



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die Ästhetik der Bewegung in den  
naturwissenschaftlichen und poetischen Texten  
Georg Büchners

Verfasser

Stefan Semotan

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Irmgard Egger



Im übrigen sind alle diese Vergleiche nur annähernd.

- Georg Büchner, *Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus Barbus L.)*



## Inhaltsverzeichnis

<b>Vorbemerkung</b> .....	3
<b>1. Georg Büchners naturwissenschaftliche Arbeiten im Kontext ihrer Zeit</b>	
1.1 Das Urgesetz, ein „Gesetz der Schönheit“ .....	5
1.2 Metamorphose und Skepsis.....	10
<b>2. Das Kunstgespräch</b>	
2.1 Ruhe und Bewegung.....	16
2.2 Die Sukzessivität der Seele.....	27
2.3 Sinnliche Wahrnehmung vs. Statik.....	37
<b>3. Das <i>Mémoire</i>. Ästhetik der Bewegung als Ästhetik der Unsicherheit</b>	
3.1 Organismus vs. Mechanismus.....	44
3.2 Die Synthese von Wissenschaft und Poesie.....	49
3.3 Büchners <i>Mémoire</i> . die Unverlässlichkeit des Blicks.....	56
<b>4. Verbindliche Unschärfe: am Schnittpunkt der poetischen und naturwissenschaftlichen Bewegung</b>	
4.1 Gedankenstrich und menschliche Maschine: Leonce und Woyzeck.....	66
4.2 Erosion und potenzierte Leere.....	79
4.3 Unverlässliche Wahrnehmung und Persönlichkeitsverlust als konstituierende Elemente Büchnerschen Schreibens.....	86
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	91
<b>Anhang</b>	
Abstract.....	95
Curriculum vitae.....	97



## Vorbemerkung

Georg Büchners kurze Lebensspanne hat eine außergewöhnliche Fülle an Texten unterschiedlichster Ausrichtung hervorgebracht: Poetisches steht neben Naturwissenschaftlichem, Philosophischem und Politischem. Dass dem poetischen Werk Büchners immer die vorrangigste Aufmerksamkeit zuteil wurde, steht zweifellos fest, und es herrscht Einigkeit über dessen Bedeutung. Richtet sich das Augenmerk dagegen auf Synthesen zwischen den unterschiedlichen genannten Bereichen des Büchnerschen Schaffens, so werden die Urteile rasch vielfältiger und sicherlich weniger eindeutig.

In eben diesen Bereich der Büchnerforschung möchte sich diese Arbeit begeben, indem sie ihren Ansatz in einer Synthese von Büchners naturwissenschaftlicher und poetischer Textproduktion sucht. Die Hypothese, zwischen diesen beiden Bereichen des Büchnerschen Schaffens bestehe ein ebenso substantieller wie gut begründbarer Zusammenhang, möchte diese Arbeit verifizieren, indem sie eine spezifische Ästhetik der Bewegung und deren besondere Wirkungen als verbindendes Element von naturwissenschaftlichem und poetischem Text nachzuweisen bestrebt ist.

Die Umsetzung dieses Erkenntniszieles soll sich anhand der folgenden Textauswahl vollziehen: *Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus Barbus L.)* und die Probevorlesung *Über Schädelnerven* auf naturwissenschaftlicher Seite, auf der poetischen *Lenz, Leonce und Lena* und *Woyzeck*. Auf eine eigenständige Behandlung von Büchners erstem Drama *Danton's Tod* wird aus Gründen des Umfangs verzichtet, den Ausgangspunkt der Betrachtung bilden – neben einer knappen Charakteristik der Büchnerschen Naturwissenschaft – die annähernd gleichzeitig konzeptionierten Texte *Mémoire* (sowie die inhaltlich davon nicht zu trennende Probevorlesung) und *Lenz*, auf deren Basis die titelgebende Ästhetik der Bewegung expliziert und anschließend in ihrer Wirkung durch *Leonce und Lena* und *Woyzeck* weiterverfolgt werden soll. Endlich sollen die behandelten Texte dadurch thematisch geeint erscheinen und die zuvor

angesprochene Synthese sich in der Ästhetik der Bewegung und den damit untrennbar verbundenen Begriffen der „unendlichen Schönheit“ beziehungsweise des „Gesetzes der Schönheit“ realisieren.

In methodischer Hinsicht ist der New Historicism für diese Arbeit maßgeblich.<sup>1</sup> Dem Geiste dieser literaturtheoretischen Richtung verpflichtet, sollen sowohl Büchners naturwissenschaftliche wie poetische Texte nicht nur als eingebunden in relevante Diskurse ihrer Zeit verstanden werden, sie sollen vor allem zueinander in Beziehung treten: in Beziehung treten als sich potentiell gegenseitig bedingende, miteinander kommunizierende textliche Zeugnisse sozialhistorischer, kultureller und wissenschaftlicher Umfelder und Diskurse. Im gegebenen Rahmen ergibt sich aus diesem gedanklichen Ansatz vor allem eine Konsequenz: den spezifischen Zweck des naturwissenschaftlichen Textes zwar keineswegs zu verleugnen, ihn aber gerade auch in seiner Textualität zu erfassen, in ihm ein mögliches diskursives Umfeld, einen sozusagen historischen Kontext für den poetischen Text zu erblicken und umgekehrt. Diese grundlegenden Überlegungen möchte diese Arbeit voraussetzen und den Versuch unternehmen, Georg Büchners naturwissenschaftliche und poetische Texte demgemäß zueinander in Beziehung zu setzen.

Abschließend soll an dieser Stelle Univ.-Prof. Dr. Irmgard Egger für die stete Unterstützung und motivierende Betreuung dieser Arbeit gedankt werden. Weiters ergeht ganz besonderer Dank an Dr. Elisabeth Gmoser für hilfreiche Korrekturarbeiten, unermüdlichen seelischen Beistand, und eine Hand, die immer hilft.

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu grundlegend Moritz Baßler (Hrsg.): Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u.a., Frankfurt am Main 1996.



# 1. Georg Büchners naturwissenschaftliche Arbeiten im Kontext ihrer Zeit

## 1.1 Das Urgesetz, ein „Gesetz der Schönheit“

„Welcherart ist die Beziehung zwischen den Hirnnerven und den Rückenmarksnerven, zwischen den Schädelwirbeln und den Anschwellungen des Gehirns? Welche von ihnen finden sich als erste auf der untersten Stufe der Rangordnung der Wirbeltiere? Welche sind die Gesetze, nach denen sich ihre Zahl vergrößert oder vermindert, sich ihre Verteilung kompliziert oder vereinfacht? Das sind wichtige Fragen...“<sup>2</sup> Nicht nur leitete Georg Büchner seine Dissertation *Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus Barbus L.)* mit diesen „wichtige[n] Fragen“ ein, im gleichen Atemzug nannte er auch jene Methode, die deren Beantwortung ermöglichen sollte: die „genetische Methode“, „das heißt [...] äußerst gewissenhaftes Vergleichen des Nervensystems der Wirbeltiere, ausgehend von den einfachsten Organisationen und fortschreitend Schritt für Schritt zu den entwickeltsten.“ (Mémoire, 504) Als Vertreter jener „einfachsten Organisationen“ wählte Büchner die zur Gattung der Karpfenfische gehörende Barbe, „da sie [...] den reinsten Typus der Knochenfische“ (Mémoire, 505) darstelle. Wenngleich also Büchner schon in diesen einleitenden Sätzen die theoretischen Grundlagen seiner naturwissenschaftlichen Arbeit berührte, so schien er im gegebenen Rahmen doch um gegenständliche Einschränkung und konkrete Zielsetzung bemüht: „Meine Untersuchungen über das Gehirn haben nur das eine Ziel, die Anzahl der Nervenstränge und ihren Verlauf in der Hirnmasse sowie die Beziehung, die zwischen ihnen und den Wurzeln

---

<sup>2</sup> Georg Büchner: *Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus Barbus L.)*. Übersetzung von Otto Döhner, in: Georg Büchner. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Band 2, hrsg. von Henri Poschmann, Frankfurt am Main 1999, S. 504-600, hier S. 504. Nicht mehr berücksichtigt werden konnte der unmittelbar vor der Fertigstellung dieser Arbeit im Mai 2008 erschienene achte Band der Marburger Ausgabe; Georg Büchner: *Naturwissenschaftliche Schriften* (= Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar 8), hrsg. von Burghard Dedner und Aurelia Lenné, Darmstadt 2008.

der Nerven besteht, festzustellen; ich werde also auf keine andere Einzelheit der Gehirnstruktur eingehen.“ (Mémoire, 507)

Im zweiten der Büchnerschen naturwissenschaftlichen Texte dagegen, der sogenannten Probevorlesung *Über Schädelnerven*<sup>3</sup>, die Büchner am 5. November 1836 an der Universität Zürich hielt, um dort als Privatdozent zugelassen zu werden<sup>4</sup>, widmete er sich den in der Dissertation behandelten Fragen in allgemeinerer Form, indem er einleitend erneut bei der Methodenfrage ansetzte und zwei Positionen gegenüberstellte, die „teleologische“ auf der einen und die „philosophische“ auf der anderen Seite. Wo die teleologische Methode alle Organismen als „verwickelte Maschine[n]“ zu beschreiben trachtet und die „*größtmögliche Zweckmäßigkeit*“ zu ihrem „einzige[n] Gesetz“ erhebt, sucht die philosophische Methode nach „einem Grundgesetze für die gesamte Organisation“ und setzt somit dort an, wo „die teleologische Schule mit ihrer Antwort fertig ist...“ (Mémoire, 157 f) Ist beispielsweise das Vorhandensein eines Organs gemäß der teleologischen Methode durch den Hinweis auf den Zweck, den zu versehen es vorhanden ist, hinreichend erklärt, so erschöpft sich die philosophische Methode dagegen nicht in einer „unendlichen Reihe von Zwecken“, vielmehr ist ihr die Natur „in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar *selbst genug*. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da.“ Daher wird, so Büchner, „das ganze körperliche Dasein des Individuums 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. Alles, Stoff und Form, ist für sie an dies Gesetz gebunden. Alle Funktionen sind Wirkungen desselben...“ (Mémoire, 158)

So wird nunmehr deutlich, was sich hinter dem Nervensystem der Barbe eigentlich verbirgt: die Frage nach einem Urgesetz, einem allumfassenden und für „alles, was ist“, gültigen Gesetz: „In der

---

<sup>3</sup> Der Titel „Über Schädelnerven“ stammt von Karl Emil Franzos, nicht von Büchner selbst. Vgl. dazu Jan-Christoph Hauschild: Georg Büchner. Biographie. Vom Autor überarbeitete Ausgabe, Berlin 1997, S. 717. Im Folgenden wird dieser Text als „Probevorlesung“ bezeichnet.

<sup>4</sup> Hauschild, Biographie, S. 715.

vergleichenden Anatomie strebte Alles nach einer gewissen Einheit, nach dem Zurückführen aller Formen auf den einfachsten primitiven Typus.“ (Mémoire, 160) Die Untersuchung der einfachsten Organismen ebnet den Weg zum Verständnis der höherentwickelten, und das „ein[e] Ziel“ ist, die Entwicklung der Hirnnerven und Rückenmarksnerven auf einen ursprünglichen Typus, auf ein einziges dieser Entwicklung zugrundeliegendes Gesetz zurückzuführen.<sup>5</sup> Durch dieses Gesetz entsteht die beobachtbare Natur in all ihren Äußerungen, und da diese „sich unmittelbar *selbst genug*“ und um „ihrer selbst willen“ da sind, wird die Natur, so Roth, zu ihrer eigenen Gesetzgeberin: Natur und Grundbeziehungsweise Urgesetz fallen zusammen, Ursache der Natur wird die Natur selbst. Die philosophische Ansicht, so Roth weiter, sucht dieses Gesetz zu finden, die Frage nach einem Grund für dessen Existenz oder einer dahinterstehenden Instanz stellt sie dagegen nicht.<sup>6</sup>

Als Vertreter der anatomisch-physiologischen Forschungsrichtung partizipierte Büchner grundsätzlich an einer Disziplin, die sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, so Ludwig, zur „naturwissenschaftlichen Königsdisziplin“ entwickelt hatte.<sup>7</sup> Das Interesse an anatomisch-physiologischen Studien und der damit verbundene stetige Wissenszuwachs hatten nicht unwesentlich zur Ersetzung der klassischen, enzyklopädischen Naturgeschichte durch eine zunehmende disziplinäre Spezialisierung und Differenzierung beigetragen.<sup>8</sup> Im Zuge dieser Entwicklung hatte sich das Verhältnis zwischen der Medizin und ihren naturgeschichtlichen Hilfswissenschaften bis zum Ende der 1820er Jahre endgültig

---

<sup>5</sup> Udo Roth: Georg Büchners naturwissenschaftliche Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften vom Lebendigen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (= Büchner-Studien 9), Tübingen 2004, S. 303.

