Verhaftet-Bleiben in religiösem Denkhorizont, das sich in gesteigertem Sündenbewusstsein äußert, das dann seinerseits die religiöse Monomanie weiter verstärkt. Auf 'verrücktem' (psychiatrisch: auf psychotischem) Wege, sucht Lenz allerdings auch nach einem Ausweg aus der unseligen Kopplung von Aufstand und Gebunden-Bleiben an die Macht, gegen die sich der Aufstand richtet, damit von Verweigerungsakt und fortschreitender Krankheit. So erschließt sich die rätselhafte Szene zwischen Lenz und Oberlin, die Interpreten der Erzählung bisher immer übergangen haben:

Den Nachmittag kam er wieder, auf der linken Schulter hatte er ein Stück Pelz und in der Hand ein Bündel Gerten, die man Oberlin nebst einem Briefe für Lenz mitgegeben hatte. Er reichte Oberlin die Gerten mit dem Begehren, er sollte ihn damit schlagen. Oberlin nahm die Gerten aus seiner Hand, drückte ihm einige Küsse auf den Mund und sagte: dies seien die Streiche, die er ihm zu geben hätte, er möchte ruhig seyn, seine Sache mit Gott allein ausmachen, alle möglichen Schläge würden keine einzige seiner Sünden tilgen; dafür hätte Jesus gesorgt, zu dem möchte er sich wenden. Er ging. (MBA 5: 44)

Die Szene ist fast wörtlich aus Oberlins Bericht *Herr L.* übernommen.³⁴ Warum der Pelz? In seinem Bericht erläutert Oberlin: "ein Stück Pelz, so ich, wenn ich mich der Kälte lange aussetzen muß, auf den Leib zu legen gewohnt bin" (MBA 5: 234). Das legt in der religiös durchtränkten Welt, die Lenz im Steintal und bei Oberlin erfährt, eine Anspielung des *Jakob* Michael Reinhold Lenz auf eine andere Bedeckung von Körperteilen mit Pelz nahe, die Jakob, der Sohn Isaaks vorgenommen hat. Dieser betrügt seinen blinden Vater, erschleicht sich dessen Segen, indem er sich für den erstgeborenen Sohn Esau ausgibt. Da Esau im Unterschied zu Jakob eine raue Haut hat, bedeckt Jakob seine nicht bekleideten Körperteile, Hände und Hals, mit dem Pelz eines Ziegenböckleins (vgl. Gen. 27, 16). So erschleicht er sich den Segen, wird er zum Stammvater Israels, aus dem auch der Erlöser Christus hervorgegangen ist. Der andere Jakob, Jakob Michael Reinhold Lenz, kommt, analog Körperteile

³⁴ Abgedruckt in WBA 219–241. Hier: S. 234.

mit Pelz bedeckend, zum anderen Vater Oberlin, will aber nicht dessen Segen, sondern will geschlagen werden. Bezogen auf die Isaak-Jakob-Szene besagt das, er will als Betrüger entlarvt werden, als einer, der sich an die Stelle eines anderen, erstgeborenen Sohnes gesetzt hat, d.i. an die Stelle Christi. Würde er als Betrüger entlarvt, wäre die Usurpation der Stelle Christi zur eigenen Erlösung, die sich als Wahn erwiesen hat, abgewiesen, und da die religiöse Sinnggebung des Leidens gleichfalls zurückgewiesen ist, wäre der Weg geöffnet, eine andere Verarbeitung des Leidens zu suchen, die nicht satanischen Verweigerungsakt und Fortschritt der Krankheit koppelte. Wie aber antwortet Oberlin? Er küsst Lenz, segnet ihn also, wie in der Isaak-Jakob-Szene die Segnung durch einen Kuss eingeleitet wird, und verweist Lenz auf den Erlöser Christus. So hält Oberlin Lenz in einem Umgang mit dem Leiden gefangen, in der wahnhaften Verweigerungshandlung und Fortschritt der Krankheit sich wechselseitig vorantreiben.

Die hier betrachteten, für die Lenz-Erzählung zentralen Themenfelder führten alle zur selben Ambiguität, Lenz' Erfahrungen und Handlungen sowohl als Manifestationen seiner Krankheit wie als Akte der Verweigerung betrachten zu können, ja zu müssen. Impliziert das erstere die Geschichte eines Ich-Zerfalls, die bei der Bindung des Erzählens an den Erfahrungs- und Bewusstseinshorizont eben dieses Ichs zum Zerfall auch der Erzählung führen müsste, so ist mit dem zweiten – implizit oder explizit – ein Ich gesetzt, das gegenläufig der Erzählung Kohärenz zu verbürgen vermag. Auch diese erzählerische Ambiguität wird nicht aufgelöst, weshalb die Erzählung auch nur mit einer ambigen Formulierung schließen kann – "So lebte er hin" (MBA 5: 49) – die die Krankheitsgeschichte als immer weiteren Niedergang des Ichs perspektiviert, zugleich aber auch aus den Verweigerungsakten ein Fortbestehen dieses Ichs anzeigt: auch dies eine Manifestation der 'halben Verrücktheit' seiner Figur, von der Büchner im Brief an die Eltern,³⁵ in dem er sein Projekt einer Lenz-Erzählung anzeigt, gesprochen hat.

³⁵ Brief vom Oktober 1835, MA 310.

William Collins Donahue

The Aesthetic “Theology” of Büchner’s *Lenz*

This essay focuses upon the religious core of Büchner’s famous Kunstgespräch (Discussion of Art), arguing that this classic manifesto of literary realism, which draws upon the Emmaus story from the Gospel of Luke for its principal argument, is itself deeply “idealist” – despite the Naturalists’ (and other materialists’) enthusiasm for Büchner. The programmatic empathy for the downtrodden that Lenz prescribes for art is fully congruent with, perhaps even dependent upon, a transcendental worldview, just as it is in the Bible. The novella’s dynamism and contemporary appeal derive from the unresolved – and unresolvable – tension between the nihilistic frame narrative (the tragic story of Lenz’s gradual descent into mental illness and atheism) and the “transcendent” aesthetics promulgated in the Kunstgespräch. In bringing some central arguments from William James’s The Varieties of Religious Experience to bear upon the analysis of this novella, we will see that the very polarity between “realism” and “idealism” is itself called into question. The concluding portion of this essay discusses literary-theoretical impediments to this reading.

“If one wished to put it drastically, one could say that your study is located at the crossroads of magic and positivism. That spot is bewitched.”

—Theodor Adorno, letter to Walter Benjamin

I.

Georg Büchner’s pathbreaking novella *Lenz* is often read as a turning point in German letters and European culture more generally. It functions as a key document in a dominant narrative of secularization that dates the turning point between widespread belief and widespread disbelief around the middle of the nineteenth century¹ – this despite the fact that, as Büchner’s letters show, the author wrestled with questions of faith, God, and spirituality throughout his short life.² In this regard, the extremely sympathetic title figure, frequently identified in the secondary literature with the author himself – is chiefly

¹Peter Gay explains that it was in the mid-19th century that a secular worldview really took root in the European middle classes: see *Bourgeoisie(s)*. In: *Schnitzler’s Century: The Making of Middle Class Culture, 1815–1914*. New York: Norton 2002. Pp. 3–34.

²The dominant view of Büchner as a nihilist and uncompromising revolutionary who somehow anticipated the postmodern condition is evident in the following laudation for Friedrich Christian Delius, who received the Büchner Prize 2011, Germany’s most prestigious literary award: “. . . Delius [. . .] ist bei allem revolutionären Impetus, der in seiner bürgerlichen Abgeklärtheit vielleicht noch