<sup>6</sup> Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 387.

<sup>7</sup> Peter Ludwig: „Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft“. Naturwissenschaft und Dichtung bei Georg Büchner, St. Ingbert 1998, S. 33.

<sup>8</sup> Ludwig, Naturwissenschaft und Dichtung, S. 42 f. Dazu auch Smith: „It was an era of transition, when fundamental assumptions were renegotiated: the idea that nature was a fixed and stable order was challenged and scientific knowledge was seen to be subject to an increasing ‚Verzeitlichung‘ [...]. The vast wealth of information on the natural world which was collected during the eighteenth and early nineteenth century appeared to threaten the Enlightenment assumption of a natural realm susceptible to rational organization.“ Vgl. Peter D. Smith: Metaphor and Materiality. German Literature and the World-View of Science 1780-1955 (= Studies in Comparative Literature 4), Oxford 2000, S. 93.

gewandelt und aus den ehemals untergeordneten Disziplinen war eine ebenso unabhängige wie selbstbewusste Grundlagenforschung hervorgegangen.<sup>9</sup> Dass sich auch Büchner dieses Umstandes wohl bewusst war, spiegelt sein Brief an die Familie vom 9. März 1835 wider: „Es liegt jetzt Alles in meiner Hand. Ich werde das Studium der medicinisch-philosophischen Wissenschaften mit der größten Anstrengung betreiben, und auf *dem* Felde ist noch Raum genug, um etwas Tüchtiges zu leisten und unsere Zeit ist grade dazu gemacht, dergleichen anzuerkennen.“<sup>10</sup> „[E]twas Tüchtiges zu leisten“, das hieß im zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Kontext, aufgrund vergleichender anatomisch-physiologischer Studien (nunmehr die „Basis aller andern medicinischen Erkenntnisszweige“<sup>11</sup>) die Natur, gedacht als gesetzmäßig verknüpftes Ganzes, auf der Grundlage des sinnlich Wahrnehmbaren philosophisch zu erfassen und zu beschreiben<sup>12</sup>, um am Ende jenes „Grundgesetze für die gesamte Organisation“ zu ergründen, demgemäß sich die lebendigen Formen schrittweise vervollkommen, sich „nach den einfachsten Rissen und Linien“<sup>13</sup> sozusagen in immer höheren Potenzen modifizieren und somit in einer unendlichen Metamorphose begriffen sind, die nach den Regeln jenes zugrundeliegenden Urgesetzes verläuft.<sup>14</sup> Damit stellte sich Büchner in die Tradition der Naturphilosophie und positionierte sich in der alles andere als einheitlichen Landschaft der zeitgenössischen Naturwissenschaft, so etwa auch, wenn er den Begriff der genetischen Methode<sup>15</sup> im *Mémoire* als „von der deutschen Schule“ (*Mémoire*, 504) übernommen bezeichnete. Dass speziell auch auf anatomisch-physiologischem Gebiet kein allgemeiner Konsens herrschte, das verdeutlicht allein schon Büchners Betonung der Methodenfrage vor

---

<sup>9</sup> Ludwig, *Naturwissenschaft und Dichtung*, S. 45 f.

<sup>10</sup> Georg Büchner: *Briefwechsel*. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Jan-Christoph Hauschild, Frankfurt am Main 1994, S. 59.

<sup>11</sup> August Eduard Keßler: *Ueber die innere Form der Medicin*, Jena 1807, S. 10, zitiert nach Roth, *Naturwissenschaftliche Schriften*, S. 18.

<sup>12</sup> Roth, *Naturwissenschaftliche Schriften*, S. 18 f.

<sup>13</sup> Georg Büchner: *Über Schädelnerven*. Probevorlesung, in: Georg Büchner. *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden 2*, hrsg. von Henri Poschmann, Frankfurt am Main 1999, S. 157-169, hier S. 158.

<sup>14</sup> Roth, *Naturwissenschaftliche Schriften*, S. 363.

<sup>15</sup> Im Wesentlichen deckungsgleich mit dem Begriff der philosophischen Methode in der Probevorlesung. Vgl. Roth, *Naturwissenschaftliche Schriften*, S. 269.

allem in der Probevorlesung. Trotz des Bedeutungswandels der Physiologie und vergleichenden Anatomie konnte von einheitlicher Terminologie und Systematik in den 1830er Jahren noch keine Rede sein<sup>16</sup>, während der in erster Linie in Deutschland verbreiteten Strömung der Naturphilosophie in England und Frankreich eine der Tradition der Aufklärung verhaftete, vor allem analytisch-empirisch geprägte Naturwissenschaft gegenüberstand.<sup>17</sup>

Büchners kritischen Erläuterungen haftete jedoch weniger ein national geprägtes Element an, vielmehr handelte es sich um den Ausdruck eines grundsätzlich kritisch-reflektierenden Blickes auf das eigene Forschungsfeld. So nannte er im Kontext der philosophischen Methode die „Anschauung des Mystikers“ und den „Dogmatismus des Vernunftphilosophen“ als jene beiden Quellen der Erkenntnis, aus denen sich der „Enthusiasmus des absoluten Wissens“ auf der Suche nach der Antwort auf die „Frage nach einem solchen Gesetze“ „von je berauscht“ habe. Der „Dogmatismus des Vernunftphilosophen“ habe die Brücke zum „Naturerleben“ bislang nicht geschlagen, die „Philosophie a priori“ sitze „noch in einer trostlosen Wüste“. (Probevorlesung, 159) Mit dem Hinweis auf die „Anschauung des Mystikers“ bezog sich Büchner auf jene religiös-mystischen Ausformungen der romantischen Naturforschung, die bereits zur damaligen Zeit Ziel von Kritik geworden waren: pseudowissenschaftliche, in der Tradition mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Mystik des christlichen Abendlandes stehende Betrachtungen, Spiritismus, Mesmerismus und das Streben nach Jenseitserfahrung.<sup>18</sup> Speziell mag Büchner in diesem Zusammenhang auf Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) angespielt haben, der nach seiner Hinwendung zu mystischem Gedankengut vermeinte, in der Identität von Geist und Natur offenbare sich das Wesen Gottes.<sup>19</sup>

Dieser mystischen und irrationalen Komponente der Naturphilosophie widmete Büchner in der Probevorlesung keine eingehendere Auseinandersetzung, der „Philosophie a priori“ hingegen gestand er zu,

---

<sup>16</sup> Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 39.

<sup>17</sup> Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 175 f.

<sup>18</sup> Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 282 f und 285.

<sup>19</sup> Otto Döhner: Georg Büchners Naturauffassung, phil. Diss., Marburg 1967, S. 153.

„dem Naturstudium eine andere Gestalt“ gegeben zu haben. Die unüberschaubare Menge an gesammeltem Material, das „Gewirr seltsamer Formen“ habe begonnen, sich in „einfache, natürliche Gruppen“ (Probevorlesung, 159) zu ordnen. Hier bezog Büchner sich auf jene Herangehensweise an die Naturphänomene, die diese allein durch die Gesetze der Logik zu ergründen und das Leben nicht als Entwicklungsprozeß, sondern in Analogie zu chemischen und physikalischen Prozessen sowie der Mathematik zu erfassen suchte.<sup>20</sup> In dieser Tradition stand nicht zuletzt der zu dieser Zeit an der Universität Zürich wirkende Lorenz Oken, dessen wissenschaftliche Untersuchungen ebenfalls auf einer Übertragung mathematisch-logischer Prinzipien auf die Natur beruhten. Die Unfähigkeit des daraus resultierenden statischen Systems, die Genese der Natur anders als durch Spekulationen zu erklären, mußte es mit zunehmender Menge an empirischen Fakten letztendlich obsolet machen.<sup>21</sup> Johann Jakob Tschudi, der Ende 1936/Anfang 1937 Büchners erste und einzige Lehrveranstaltung besuchte, berichtete: „Büchner huldigte der von Oken inaugurierten philosophischen Anschauung der Naturforschung ohne jedoch die Excentricitäten jenes genialen Naturphilosophen zu billigen.“<sup>22</sup>

## 1.2 Metamorphose und Skepsis

Wenn auch der „Dogmatismus des Vernunftphilosophen“, so Büchner in der Probevorlesung, den Weg zur wahren Naturanschauung noch nicht gefunden habe, so habe die Ordnung, die durch dementsprechende Bemühungen geschaffen worden sei, den Blick

---

<sup>20</sup> Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 289 f.

<sup>21</sup> Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 294. Es sei dennoch darauf hingewiesen, dass die Wirbeltheorie des Schädels, derzufolge sich letzterer aus einer Metamorphose der vordersten Rückenwirbel entwickle und der Büchner in seinen Untersuchungen folgte, auf Goethe und Oken zurückging. Oken selbst war Mitglied jener Züricher Fakultätskommission, die Büchners Dissertation begutachtete und positiv beurteilte. Vgl. dazu Hauschild, Biographie, S. 652 und 654 f.

<sup>22</sup> Zitiert nach Hauschild, Biographie, S. 722. Dr. Lüning, ein Zeitgenosse Büchners, bescheinigte diesem, sich „von den damaligen Übertreibungen der naturphilosophischen Schule (Oken, Carus usw.) weislich fern[ge]halten“ zu haben. Zitiert nach Döhner, Büchners Naturauffassung, S. 61.

freigegeben auf „schöne Stellen“, auf denen das Auge „mit Wohlgefallen“ ruhe, „wie die Metamorphose der Pflanze aus dem Blatt, die Ableitung des Skeletts aus der Wirbelform; die Metamorphose, ja die Metempsychose des Fötus während des Fruchtlebens...“ Und: „[Wenn Oken] gesagt hatte: der Schädel ist eine Wirbelsäule, so mußte man auch sagen das Hirn ist ein metamorphosiertes Rückenmark...“ (Probevorlesung, 160) Einem zeitgenössischen Naturforscher wie Büchner, der sich von mystisch-religiösen Deutungsversuchen distanzierte und ebensowenig gewillt war, sich statischen, rein logisch determinierten Systemen zu verschreiben, konnte göttlicher Wille nicht mehr als Quelle der Morphologie der Organismen dienen, das Konzept der Selektion wiederum war noch nicht erschlossen worden, auch wenn die Naturphilosophie in manchen Punkten schon auf die moderne Evolutionstheorie vorauswies.<sup>23</sup> Goethe spielte in diesem Zusammenhang eine nicht unwesentliche Rolle. Roth konstatiert Büchners naturwissenschaftlichen Vorstellungen einen idealistisch-morphologischen, in der Tradition Goethes stehenden Zug.<sup>24</sup> Gerade wenn Büchner die Metamorphose der Pflanzen anspricht, wird der Bezug auf Goethes *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* evident, womit Goethe die genetische Methode als Entwicklungsprinzip in die Botanik einführte.<sup>25</sup> Der Wille, alle Formen auf einen ursprünglichen Typus zurückzuführen, vereinte jene botanische Metamorphosenlehre mit der Vorstellung einer „Ableitung des Skeletts aus der Wirbelform“, also der Wirbelmetamorphose, die den Wirbel als Quelle aller Entwicklungen des Skeletts erkannt zu haben meinte. Davon abhängig war die Schädelwirbeltheorie, die eng mit der Frage nach der Entwicklung der Nerven und Sinne verbunden war und die Büchners naturwissenschaftlichen Texten zugrundeliegt.<sup>26</sup> Dass man morphologische Prinzipien nicht nur auf die physische sondern auch psychische Ebene, speziell die psychische embryonale Entwicklung, übertrug, verdeutlicht Büchners Erwähnung der „Metamorphose, ja der

---

<sup>23</sup> Helmut Müller-Sievers: Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner, Göttingen 2003, S. 173.

<sup>24</sup> Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 3.

<sup>25</sup> Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 304.

<sup>26</sup> Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 307.

Metempsychose des Fötus.“ Die damit verbundene Vorstellung vom Durchlaufen aller Tierklassen während der physischen und psychischen Individualentwicklung<sup>27</sup> erinnert an die einleitenden Sätze des *Mémoire*, denn auch sie transportiert das Bild einer Metamorphose „von den einfachsten Organisationen [...] fortschreitend Schritt für Schritt zu den entwickeltsten.“ (*Mémoire*, 504)

Somit erfüllten Büchners Ausführungen durchaus den Zweck, das für ihn relevante naturwissenschaftliche Umfeld seiner Zeit zu umreißen, wichtige Konzepte, Theorien und Erkenntnisse desselben beim Namen zu nennen, doch schien Büchner nicht alleine darauf bedacht gewesen zu sein. Vor allem mit Hinblick auf die Funktion der Probevorlesung mag man durchaus den Eindruck gewinnen, Büchner habe nicht zuletzt auch seine eigene Position als Naturforscher zu skizzieren versucht. Obwohl das *Mémoire* vorlag und positive Aufnahme gefunden hatte<sup>28</sup>, ging es ja in der Probevorlesung nunmehr darum, ein Produkt zu verkaufen: den Naturforscher und Dozenten Büchner. Einer der Hörer jener Probevorlesung war August Lüning, der, durch Karl Emil Franzos dazu veranlaßt, seine Erinnerungen an Büchners Vortrag vierzig Jahre später festhielt. Sein Bericht unterstützt den Eindruck, den *Mémoire* und Probevorlesung vermitteln: dass Büchner als Naturforscher zwar in der Tradition der Naturphilosophie verortet werden muß, sich allerdings dennoch kritische Distanz in alle Richtungen bewahrte. Lüning über Büchners Vortrag: „So gestand er auch offen, daß ihm bei den Batrachiern der Ursprung der Augenmuskelnerven nicht ganz klar sei, er habe bei seinen Präparationen einigemal geglaubt, dieselben aus dem Nervus trigeminus hervorkommen zu sehen. Ein Naturphilosoph von reinsten Wasser hätte natürlich die Möglichkeit der Verschiedenheit des Ursprungs dieser Nerven bei Fischen und Batrachiern um keinen Preis zugegeben!“<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Roth, *Naturwissenschaftliche Schriften*, S. 347.

<sup>28</sup> Nachdem Büchner über die Dissertation in drei Sitzungen am 13. und 20. April sowie am 4. Mai 1836 vor der Straßburger *Société du Muséum d'histoire naturelle* referiert hatte, war er am 18. Mai 1836 zu deren korrespondierendem Mitglied ernannt worden. Am 3. September 1836 wurde ihm auf Beschluss der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich der Dokortitel verliehen. Zugleich lud man Büchner ein, die Probevorlesung zu halten. Vgl. dazu Hauschild, *Biographie*, S. 653-655.

<sup>29</sup> Zitiert nach Hauschild, *Biographie*, S. 717.



Obgleich auch Büchner auf der Suche nach dem ursprünglichen Typus, dem allen Organismen zugrundeliegenden Urgesetz, versuchte, die auf dem Weg des Experiments und der Beobachtung gewonnen Erkenntnisse zu verallgemeinern und in größere Zusammenhänge einzuordnen, so war er doch nicht bereit, sie dem Dogma der „Philosophie a priori“ zu unterwerfen.<sup>30</sup> Der teleologischen Methode eine klare Absage erteilend und sich gleichzeitig ebenso von mystifizierender wie streng vernunftphilosophischer Naturwissenschaft distanzierend, mag Büchner sich – obwohl seine naturwissenschaftliche Position keineswegs eine singuläre war – vielleicht in einem wissenschaftlichen Schwebezustand befunden haben, und schrieb im *Mémoire*. „Im übrigen sind alle diese Vergleiche nur annähernd.“ (Mémoire, 583) Isoliert mag dieser Satz lakonisch wirken, ja regelrecht erfüllt von einer fundamentalen Skepsis den eigenen Erkenntnissen gegenüber, und er wird im Zuge der Ausführungen in dieser Arbeit noch bedeutsam werden.<sup>31</sup> Dennoch schloss Büchner seine Dissertation mit den Worten: „Die Natur ist groß und reich, nicht weil sie jederzeit willkürlich neue Organe für neue Funktionen schafft, sondern weil sie nach dem einfachsten Plane die höchsten und reinsten Formen hervorbringt.“ (Mémoire, 583 f)

Um zu diesen abschließenden Worten seiner Arbeit zu finden, hatte Büchner langwierige und schwierige praktische Detailarbeit zu bewältigen. Nachdem er der Familie im Oktober 1835 mitgeteilt hatte: „Auch sehe ich mich eben nach Stoff zu einer Abhandlung über einen philosophischen oder naturhistorischen Gegenstand um“ (Briefwechsel, 83), resümierte er in einem Brief an Eugène Boeckel vom 1. Juni 1836: „Ich war wie ein Kranker der eine ekelhafte Arznei so schnell, als möglich mit einem Schluck nimmt, ich konnte nichts weiter, als mir die fatale Arbeit vom Hals schaffen. Es ist mir unendlich wohl, seit ich das Ding aus dem Haus habe.“ (Briefwechsel, 100 f) Büchner arbeitete nicht nur mit bereits toten Tieren, sondern experimentierte auch an lebenden Exemplaren: „Der Fisch schien beim Reizen des Nerts, der im übrigen nicht durchtrennt war, völlig gefühllos zu sein. [...] Die Bewegungen von

---

<sup>30</sup> Hauschild, Biographie, S. 717.

<sup>31</sup> Vgl. Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

Rumpf und Schwanz schienen mir, nachdem ich die Nerven beider Seiten durchschnitten hatte, nicht schwächer geworden zu sein.“ (Mémoire, 561) In erster Linie galt es jedoch, die Tierkörper (neben der Flußbarbe untersuchte Büchner zu Vergleichszwecken noch weitere Fischarten) sorgfältigst zu sezieren und zu präparieren. Büchner mußte diese Arbeiten in seinem eigenen Zimmer mit Hilfe einer Lupe vornehmen, bevor die Nervenbahnen von der Muskulatur durch Verfärbungen nicht mehr zu unterscheiden waren.<sup>32</sup> Im Rahmen der Vorbereitungen zu der ab November 1836 gehaltenen Lehrveranstaltung „Zootomische Demonstrationen“ waren erneut umfangreiche Präparationen notwendig, da es in Zürich an brauchbarem Anschauungsmaterial fehlte.<sup>33</sup> „Ich sitze am Tage mit dem Scalpell und die Nacht mit den Büchern“ (Briefwechsel, 122), schrieb Büchner zwischen Mitte November 1836 und Ende Jänner 1837 an seinen Bruder Wilhelm, und seiner Verlobten Wilhelmine Jaeglé teilte er am 13. Jänner 1837 ironisch mit: „...alle meine Gedanken schwimmen in Spiritus.“ (Briefwechsel, 128)

All diese mühevollen Arbeit fand durch Büchners Typhuserkrankung und frühen Tod ein jähes Ende. Es besteht die Vermutung, Büchner könnte sich die Infektion beim Umgang mit einem Skalpell zugezogen haben.<sup>34</sup> Die „Zootomischen Demonstrationen“ blieben unabgeschlossen, Büchners Karriere als Naturforscher und Lehrender war noch im Ansatz vorüber. Dennoch gerieten seine Untersuchungen über das Nervensystem der Fische nicht in Vergessenheit, ihre Würdigung erlebte er selbst allerdings nicht mehr. Der Anatom und Physiologe Johannes Müller wollte in seiner Rezension des *Mémoire* im 1837 erschienenen *Jahresbericht über die Fortschritte der anatomisch-physiologischen Wissenschaften im Jahre 1836* zwar nicht allen Befunden Büchners zustimmen, fand aber durchwegs lobende Worte

---

<sup>32</sup> Wilhelm Doerr: Georg Büchner als Naturforscher, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel/Frankfurt am Main 1987, S. 286-291, hier S. 286.

<sup>33</sup> Hauschild, Biographie, S. 721 f.

<sup>34</sup> Hauschild, Biographie, S. 741.

und sollte sich auch später noch auf Büchners Arbeit beziehen.<sup>35</sup> Positive Erwähnung erfuhren Büchners Forschungen auch in Friedrich Hermann Stannius' Monographie *Das peripherische Nervensystem der Fische* aus dem Jahre 1849. Erst die durch das Erscheinen von Thomas Henry Huxleys *On the Theory of the Vertebrate Skull* 1859 ausgelöste Verdrängung der Wirbeltheorie des Schädels marginalisierte Büchners Arbeiten. Dessen ungeachtet blieben sie in einzelnen Punkten noch bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts aktuell.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Armin Geus: Die Rezeption der vergleichend-anatomischen Arbeiten Georg Büchners über den Bau des Nervensystems der Flussbarbe, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 292-295, hier S. 293 f.

<sup>36</sup> Vgl. Geus, Rezeption, S. 294 f.

## 2. Das Kunstgespräch

### 2.1 Ruhe und Bewegung

Bezüglich des Versuches, Verknüpfungen zwischen Büchners wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Texten zu erkennen und zu beschreiben, verweist Müller-Sievers auf die Dominanz metaphorischer Konstruktionen, nach denen „etwa Büchners Bekenntnis zur Naturphilosophie *wie* das Bekenntnis im *Lenz* zur Menschenliebe, Büchners Umgang mit Körpern in der Anatomie *wie* der erotische Epikuräismus in *Dantons Tod*, Büchners Sicht der experimentellen Physiologie *wie* der Doktor im *Woyzeck* ist, und was dergleichen Vergleiche mehr sind.“ Sowohl auf inhaltlicher wie stilistischer Ebene, so Müller-Sievers weiter, verbleibe „die Interpretation im Bereich der metaphorischen Bezüglichkeit.“<sup>37</sup>

Eingedenk dieser kritischen Sätze soll in weiterer Folge dennoch die These verfolgt werden, dass es sehr wohl ein verbindendes Element zwischen diesen unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern Büchners gibt, mag diese Verbindung sich als metaphorische erweisen oder nicht. Geschehen soll das ausgehend von einer Textpassage, die in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Büchners dichterischem Werk unterschiedliche Bewertungen erfahren hat: dem sogenannten Kunstgespräch<sup>38</sup> in *Lenz*, in dem der titelgebende unglückliche Poet leidenschaftlich sein künstlerisches Programm darlegt. Bevor das letzte Kapitel dieser Arbeit die Frage, an welchem Punkt Büchners dichterische und naturwissenschaftliche Texte einander treffen, beantworten kann, soll zunächst die Annahme verfolgt werden, Büchner gewähre thematischen und gestalterischen Elementen, die schließlich an den gesuchten Schnittpunkt führen sollen, im Kunstgespräch einen sozusagen theoretischen Auftritt, um sie zugleich praktisch in die Gestaltung des Textes einfließen zu lassen. Somit kann

---

<sup>37</sup> Müller-Sievers, *Desorientierung*, S. 53.

<sup>38</sup> Die Bezeichnung „Kunstgespräch“ scheint in der diesbezüglichen Literatur weitgehend Usus geworden zu sein und wird auch in dieser Arbeit durchgehend verwendet.

die immer wieder aufgegriffene Frage, inwiefern die im Kunstgespräch geäußerten Ansichten mit jenen des Autors Büchner in Einklang stehen, auch hier nicht beiseite gelassen werden.<sup>39</sup>

„Die Poesie die er in das Gemeinste zu legen wußte, setzte mich oft in Erstaunen...“<sup>40</sup>, so Goethe über Jakob Michael Reinhold Lenz<sup>41</sup> im dritten Teil von *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Mit seinen Bemerkungen über den Poeten hatte Goethe neues Interesse an der ansonsten weitgehend und verhältnismäßig rasch in Vergessenheit geratenen tragischen Dichtergestalt geweckt, und das vielleicht gerade wegen der kritischen Färbung seiner diesbezüglichen Ausführungen.<sup>42</sup> Auch Büchner mag darin eine Herausforderung erblickt und sich zu einer anders gearteten Darstellung veranlasst gesehen haben<sup>43</sup>, lassen sich doch gerade zwischen Büchners und J.M.R. Lenzens Werk zahlreiche Bezüge herstellen. So kommt etwa Dissel im Rahmen einer Untersuchung der Zusammenhänge zwischen *Woyzeck* und *Die Soldaten* zu dem Schluß, dass gerade in den Details ein nicht unerheblicher Einfluß J.M.R. Lenzens auf Büchners literarisches Schaffen evident wird, einerseits im formalen Bereich (Bühnenanweisungen, Szenenführung et cetera)<sup>44</sup>, andererseits hinsichtlich inhaltlicher Übernahmen, die sich bei Büchner allerdings auf eine niedrigere soziale Stufe verschoben finden.<sup>45</sup> Bezüglich Büchners

---

<sup>39</sup> Um einen Eindruck von der vielfältigen und widersprüchlichen Beurteilung des Kunstgesprächs zu erhalten, vgl. etwa Jürgen Schwann: Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs, Tübingen 1997, S. 95-98.

<sup>40</sup> Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche 14), hrsg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main 1986, S. 654.

<sup>41</sup> Im Folgenden soll, um ansonsten unvermeidliche Missverständnisse auszuschließen, die historische Person als „J.M.R. Lenz“, die literarische dagegen einfach als „Lenz“ bezeichnet werden.

<sup>42</sup> Vgl. dazu Michael Will: „Autopsie“ und „reproduktive Phantasie“. Quellenstudien zu Georg Büchners Erzählung ‚Lenz‘ (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 254), Würzburg 2000, S. 123.

<sup>43</sup> Wobei an dieser Stelle daran erinnert werden soll, dass Büchner Goethe ansonsten keineswegs ablehnend gegenüberstand, was sich durch zahlreiche Anlehnungen und Übernahmen Büchners aus Goetheschen Werken belegen lässt. Vgl. dazu allgemein Werner Weiland: Büchners Spiel mit Goethemustern. Zeitstücke zwischen der Kunstperiode und Brecht, Würzburg 2001.

<sup>44</sup> Sabine Dissel: Das Prinzip des Gegenentwurfs bei Georg Büchner. Von der Quellenmontage zur poetologischen Reflexion, Bielefeld 2005, S. 182.

<sup>45</sup> Vgl. Dissel, Prinzip des Gegenentwurfs, S. 186.

Lenz geht Dissel so weit, diesen als „eine Art nachträgliche Korrektur der Goetheschen Darstellung“ einzuschätzen.<sup>46</sup>

Sind also vielfältige Bezüge zwischen den beiden Autoren bereits festgestellt worden, so demonstrieren schon die ersten Zeilen des Kunstgesprächs jenes Nahverhältnis, das auch zwischen Büchner und seiner literarischen Manifestation der historischen Dichtergestalt besteht, indem sich diese als adaptierte Briefzitate entpuppen:

Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung, man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiete; die idealistische Periode fing damals an, Kaufmann<sup>47</sup> war ein Anhänger davon, Lenz widersprach heftig. Er sagte: Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seyen sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er sagte: Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie seyn soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll seyn, ihm ein wenig nachzuschaffen.<sup>48</sup>

Der letzte Satz dieses Zitates entspricht in fast exakter wörtlicher Übereinstimmung einer Äußerung Büchners in einem Brief an die Familie vom 28. Juli 1835: „Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie seyn solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie seyn soll.“ (Briefwechsel, 75) Ein Selbstzitat also, das Büchners Worte auf die literarische Figur überträgt. An keinem anderen Punkt des Textes scheinen sich der Autor und sein Lenz so nahe zu stehen wie in dieser, man möchte fast sagen: gemeinschaftlichen Kritik am Idealismus in der Kunst beziehungsweise konkret in der Literatur und auf der Bühne. Und zugleich ist es auch wieder J.M.R. Lenz selbst, dessen *Anmerkungen übers Theater* hier durchscheinen, denn die Natur so darzustellen, „wie sie Gott

---

<sup>46</sup> Dissel, Prinzip des Gegenentwurfs, S. 144.

<sup>47</sup> Es handelt sich dabei um den historischen Christoph Kaufmann (1753-1759), Arzt und Reformpädagoge, u.a. auch mit Goethe bekannt. Vgl. Sabine Kubik: Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners, Stuttgart 1991, S. 103 f.

<sup>48</sup> Georg Büchner: Lenz (= Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar 5), hrsg. von Burghard Dedner und Hubert Gersch, Darmstadt 2001, S. 37.

erschaffen“<sup>49</sup> hat, das hatte dieser dort zu einem zentralen Merkmal der Dichtkunst erklärt:

...ich machte die Anmerkung, das Wesen der Poesie sei Nachahmung und was dies für einen Reiz für uns habe – Wir sind, m. H., oder wollen wenigstens sein, die erste Sprosse auf der Leiter der freihandelnden selbständigen Geschöpfe, und da wir eine Welt hie da um uns sehen, die der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens ist, so ist der erste Trieb, den wir in unserer Seele fühlen, die Begierde `s ihm nachzutun; da aber die Welt keine Brücken hat, und wir uns schon mit den Dingen, die da sind, begnügen müssen, fühlen wir wenigstens Zuwachs unsrer Existenz, Glückseligkeit, ihm nachzuäffen, seine Schöpfung ins Kleine zu schaffen.<sup>50</sup>

Und weiter:

...nach meiner Empfindung schätz ich den charakteristischen, selbst den Karikaturmaler zehnmal höher als den idealischen, hyperbolisch gesprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist.<sup>51</sup>

Den „sogenannten Idealdichtern“ hatte Büchner im Rahmen des zuvor erwähnten Briefes eine deutliche Absage erteilt, denn diese hätten „fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affectirtem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben [...], deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Thun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt.“ (Briefwechsel, 75) Oder wie es im Lenz heißt: „Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen.“ (Lenz, 37) Ganz ähnlich auch Camille in *Danton's Tod*. „Ich sage euch, wenn sie nicht Alles in

---

<sup>49</sup> Jakob Michael Reinhold Lenz: Anmerkungen übers Theater, in: Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 2, hrsg. von Sigrid Damm, Leipzig 1987, S. 641-671, hier S. 644.

<sup>50</sup> Lenz, Anmerkungen, S. 645.

<sup>51</sup> Lenz, Anmerkungen, S. 653.

hölzernen Copien bekommen, verzettelt in Theatern, Concerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür.<sup>52</sup>

Wenn jene Holzpuppen ohne Leben sind, unterbinden sie also, so Büchners Lenz, die Empfindungsfähigkeit ihres Betrachters, der sich über den leblosen Marionetten nur leer und emotional tot fühlen kann, das heißt mit der Art und Weise der künstlerischen Gestaltung blüht das Empfindungsvermögen des Rezipienten auf oder erstirbt: „Was liegt daran, versetzte er, ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr todt, wenn ich in mir arbeite, kann ich auch wohl was dabei fühlen...“ (Lenz, 38) Wo dagegen Kunst zwar nicht tatsächlich zu Fleisch und Blut wird, jedoch so „gegeben“ wird als vermöge sie es, dort kann das Spektrum der Empfindungen sich entfalten und das Gefühl der Leblosigkeit zumindest scheinbar verdrängen. Diese Darstellung der Kunsterfahrung als unmittelbare Wechselbeziehung zwischen dem Kunstwerk und dessen Betrachter gilt für den Büchnerschen Lenz in ganz besonderer Weise. Nicht nur bedient er sich ganz ähnlicher Worte wie sein Schöpfer, ja für diesen Lenz, der vor den Eindrücken seiner Umwelt schutzlos dasteht und zutiefst von ihnen angegriffen wird, muß nicht nur die Konfrontation mit einer solchen toten und tödlichen Kunst, sondern schon der bloße Gedanke daran eine ganz konkrete Gefahr darstellen, worin sich eine Umkehrung des an späterer Stelle im Kunstgespräch aufgegriffenen Medusenhaupt-Motivs zu erkennen gibt: nicht nur der Künstler kann seinen Gegenstand in der Darstellung versteinern, auch der Künstler beziehungsweise jeder beliebige Kunstbetrachter selbst kann durch das, was er erblickt und rezipiert, versteinert werden. Und tatsächlich weichen Lenzens Emotionen schließlich einer gleichgültigen Erstarrung: „Leid und Freude“, „Abscheu oder Bewunderung“, dergleichen zu empfinden ist er am Ende von Büchners Text nicht mehr fähig. Anhand der Gestalt des Poeten Lenz verleiht Büchner seiner Idealismuskritik eine ganz konkret tödliche Dimension, die verklärte Wirklichkeit wird zu einem Ort geistigen und emotionalen Sterbens. Mit erstarrtem Empfindungsvermögen, selbst einer Holzpuppe, einer

---

<sup>52</sup> Georg Büchner: Danton's Tod (= Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar 3.2), hrsg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer, Darmstadt 2000, S. 36 f.



Marionette gleich, versinkt Lenz nach erfolglosem Selbstmordversuch in innerer Leere. „So lebte er hin.“ (Lenz, 49)

Damit soll wohlweislich nicht behauptet werden, Büchner führe Lenzens Schicksal als Resultat eines Scheiterns an divergierenden ästhetischen Konzeptionen vor, behauptet werden soll dagegen, dass dem Kunstgespräch nicht zuletzt eine, das Schicksal Lenzens gewissermaßen auf kunst- beziehungsweise literaturtheoretischer Ebene kommentierende Funktion zukommt. In dieser Textpassage, die eine rein eigenständige Zutat Büchners darstellt und weder in den Aufzeichnungen des historischen Pfarrers Oberlin<sup>53</sup> noch in etwaigen anderen Quellen ein eindeutiges Vorbild hätte<sup>54</sup>, tritt stärker als irgendwo sonst im Text der Literat Lenz in den Vordergrund. Blendet man das Kunstgespräch aus, so bleibt es diesbezüglich lediglich bei Oberlins, auf die Nennung des Namens Lenz hin gestellte Frage: „...ist er nicht gedruckt? Habe ich nicht einige Dramen gelesen, die einem Herrn dieses Namens zugeschrieben werden?“, worauf Lenz erwidert: „Ja, aber belieben Sie mich nicht darnach zu beurtheilen.“ (Lenz, 32) Im Kunstgespräch dagegen scheint Lenz regelrecht zu fordern, „darnach“ beurteilt zu werden. Für die Dauer der Konversation mit Kaufmann zeichnet Büchner Lenz als einen selbstbewussten, ja sich vor allem seiner künstlerischen Überzeugungen vollauf bewussten Dichter, *Der Hofmeister* und *Die Soldaten* werden namentlich genannt (Lenz, 37). Die Rast- und Ruhelosigkeit, mit der Büchner seinen Protagonisten ansonsten durch eine zunehmend zerfließende und zerbrechende Umwelt hasten lässt, weicht hier einer leidenschaftlichen Fokussierung, denn nun ist Lenz „auf seinem Gebiete“ (Lenz, 37), hier findet er vorübergehend zu Selbstsicherheit und verbaler wie psychischer Kohärenz.

Bringen diese kunsttheoretischen Erwägungen also vorübergehende Stabilität, so können sie nicht darüber hinwegtäuschen, dass Lenzens Schicksal besiegelt ist, die Zeichen verwischen sich in ihrer

---

<sup>53</sup> Johann Friedrich Oberlin (1740-1826), protestantischer Pfarrer, von 1767 bis 1826 Seelsorger und „Volksreformer“ in Waldersbach im Steintal/Elsass. Vgl. Kubik, Krankheit und Medizin, S. 101.

<sup>54</sup> Dissel, Prinzip des Gegenentwurfs, S. 82 f.

Übermächtigkeit und Intensität zu Hieroglyphen, unverstehbar, undeutbar und bezeichnenderweise mit dem Tod assoziiert:

Liebster Herr Pfarrer, das Frauenzimmer, wovon ich Ihnen sagte, ist gestorben, ja gestorben, der Engel. Woher wissen Sie das? – Hieroglyphen, Hieroglyphen – und dann zum Himmel geschaut und wieder: ja gestorben – Hieroglyphen. (Lenz, 46)

Haben die Zeichen ihre konkrete Bedeutung beziehungsweise Lenz die Fähigkeit, sie zu ordnen, verloren, werden „die Natur, Menschen [...] traumartig, kalt...“ (Lenz, 46), und die Bausteine, aus denen Lenzens Wahrnehmung sich zusammensetzt, verschwimmen, die „Welt [...] wie sie ist“ (Briefwechsel, 75), entzieht sich mehr und mehr seinem intellektuellen wie emotionalen Zugriff. Eine unverstehbare und nicht zuletzt unlesbare Welt, in der Natur und Menschen „kalt“ werden, eine sterbende Welt also, kann keinen Punkt mehr bieten, an dem die „Gefühlsader“, die „in fast allen Menschen gleich“ ist (Lenz, 37), ansetzen könnte. Wenn Büchner in der Probevorlesung gelten lässt: „Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da“ (Probevorlesung, 158), so gilt hier das Gegenteil: nichts ist mehr um seiner selbst willen da, nichts steht mehr für sich selbst, sondern für ein vermeintlich dahinter verborgenes Mysterium, einen unzugänglichen Bereich außerhalb des Gegenstandes selbst. Vor diesem Hintergrund nimmt Lenzens (und damit zumindest in gewissem Ausmaß auch Büchners) ästhetische Forderung nach einer Kunst, welche sich an den Dingen orientiert, wie sie sind („Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie seyn soll [...], unser einziges Bestreben soll seyn, ihm ein wenig nachzuschaffen“; Lenz, 37), einen ironisch-tragischen Charakter an, denn sie korrespondiert unmissverständlich mit der zunehmenden Unfähigkeit Lenzens, seine Umwelt auf eine Art und Weise wahrzunehmen und zu interpretieren, aus der ein zwar individuelles, jedoch vor allem aber geordnetes Bild entstehen könnte. Was Lenz an diesem Punkt noch bleibt, das ist der Verweis in eine menschlich weder nachvollziehbare noch nachfühlbare Leere, in der Mensch und Natur „kalt“ werden und aus der er sich nur vorübergehend durch revitalisierende

Autoaggression befreien kann<sup>55</sup>, die ihm zumindest für kurze Zeit das Gefühl erhält, am Leben zu sein.

Dieses Gefühl der Lebendigkeit, diese Ahnung einer „Möglichkeit des Daseins“, die er sich letztendlich vergeblich zu erhalten sucht, steht im Zentrum des Kunstgesprächs, wenn es dort weiter heißt:

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 sey das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen. Die Leute können auch keinen Hundstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur. (Lenz, 37)

Die Erwähnung der Namen Goethe und Shakespeare bringen diesen Lenz erneut mit seinem Schöpfer in Verbindung: „Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller“ (Briefwechsel, 75), so Büchner am 28. Juli 1835 an die Familie.<sup>56</sup> Und J.M.R. Lenz ironisch in den *Anmerkungen* über die elisabethanischen Dichter allgemein: „Diese Herren hatten sich nicht entblödet, die Natur mutterfadennackt auszuziehen und dem keusch- und züchtigen Publikum darzustellen wie sie Gott erschaffen hat.“<sup>57</sup>

Auf inhaltlicher Ebene setzt Büchner die Gegenüberstellung von toter/tötender und lebendiger/belebender Kunst fort. Begriffe wie „Leben“ oder „Fleisch und Blut“ bezeichnen allerdings – es kommt im Text unmissverständlich zum Ausdruck – nicht tatsächliche Lebendigkeit, nicht reales „Fleisch und Blut“, sondern eben die „Möglichkeit des Daseins“, also den Schein, das Abbild des Lebens,

---

<sup>55</sup> „Die halben Versuche zum Entleiben, die er indeß fortwährend machte, waren nicht ganz Ernst, es war weniger der Wunsch des Todes, [...] es war mehr in Augenblicken der fürchterlichsten Angst oder der dumpfen an's Nichtseyn gränzenden Ruhe ein Versuch, sich zu sich selbst zu bringen durch physischen Schmerz.“ (Lenz, 47 f)

<sup>56</sup> Auch Büchners Hang zu Volksliedern ist belegt, so etwa in einem Brief aus Zürich an Wilhelmine Jaeglé vom 20. Jänner 1837: „Lernst Du bis Ostern die Volkslieder singen, wenn's Dich nicht angreift? Man hört hier keine Stimme; das Volk singt nicht [...]. Ich bekomme halb das Heimweh, wenn ich mir eine Melodie summe.“ (Briefwechsel, 128)

<sup>57</sup> Lenz, *Anmerkungen*, S. 643 f.

eine zumindest so starke Annäherung an die Wirklichkeit, dass „das Gefühl, daß Was geschaffen sey, Leben habe“, sich einstellen kann. Diese radikale Zurückweisung jeglicher idealisierenden Überhöhung des künstlerischen Gegenstandes, jenes Strebens der Gestaltung in einen Bereich, der die reale und nicht zuletzt nachfühlbare Natur der Dinge hinter sich zurücklässt, bedeutet demnach keinen ausschließlichen Wunsch nach sklavischer Kopie oder Nachahmung. Lediglich ein Möglichkeitsfeld muss entstehen können, so die Forderung des Kunstgesprächs, die damit dezidiert abseits von wertenden Kategorisierungen wie „Schön“ und „Hässlich“ steht, ja das, wovon Büchner Lenz hier sprechen lässt, hat mit solchen Kategorien rein gar nichts gemein. Das „einzige Kriterium in Kunstsachen“ sei eine Möglichkeit, ein Gefühl, oder genauer gesagt: die Möglichkeit, etwas zu fühlen. Es handelt sich keineswegs um einen Widerspruch, wenn Lenz im weiteren Verlaufe des Gesprächs sagen wird: „Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten giebt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich.“ (Lenz, 38) Lenz kann es genügen, von der „am Wirklichsten“ gegebenen Natur zu sprechen, und nicht von der „wirklichen Natur“, denn nochmals: die höchste Leistung der Kunst sei das Leben als „Möglichkeit des Daseins“. Das dabei im Rezipienten entstehende Gefühl wird zum Verbindungsglied zwischen der Natur und ihrer künstlerischen Reproduktion. Da dieses Konzept ohne abgrenzende Wertungen auskommt, ist es nicht ausschließend sondern im Gegenteil allumfassend: der „Hundsstall“ hat für den Künstler ein ebenso potentieller und legitimer Gegenstand der Darstellung zu sein wie alles andere auch, besonders was den Menschen und dessen Fähigkeit der Wahrnehmung betrifft:

Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel; er hätte dergleichen versucht im „Hofmeister“ und den „Soldaten“. Es sind die prosaischsten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Man muß nur Aug und Ohren dafür haben. (Lenz, 37)

Lenzens Ambition steht dem Bestreben entgegen, den Gegenstand der Darstellung zu glätten, das „Schöne“ dem vermeintlich „Häßlichen“ vorzuziehen, einen Apoll von Belvedere, den Lenz später noch kritisch beurteilen wird, über die Abbildung eines alltäglichen Menschen zu stellen. Ein Kunstwerk zu schaffen, über dem es nach Lenzens Meinung nichts zu fühlen gibt und die „Möglichkeit des Daseins“ nicht vermittelt, muss konsequenterweise als Verleugnung einer grundsätzlichen Fähigkeit jedes Menschen verstanden werden: „die Gefühlsader“, die „in fast allen Menschen gleich“ und lediglich unterschiedlich stark ausgeprägt ist, kann nur dort Föhlung aufnehmen und etwas transportieren, wo den sinnlichen Eindröcken, die wahrzunehmen der Mensch fähig ist („Man muss nur Aug und Ohren dafür haben“), entsprochen wird, wo es also überhaupt etwas zu fühlen gibt. Warum das von solcher Bedeutung für Büchners Lenz ist und warum er gar von der „schmählichste[n] Verachtung der menschlichen Natur“ spricht, wird durch die Ausführungen J.M.R. Lenzens in den *Anmerkungen* erhellt. Auch dort kommt den physischen Sinneswahrnehmungen des Menschen eine wichtige Rolle zu:

Was sie[die Dichtkunst] nun so reizend mache, daß zu allen Zeiten – scheint meinem Bedünken nach nichts anders als die Nachahmung der Natur, das heißt aller der Dinge, die wir um uns herum sehen, hören *etcetera*, die durch die fünf Tore unsrer Seele in dieselbe hineindringen, und nach Maßgabe des Raums stärkere oder schwächere Besatzung von Begriffen hineinlegen, die denn anfangen in dieser Stadt zu leben und zu weben, sich zueinander gesellen, unter gewisse Hauptbegriffe stellen, oder auch zeitlebens ohne Anführer, Kommando und Ordnung herumschwärmen...<sup>58</sup>

Warum die von Lenz abgelehnte Kunst die „schmählichste Verachtung der menschlichen Natur“ bedeuten muss, wird nunmehr klar ersichtlich: die Nachahmung der Natur bedeutet nicht bloß die getreue Abbildung des Wahrgenommenen. Vielmehr vollzieht sie den sinnlichen Wahrnehmungsprozess, das Föhlen als umfassende

---

<sup>58</sup> Lenz, *Anmerkungen*, S. 645.

„Erkenntnistätigkeit des Subjekts“<sup>59</sup> mittels der „Gefühlsader“, dessen Resultat als Umwandlung der Sinneseindrücke in abstrakte Begriffe vorgestellt wird, nach. Wenn der Mensch auf diese Art und Weise seine Umwelt konstruiert und sein Dasein definiert, so muss der künstlerische Ansatz, der diesem Prozess nicht Rechnung trägt, in die Lebensfremde führen, dorthin wo „die Natur, Menschen [...] traumartig, kalt...“ (Lenz, 46) werden und es unmöglich sein muss, „wohl was dabei [zu] fühlen“ (Lenz, 38), da ein solches Kunstwerk dem grundlegenden Wahrnehmungs- und Begriffsbildungsprozess, wie ihn etwa die *Anmerkungen* formulieren, enthoben ist. Umso klarer erkennbar wird nun auch Büchners Einbeziehung dieser Konzeption in das Kunstgespräch und weist dieses, sieht man für einen Moment von den wenigen Einwüfen Kaufmanns ab, regelrecht als tragischen Monolog aus, denn jener Prozess funktioniert in Lenzens Alltag nicht mehr. Die Verbindung von Lenzens „Gefühlsader“ zu den Eindrücken seiner Umwelt, den sinnlichen Wahrnehmungen, die „durch die fünf Tore“ seiner „Seele in dieselbe hineindringen“, sind außer Kontrolle geraten. Lenzens Endzustand weist jenes Defizit auf, welches er dem verklärend-idealisierenden Kunstverständnis unterstellt: der natürliche Wahrnehmungsprozess und die daraus resultierenden Begriffsbildungen („stärkere oder schwächere Besetzung von Begriffen“) sind gestört. Wer „Aug und Ohren“ hat, der kann die „Dinge, die wir um uns herum sehen, hören, etcetera, die durch die fünf Tore unsrer Seele in dieselbe hineindringen“, wahrnehmen und verarbeiten. Doch Lenzens Zustand ist bereits jener, den auch J.M.R. Lenz als Möglichkeit nennt: die Begriffe, die Resultate der physischen Wahrnehmungsprozesse, schwärmen „ohne Anführer, Kommando und Ordnung herum...“ Ordnung ist in Unordnung übergegangen, produziert Hieroglyphen, Zerrbilder<sup>60</sup> und Phantome<sup>61</sup>, die „funktionale Präsenz der Erkenntnisorgane Auge und

---

<sup>59</sup> Schwann, *Implizite Ästhetik*, S. 105.

<sup>60</sup> „...er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein...“ (Lenz, 31)

<sup>61</sup> „Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm.“ (Lenz, 32) Nicht anders ergeht es Woyzeck, der zu Andres sagt: „Es geht hinter mir, unter mir (stampft auf den Boden) hohl, hörst du? Alles hohl da unten.“ Vgl. Georg Büchner: *Woyzeck* (= Georg Büchner. *Sämtliche Werke und Schriften*. Historisch-

Ohr“<sup>62</sup> zeitigt im Falle Lenzens und später auch Woyzecks Desorientierung und Auflösung der Realität.

## 2.2 Die Sukzessivität der Seele

Im weiteren Verlauf des Kunstgesprächs verdeutlicht Lenz seine Vorstellungen von Wahrnehmung und Kunst anhand mehrerer Beispiele. Er beschreibt zuerst eine Szene, die er während eines Spaziergangs am Vortag beobachtet hat. Zwei Mädchen, auf einem Stein sitzend,...

...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. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen. (Lenz, 37)

Scheint Lenz sich hier auf den ersten Blick selbst zu widersprechen, indem er die Versteinerung des lebenden Bildes fordert, so stellt er weiter fest:

Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen und dann Alt und Jung herbeirufen, und die Buben und Alten darüber radotiren und sich entzücken lassen. (Lenz, 37 f)

Es ist die markante Eigenschaft jener „unendlichen Schönheit“, dass sie gerade aus der Vergänglichkeit des Augenblicks, aus der Auflösung der „schönsten Bilder“ resultiert. So wie sich Büchners Lenz durchaus

---

kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar 7.2), hrsg. von Burghard Dedner, Darmstadt 2005, S. 22.

<sup>62</sup> Schwann, Implizite Ästhetik, S. 105.

der Verlockung bewusst ist, diese Schönheit fixieren zu wollen, um den Augenblick zu bewahren, so geben auch die *Anmerkungen* zu bedenken,...

...daß unsere Seele von ganzem Herzen wünscht, weder sukzessiv zu erkennen, noch zu wollen. Wir möchten mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen dringen, mit einer Empfindung alle Wonne, die in der Natur ist, aufnehmen und mit uns vereinigen.<sup>63</sup>

Nun ist aber, so die *Anmerkungen* weiter, die Seele „ein Ding, dessen Wirkungen wie die des Körpers sukzessiv“ sind, „eine nach der andern“, und die Begriffe, zu welcher die Sinneseindrücke sich in dieser bilden, sind „zusammengesetzte Begriffe“. Gerne möchte man diese Begriffe vereinfachen, sie gewissermaßen auf den Punkt bringen, doch gerade „das immerwährende Bestreben, all unsere gesammelten Begriffe wieder auseinander zu wickeln und durchzuschauen“, definieren die *Anmerkungen* als eine Quelle der Poesie. Die Seele sei etwas, dem der „Schöpfer [...] einen Bleiklumpen angehängt [hat], der wie die Pendeln an der Uhr sie durch seine niederziehende Kraft in beständiger Bewegung erhält“. Man könne nur hoffen, so J.M.R. Lenz weiter, die Seele sei „ein Kunststück des Schöpfers“ und vermöge es, „all unsere Erkenntnis festzuhalten, bis sie anschaulich geworden ist.“<sup>64</sup> Ist die Sukzessivität der seelischen Funktionen hier schlicht eine unüberwindliche Gegebenheit, so liegt im Kunstgespräch gerade in der Sukzession, in der Bewegung, in der Metamorphose des Beobachteten von einem Augenblick zum anderen die spezifische Schönheit des Wahrgenommenen, die abzugrenzen ist von dem, was Lenz im weiteren Verlauf des Kunstgesprächs als „bloße Empfindung des Schönen“ (Lenz, 38) bezeichnet.

Wenn etwa Weiland mit Bezug auf das im Kunstgespräch von Lenz Geäußerte meint: „Büchner konnte die freilich bemitleidenswerte Anspruchslosigkeit seines Lenz nicht ätzender charakterisieren als mit der artifiziellen Insuffizienz des Natürlichkeits- und wiederholt

---

<sup>63</sup> Lenz, *Anmerkungen*, S. 646.

<sup>64</sup> Lenz, *Anmerkungen*, S. 646 f.



„einförmigen“ Einfaltsideals“<sup>65</sup>, so übersieht dieses Urteil die eben dargelegte Tatsache, dass Büchner seinen Lenz eine spezifische, hier auf den Bereich der Kunst angewendete Konzeption von Wahrnehmung propagieren lässt, deren „Natürlichkeit“ in ihrer Kompatibilität mit dem in den *Anmerkungen* formulierten Konzept der Sukzessivität der sinnlichen Wahrnehmung besteht. Warum dieses Konzept einfältiges „Geschwätz“<sup>66</sup> und für Büchner Anlass zu einer Abwertung sein sollte, geht zumindest aus dem Lenz-Text selbst nicht hervor und scheint auch bei der Bedeutung, die J.M.R. Lenz für Büchners Werke sowohl auf stofflicher als auch textgestalterischer Ebene zukommt, zweifelhaft.

Büchner lässt Lenz fortfahren:

Man muß die Menschheit lieben, um in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich seyn, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopiren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht. (Lenz, 38)

Wo der Künstler der „unendliche[n] Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt“, Rechnung trägt, treten seine „Gestalten aus sich heraus“, sie geraten in Bewegung oder erwecken zumindest den Anschein, während die „bloße Empfindung des Schönen“ sich in dem der Wahrnehmung letztlich unzugänglichen Bereich des „Äußern“ verliert, das heißt in der Leblosigkeit. Und wenn die *Anmerkungen* ausführen, die Seele verarbeite die Sinneswahrnehmungen sukzessiv und sei mithin nicht zu einer punktuellen und somit de facto der zeitlichen Dimension enthobenen Erkenntnistätigkeit imstande, so muss überhaupt alles Wahrnehmbare dieser Bewegung, diesem sukzessiven Fortschreiten in Zeit und Raum unterworfen sein. Bewegung wird also gewissermaßen zum Stichwort für *Lenz*, und soll im weiteren Verlauf der Arbeit ausgeführt werden, welche Bedeutung dem Begriff der Bewegung beziehungsweise einer spezifischen Ästhetik der Bewegung in Büchners

---

<sup>65</sup> Weiland, Goethemuster, S. 134.

<sup>66</sup> Weiland, Goethemuster, S. 135.

literarischen wie naturwissenschaftlichen Texten zukommt, so sei an dieser Stelle auf die Bedeutung von Bewegung und Ruhe speziell für *Lenz* hingewiesen, dessen „Sprachform“, so Hasubek, „sich am treffendsten mit dem Begriffspaar *Ruhe* und *Bewegung* kennzeichnen“ lässt.<sup>67</sup>

Büchners *Lenz* sehnt sich fundamental nach Ruhe: „...ich will ja nichts als Ruhe, Ruhe, nur ein wenig Ruhe und schlafen können.“ (*Lenz*, 47) Doch Ruhe ist in *Lenz* immer höchst prekär und vor allem trügerisch, denn selbst dort wo *Lenz* sich in einem scheinbaren Ruhezustand befindet, erweist dieser sich als brüchig:

Dann gerieth er zwischen Schlaf und Wachen in einen entsetzlichen Zustand; er stieß an etwas Grauenhaftes, Entsetzliches, der Wahnsinn packte ihn, er fuhr mit fürchterlichem Schreien, in Schweiß gebadet, auf, und erst nach und nach fand er sich wieder. (*Lenz*, 47)

Ruhe geht in angsterfüllte Bewegung über, die beiden Pole des von Hasubek aufgestellten Begriffspaares stehen nicht klar geschieden nebeneinander, sondern vermögen fließend ineinander überzugehen, und dementsprechend trügerisch und fragwürdig ist auch jene Ruhe, von der *Lenz* bei seiner Verbringung nach Straßburg am Ende des Textes erfüllt zu sein scheint. Ein positives Moment, die Verwirklichung von *Lenz*'s innigem Wunsch, kann darin jedenfalls nicht erblickt werden, da diese Ruhe zuletzt die Bedeutung von Gleichgültigkeit, von „Ruhe im Wahnsinn“<sup>68</sup> und vor allem von jener Leere und Versteinerung annimmt, die sich als grundlegende thematische Konstante der Büchnerschen Textproduktion erweisen wird.<sup>69</sup>

Auch die Naturschilderungen des Textes gewinnen durch ihre verbelliptische Gestaltung eine scheinbar ruhende Qualität, ja erwecken bisweilen den Eindruck des Statischen<sup>70</sup>:

---

<sup>67</sup> Peter Hasubek: „Ruhe“ und „Bewegung“. Versuch einer Stilanalyse von Georg Büchners „*Lenz*“, in: Germanisch-romanische Monatsschrift XIX, hrsg. von Franz Rudolf Schröder, Heidelberg 1969, S. 33-59, hier S. 36.

<sup>68</sup> Hasubek, „Ruhe“ und „Bewegung“, S. 37.

<sup>69</sup> Vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit.

<sup>70</sup> Hasubek, „Ruhe“ und „Bewegung“, S. 38.

Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. (Lenz, 31)

...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; [...] (Lenz, 31 f)

...kein Lärm, keine Bewegung, kein Vogel, nichts als das bald nahe, bald ferne Wehn des Windes. (Lenz, 33)

Zugleich aber wird die Verbellipse von Büchner dazu verwendet, Bewegungsvorgänge zu prononcieren und eine, so Hasubek, „Tendenz der Beschleunigung“<sup>71</sup> zu gestalten. Als Lenz zu Beginn des Textes durch das Dorf geht und schließlich das Pfarrhaus betritt, heißt es überhaupt nur noch: „Man saß am Tische, er hinein...“ (Lenz, 32) Vor dem Hintergrund einer als scheinbar ruhend empfundenen Natur<sup>72</sup> entfaltet sich stete und zügige Beweglichkeit: „Dann rasch in's praktische Leben, Wege angelegt, Kanäle gegraben, die Schule besucht.“ (Lenz, 33) Eine Vielzahl an unterschiedlichen Bewegungsverben und Richtungspräpositionen transportiert diese Beweglichkeit (Hasubek nennt folgende Beispiele: „werfen, rieseln, springen, sich schütteln, streichen, gehen, drängen, klimmen, sprengen, ziehen, schneiden, treiben, reißen“, sowie „hinein, herauf, herab, hinunter, hinauf, heran, durch“<sup>73</sup>). Und auch die zuvor noch erstarrt scheinende Natur gerät in Bewegung, sie ist weder statisch noch absolut, sondern wird durch Lenzens Wahrnehmung bestimmt, geformt und animiert:

Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein so wegsprang, der graue Wald sich unter ihm schüttelte, und der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte; es drängte in ihm... (Lenz, 31)

---

<sup>71</sup> Hasubek, „Ruhe“ und „Bewegung“, S. 39.

<sup>72</sup> Über sechzig Mal lassen sich Worte wie „ruhig“, „still“ oder „schweigend“ in *Lenz* feststellen. Vgl. Jochen Hörisch: Pathos und Pathologie. Der Körper und die Zeichen in Büchners *Lenz*, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 267-275, hier S. 268.

<sup>73</sup> Hasubek, „Ruhe“ und „Bewegung“, S. 41 f.

Das ist kein Naturalismus, keine naturgetreue Abbildung: es ist der Versuch, die Forderung des Kunstgespräches, die „Natur am wirklichsten“ wiederzugeben, zu erfüllen. Die „Natur am wirklichsten“, das heißt in subjektiver Beweglichkeit:

...oder wenn der Sturm das Gewölk abwärts trieb und einen lichtblauen See hineinriß, und dann der Wind verhallte und tief unten aus den Schluchten, aus den Wipfeln der Tannen wie ein Wiegenlied und Glockengeläute heraufsummte, und am tiefen Blau ein leises Roth hinaufklomm... (Lenz, 31)

In zahlreichen Fällen lassen sich die von Büchner verwendeten Richtungspräpositionen zu den Paaren herauf-herab und hinauf-hinunter gruppieren, zu einem „Unruhe und Bewegung stiftende[n] Auf und Ab“, das zum „Sinnbild für die Beschaffenheit der Psyche des Lenz“ wird<sup>74</sup>:

Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- bald abwärts. (Lenz, 31)

...es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riß sich auf und flog den Abhang hinunter. (Lenz, 32)

Ein gewaltsames Drängen, und dann erschöpft zurückgeschlagen; er lag in den heißesten Thränen, und dann bekam er plötzlich eine Stärke, und erhob sich kalt und gleichgültig, seine Thränen waren ihm dann wie Eis, er mußte lachen. Je höher er sich aufriß, desto tiefer stürzte er hinunter. Alles strömte wieder zusammen. (Lenz, 41)

Lenz ist hin und her gerissen, bewegt sich sprich- und wortwörtlich auf und ab, hinauf und hinunter, sein Zustand ist der einer dauerhaften Vibration oder Schwingung, die ein „Spannungsfeld zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit“<sup>75</sup> erzeugt, an dem er laboriert. Alle physischen wie psychischen Erscheinungen sind an Raum und Zeit gebunden und können nicht punktuell erfahren beziehungsweise erfahrbar gemacht werden: die „Wirkungen“ der Seele sind „wie die des

---

<sup>74</sup> Hasubek, „Ruhe“ und „Bewegung“, S. 43.

<sup>75</sup> Hasubek, „Ruhe“ und „Bewegung“, S. 44.

Körpers sukzessiv“, obwohl die Seele sich „von ganzem Herzen wünscht, weder sukzessiv zu erkennen, noch zu wollen.“ Mit „einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen dringen, mit einer Empfindung alle Wonne, die in der Natur ist, aufnehmen und mit uns vereinigen“<sup>76</sup>, das ist die Verlockung, der fromme Wunsch nach augenblicklicher und absoluter Anschauung und Erkenntnis, der vergeblich bleiben muss. Diese Sehnsucht nach totaler Erkenntnis wird von J.M.R. Lenz aufgrund der Annahme einer unweigerlichen, ja durchaus auch unfreiwilligen Bewegung (physischer und psychischer Natur auf sowohl räumlicher wie zeitlicher Basis<sup>77</sup>) verworfen. Jeder Versuch der Reduktion auf einen singulären Punkt sowie umgekehrt der Ausdehnung in die Unendlichkeit widerspricht dieser Bewegung und muß zu jener Erstarrung und an jenen Punkt führen, an dem Lenz sich „sehr todt“ fühlt (Lenz, 38). Lenz hat das unerschütterliche Gesetz kontinuierlicher Bewegung erkannt, den unaufhaltsamen Fluss der Dinge, er baut darauf auf, er fordert es ein, muss darüber aber verzweifeln. Sein Dilemma ist, dass er sich doch darüber hinaussehnt, und man mag ein wehmütiges Moment darin erblicken, wenn er sagt: „...die schöne Gruppe war zerstört...“ (Lenz, 37) Zwar formiert sich die Gruppe sogleich neu und wird „wieder ein anderes Bild“ (Lenz, 37), doch gehen diesem Vorgang Zerfall und Zerstörung unweigerlich voraus, sie sind integraler Bestandteil der Metamorphose, die sowohl als Neubildung wie auch als beständiges Vergehen beschrieben werden kann. Umso verständlicher wird somit einerseits Lenzens Wunsch, „manchmal ein Medusenhaupt [zu] seyn“, „um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können“ (Lenz, 37), und andererseits sein Streben nach der (der Funktionsweise des Medusenhauptes nur scheinbar entgegengesetzten) „unendliche[n] Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert...“ (Lenz, 37 f) Das beweglich Lebendige wird in der punktuellen Fixierung negiert, verflüchtigt sich

---

<sup>76</sup> Lenz, Anmerkungen, S. 646.

<sup>77</sup> Die räumliche Dimension des sukzessiven beziehungsweise zeitlichen Wahrnehmungsvorganges erscheint in den *Anmerkungen übers Theater* im Bild der Seele als geographischer Einheit, in die die Sinneswahrnehmungen „nach Maßgabe des Raums stärkere oder schwächere Besetzung von Begriffen hineinlegen, die denn anfangen in dieser Stadt zu leben...“ Vgl. Lenz, Anmerkungen, S. 645.

jedoch umgekehrt durch Ausdehnung in die Unendlichkeit ebenso ins Unfassbare, Unteilbare. Über das Modell einer Kunst, die den Schein des Lebendigen, des Beweglichen, „wo einem [...] Leben, [...] Muskeln, [...] Puls entgegen schwillt und pocht“ (Lenz, 38), zu bewahren trachtet, strebt Lenz letztlich doch in eine universale Gesamtempfindung, eine Anschauung des Unendlichen. Lenzens Wunsch, die Endlichkeit seiner Existenz und das Unendliche zu vereinen, drückt sich im Bild der harmonischen Welle aus, das von Büchner immer dann evoziert wird, wenn für einen kurzen Moment Einklang zwischen Lenz und seiner Umwelt besteht<sup>78</sup>:

Ein Sonnenblick lag manchmal über dem Thal, die laue Luft regte sich langsam, die Landschaft schwamm im Duft, fernes Geläute, es war als löste sich alles in eine harmonische Welle auf. (Lenz, 35)

Resultiert die harmonische Welle hier noch aus der Naturlandschaft, so überträgt Büchner sie schließlich auf Lenz selbst:

Er wurde still, vielleicht fast träumend, es verschmolz ihm Alles in eine Linie, wie eine steigende und sinkende Welle, zwischen Himmel und Erde, es war ihm als läge er an einem unendlichen Meer, das leise auf- und abwogte. (Lenz, 39)

Im leisen Auf- und Abwogen des unendlichen Meeres, im Steigen und Sinken der Welle wird das beständige Auf und Ab, Hin und Her, Hinauf und Hinunter, das Lenzens Bewegungen bestimmt, ins Unendliche ausgedehnt und gewinnt dadurch eine statische und ruhende Qualität jenseits der frenetischen Motorik, die Lenzens Dasein ansonsten bestimmt. Die Vergeblichkeit der Sehnsucht nach Einswerdung mit dem Unendlichen, nach Übergang in einen harmonischen, raum- und zeitlosen Zustand, erfährt in Lenzens Wiedererweckungsversuch an dem toten Kind in Fouday ihren drastischsten Ausdruck:

...er warf sich nieder, er betete mit allem Jammer der Verzweiflung, daß Gott ein Zeichen an ihm thue, und das Kind beleben möge, wie er schwach und unglücklich sey; dann sank er ganz in sich und wühlte all seinen Willen auf

---

<sup>78</sup> Vgl. Hasubek, „Ruhe“ und „Bewegung“, S. 44.

einen Punkt, so saß er lange starr. Dann erhob er sich und faßte die Hände des Kindes und sprach laut und fest: Stehe auf und wandle! Aber die Wände hallten ihm nüchtern den Ton nach, daß es zu spotten schien, und die Leiche blieb kalt. Da stürzte er halb wahnsinnig nieder, dann jagte es ihn auf, hinaus in's Gebirg. [...] Er rannte auf und ab. (Lenz, 42 f)

Hier expliziert Büchner Lenzens Streben nach Unendlichkeit (am vergeblichen Wunsch nach Überwindung des Todes dargestellt) nicht zuletzt an dessen Gefangenschaft in Raum und Zeit. Obwohl Lenz sich redlich abmüht, „allen Willen auf einen Punkt“ zu „wühlen“, ihn somit also gleichsam zu verabsolutieren, muss er dabei „lange“ dasitzen und entkommt dem Verrinnen der Zeit nicht. Ebenso wenig kann er sich dem geographischen Raum, in dem die Szene angelegt ist, entziehen: „Aber die Wände hallten ihm nüchtern den Ton nach...“ Auf dieses niederschmetternde Erlebnis folgt bald der komplette Zusammenbruch jeglichen positiv besetzten Strebens nach dem unfassbaren Unendlichen: „Lenz mußte laut lachen, und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihn und faßte ihn ganz sicher und ruhig und fest.“ Dieses Erlebnis lässt Lenz „kalt und unerschütterlich“ werden, „es war ihm Alles leer und hohl“ (Lenz, 43),

...die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß, er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte Nichts. (Lenz, 46)

Das harmonische Bild der Welle wandelt sich zu einer „Kluft unrettbaren Wahnsinns, eines Wahnsinns durch die Ewigkeit.“ (Lenz, 47) Daraus ergibt sich die Frage, inwiefern dieser Wahnsinn auch das im Kunstgespräch dargestellte Konzept durchzieht beziehungsweise ob es nicht doch Büchners Intention gewesen sein könnte, dieses Konzept von vornherein als brüchige Fehlleistung auszuweisen. In Anbetracht der Tatsache, dass Büchner sehr wohl eigene Bekenntnisse in das Kunstgespräch einfließen lässt, die wiederum zugleich ein affirmatives Licht auf die Einflüsse J.M.R. Lenzens werfen, wirkt eine solche Vermutung wenig überzeugend. Ist die Möglichkeit, Büchner hätte sich mit den Gedanken des Kunstgesprächs grundsätzlich nicht identifizieren

können, schon alleine aus diesem Grund zu vernachlässigen, so sei an dieser Stelle zusätzlich noch auf das Negativvorbild von Lenzens kunsttheoretischen Ausführungen Bezug genommen, der Kunst der „idealistischen Periode“, die in Lenzens Augen einen Punkt der Erstarrung und Leblosigkeit darstellt, und von der ausgehend er den fatalen Fehler begeht, über sein Modell einer Kunst, die den Schein des Lebens, den Schein permanenter Veränderlichkeit und Bewegung der Eindrücke bewahren möchte, die Brücke zu schlagen zu einem Punkt unweigerlicher Erstarrung, der „unendlichen Schönheit“.<sup>79</sup> Zweifelsohne treffen sich Büchner, sein Lenz und dessen historisches Vorbild in der Opposition des Kunstgesprächs gegen die von Kaufmann vertretene „idealistische Periode“:

Kaufmann warf ihm vor, daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde. Was liegt daran, versetzte er, ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr todt, wenn ich in mir arbeite, kann ich auch wohl was dabei fühlen, aber ich thue das Beste daran. Der Dichter und Bildende ist mir der liebste, der mir die Natur am Wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich. (Lenz, 38)

---

<sup>79</sup> Lenz scheitert an seinen zu hoch bemessenen Ansprüchen: statt den Abglanz des Lebens zu erhaschen, will er nicht nur ewige Schönheit, er will tatsächlich Leben schaffen, wie der Erweckungsversuch am toten Kind zeigt. Der Gedanke der Sukzessivität, der dauerhaft fließenden Bewegung der Dinge, würde dadurch im Rahmen von *Lenz* allerdings nur entwertet, würde er Lenzens letztlich unerreichbare Ansprüche als zwingende Konsequenz vertreten und einfordern. Davon scheint, zumindest in gewisser Form, Hörisch auszugehen, der im Kunstgespräch ein „paradoxes Programm“ sieht, vor allem aufgrund von Lenzens Eingeständnis, „manchmal ein Medusenhaupt sein zu wollen.“ Dieser Wunsch, den Hörisch als „fixe Idee“ Lenzens interpretiert, stehe im „eigentlichen Mittelpunkt seiner ästhetischen Theorie.“ Im Medusenhaupt und seiner Funktion eine „fixe Idee“ zu erblicken, „äußerste Lieblosigkeit als Möglichkeitsbedingung des Schönen“, erscheint jedoch fragwürdig, denn kaum hat Lenz gestanden, diesen Wunsch „manchmal“ zu hegen, verweist er schon wieder auf dessen Fruchtlosigkeit. Vgl. dazu Hörisch, *Pathos und Pathologie*, S. 271 f. Es handelt sich weniger um ein paradoxes Programm, der vermeintliche Widerspruch resultiert vielmehr aus der Verirrung, diesen Entwurf, die Kunst als „Möglichkeit des Daseins“ im Gegensatz zur punktuellen Versteinerung des Medusenhauptes, erneut ins Absolute transponieren zu wollen, ja Lenz ist regelrecht dazu gezwungen, belastet ihn doch das unruhig Bewegte und die – so könnte man sagen – Unschärfe oder Ungreifbarkeit der Bilder. Das Streben ins Unendliche mag dem Wunsch nach Versteinerung sehr nahe kommen, hat jedoch seine für den seelisch zerrissenen Lenz spezifische Ursache in der verzweifelten Sehnsucht nach Ruhe, „nichts als Ruhe, Ruhe, nur ein wenig Ruhe und schlafen können.“ (Lenz, 47)



Auf der Basis des spezifischen, auf Bewegung und Beweglichkeit beziehungsweise Veränderlichkeit der Formen aufbauenden Kunstideals, das „die Natur am wirklichsten“ darzustellen vermag, erfolgt der antiidealistische Schlag, der auch J.M.R. Lenzens *Anmerkungen übers Theater* prägt und bei Büchner schon in *Danton's Tod* anklingt:

Camille. [...] Schnitzt Einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bey jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, Welch ein Character, welche Consequenz! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich 3 Acte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheirathet oder sich todt schießt – ein Ideal! (Danton, 37)

Es ist auch das eine Textstelle, die in Verbindung mit den bereits angeführten Beispielen aus Büchners privater Korrespondenz, seinem Lenz und den *Anmerkungen übers Theater* veranschaulicht, wie nahe Büchner und J.M.R. Lenz einander in ihren Aussagen kommen, und wie Büchner, explizit natürlich im Kunstgespräch, beides literarisch zusammenschweißt: es wird, so Dissel, „unmöglich, eine eindeutige Grenze zwischen den ästhetischen Positionen des Autors Büchners und seiner Lenz-Figur (im Rückgriff auf Aussagen des historischen Lenz) zu ziehen.“<sup>80</sup>

### 2.3 Sinnliche Wahrnehmung vs. Statik

Stellen die *Anmerkungen* einen zentralen Bezugspunkt für das Kunstgespräch dar, so konzentriert sich in einem weiteren wichtigen Bezugspunkt zugleich das, wogegen es opponiert: die Texte Johann Joachim Winckelmanns.<sup>81</sup> Auf dessen *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben* (1763) lässt Büchner seinen Lenz direkt anspielen, wenn dieser sagt: „das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck

---

<sup>80</sup> Dissel, Prinzip des Gegenentwurfs, S. 82.

<sup>81</sup> Dissel, Prinzip des Gegenentwurfs, S. 83.

als die bloße Empfindung des Schönen...“ (Lenz, 38) Die zeitliche Verortung des Kunstgesprächs („die idealistische Periode fing damals an“; Lenz, 37) lässt sich nicht nur mit der Weimarer Klassik, sondern auch mit dem Erscheinen der Winckelmannschen *Abhandlung* in Verbindung bringen, denn sowohl in der *Abhandlung* wie auch in den *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) und seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* (1763-1768) kommt Winckelmann auf den Apollo von Belvedere und die Werke Raffaels zu sprechen, die er, wie das auch im *Lenz* geschieht, mit den niederländischen Malern kontrastiert. Überdies hatte Winckelmann in der *Abhandlung* die Schönheit als höchste Absicht der Kunst bestimmt und ein durchaus elitäres Konzept von Kunstrezeption entworfen. Gute Erziehung sei Vorbedingung für die Fähigkeit, Kunst überhaupt erfahren zu können.<sup>82</sup> Büchner stellt Lenzens Ausführungen im Kunstgespräch in direkten Gegensatz zu diesen Vorstellungen, denn nicht nur hätten „wir [...] dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist...“, ja jedermann wäre sowohl als Gegenstand wie auch als Empfänger von Kunst geeignet, das „Leben des Geringsten“, die „prosaischen Menschen unter der Sonne“ (Lenz, 37) ebenso kunsthochwertig wie kunstfähig. Der starren griechischen Statue, einem Produkt des Medusenhauptes, hält er ein sich stetig wandelndes, beweglich dahinfließendes Alltagsbild entgegen: tot und lebendig, das ist das Gegensatzpaar, das das Kunstgespräch durchzieht. Die Aufgabe der Kunst sieht Lenz in der Bewahrung und Vermittlung der „Möglichkeit des Lebens“, der Ahnung und des Gefühls von Lebendigkeit, und diese Forderung bringt er in den Beispielen zum Ausdruck, die er Kaufmann entgegenhält:

...ich kenne nur zwei Bilder, und zwar von Niederländern, die mir einen Eindruck gemacht hätten, wie das Neue Testament; das Eine ist, ich weiß nicht mehr von wem, Christus und die Jünger von Emaus. Wenn man so liest, wie die Jünger hinausgingen, es liegt gleich die ganze Natur in den Paar Worten. Es ist ein trüber, dämmernder Abend, ein einförmiger rother Streifen am Horizont, halbfenster auf der Straße, da kommt ein Unbekannter

---

<sup>82</sup> Dissel, Prinzip des Gegenentwurfs, S. 84-87.

zu ihnen, sie sprechen, er bricht das Brod, da erkennen sie ihn, in einfachmenschlicher Art, und die göttlich-leidenden Züge reden ihnen deutlich, und sie erschrecken, denn es ist finster geworden, und es tritt sie etwas Unbegreifliches an... (Lenz, 38)

Die Darstellung des Gemäldes vermischt sich in Lenzens Rede mit der Lektüre der entsprechenden Passage im Neuen Testament, aber das ist weniger ein Zeichen seiner geistigen Verwirrung als vielmehr bezeichnend für die Konsequenzen seiner künstlerischen Forderungen: das Bild beginnt zu erzählen beziehungsweise setzt es sich in Bewegung und vermittelt Lenz eine Ahnung, einen Widerschein von Abläufen, von Bewegungen, von Lebendigkeit. Für Lenz ist nichts Statisches, nichts Totes an dem Bild, und seine Beschreibung steht jener der beiden Mädchen sehr nahe, denn auch hier ist es genaugenommen nicht ein einzelnes Bild, das er wahrnimmt und schildert, sondern eine Abfolge ineinander übergehender Eindrücke, eingebettet in das Zeitfenster einer untergehenden Sonne („Es ist ein trüber, dämmernder Abend“ bis „denn es ist finster geworden“), mit dessen Hilfe Büchner den sukzessiven Charakter des Wahrgenommenen unmissverständlich macht. Auch in diese Bildbeschreibung ließe sich immer wieder einfügen: es „war [...] wieder ein anderes Bild.“ (Lenz, 37)

Die von Lenz im Kunstgespräch zuvor beschworenen Sinnesorgane Auge und Ohr kommen in den von ihm genannten Beispielen repräsentativ zur Geltung. Im Bild von Christus und den Jüngern von Emmaus ist es in erster Linie das Auge, das vor dem Hintergrund einer sich bewegenden, das heißt untergehenden Sonne weitere Vorgänge zu erkennen vermag, gleichsam in Einklang mit den Jüngern, die parallel zu ihrem Betrachter ebenfalls einen Erkenntnisprozess vollziehen („er bricht das Brod, da erkennen sie ihn...“).

Im zweiten der beschriebenen Bilder ist es dagegen Lenzens Hörsinn, der angeregt wird:

Eine Frau sitzt in ihrer Kammer, das Gebetbuch in der Hand. Es ist sonntäglich aufgeputzt, der Sand gestreut, so heimlich rein und warm. Die Frau hat nicht zur Kirche gekonnt, und sie verrichtet die Andacht zu Haus,

das Fenster ist offen, sie sitzt darnach hingewandt, und es ist als schwebten zu dem Fenster über die weite ebne Landschaft die Glockentöne von dem Dorfe herein und verhallet der Sang der nahen Gemeinde aus der Kirche her, und die Frau liest den Text nach. (Lenz, 38)

Gerade dieses Bild steht in Zusammenhang mit einer ganz ähnlichen Erfahrung Lenzens: „...die Landschaft schwamm im Duft, fernes Geläute, es war als löste sich alles in eine harmonische Welle auf.“ (Lenz, 35) Steht die harmonische Welle in Zusammenhang mit Lenzens Sehnsucht nach Unendlichkeit, so ist das Klangerlebnis hier noch nicht ins Absolute gedehnt. Wie der Sonnenuntergang im ersten Bild einen begrenzenden, ordnenden Rahmen schafft, so ist es hier das Verklingen des Schalls. Die sich durch den Raum bewegenden Töne, der „Sang“, der aus der Dorfkirche durch das offene Fenster (und weiter an Lenzens Ohr) zu dringen scheint, „verhallet“. Die Beispiele, mit denen Lenz seine künstlerischen Forderungen illustriert, erweisen sich also als weitgehend frei von jenem persönlichen Drängen nach Auflösung in der Unendlichkeit, in unendlicher harmonischer Ruhe<sup>83</sup>, vielmehr stellen sie eine konsequente Demonstration des von Lenz verfochtenen Konzepts dar: „Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert...“ (Lenz, 37 f) Aus dieser Perspektive enthüllt der Begriff der „unendliche[n] Schönheit“ seine komplexe Natur besonders deutlich, da er mehrere Bedeutungsebenen umschließt. Einerseits steht er in Zusammenhang mit Lenzens unglücklichem Streben nach Unendlichkeit, nach Transzendenz der räumlichen und zeitlichen Dimensionen, andererseits erweist er sich als kritische Anspielung auf Winckelmann und bildet, so Dissel, „den stärksten denkbaren Kontrast zu Winckelmanns menschlichem Idealbild in Form einer griechischen Statue.“<sup>84</sup> Und in den Worten Schmidts: „In seiner Suche nach der letztlich unwirklichen Schönheit kann der Idealismus, so wie ihn Büchner sieht, die Wirklichkeit immer nur partiell

---

<sup>83</sup> Dies in erster Linie als erneuter Hinweis darauf, wie problematisch es scheint, Lenzens künstlerisches Programm als grundsätzlich paradox zu werten.

<sup>84</sup> Dissel, Prinzip des Gegenentwurfs, S. 90.

gutheißen.“<sup>85</sup> Lenz dagegen sieht die Schönheit in allen Dingen, sie wird in seiner Darstellung zu einer weder quantifizierbaren, messbaren noch schulmäßig lehr- und lernbaren Größe, und ihre Signatur ist die Lebendigkeit als „höchste ästhetische Kategorie“<sup>86</sup>, die sich in der Bewegung, in der beständig sich vollziehenden Transformation des Wahrgenommenen wie auch des Wahrnehmenden, realisiert. Somit müssen die Bilder, die Lenz schildert, aus seiner Sicht beispielhafte Vertreter der einzig „richtigen“ Kunst sein, da sie die Spuren des Lebendigen bewahren, die „Möglichkeit des Lebens“ transportieren und sich somit selbst wieder in die große Metamorphose des Lebens fügen, im Gegensatz zum Kunstverständnis Winckelmannscher Prägung, welches das Kunstwerk mittels idealisierender Überhöhung aus der Sphäre des alltäglichen Lebens verabschieden will. Und gerade Letzteres muss die „schmählichste Verachtung der menschlichen Natur“ bedeuten, da dies das Kunstwerk - nach Lenzens Logik - letztendlich dem Bereich des Erfahrbaren, des Wahrnehmbaren überhaupt entrückt.

Zusammenfassend sei resümiert: im Kunstgespräch des *Lenz* konstruiert Büchner ein künstlerisches Konzept, in dem eigene Überzeugungen mit Gedanken des historischen J.M.R. Lenz kombiniert werden. Vor allem ist es das Motiv der Bewegung, der unaufhörlichen Transformation der wahrgenommenen Eindrücke, das (an das Motiv der Sukzessivität der körperlichen und seelischen Prozesse in den *Anmerkungen übers Theater* anknüpfend) an zentraler Stelle steht. Alles Wahrnehmbare ist schon alleine deshalb einer beständigen Metamorphose unterworfen, weil die wahrnehmende Instanz (die Seele) selbst in beständiger Bewegung und Veränderung ist. Die Kunst, der es gelingt, diesen Umstand zu vermitteln, gibt eine Ahnung von der „Möglichkeit des Daseins“, der Ahnung vom Leben.

---

<sup>85</sup> Axel Schmidt: *Tropen der Kunst. Zur Bildlichkeit der Poetik bei Georg Büchner*, Wien 1991, S. 73.

<sup>86</sup> Der Grundsatz von der Lebendigkeit als höchster ästhetischer Kategorie wird zwar, so Schmidt, gerade auch von Winckelmann vertreten, aufgrund der fundamental divergierenden Auffassung des Begriffs der Schönheit kann die idealistische Kunst diesem Grundsatz natürlich aus Lenzens Sicht nicht gerecht werden. Vgl. Schmidt, *Tropen der Kunst*, S. 73.

Büchner instrumentalisiert dieses Konzept auf zweifache Art und Weise. Erstens nutzt er das Kunstgespräch, um das tragische Schicksal Lenzens (dem es zusehends weniger gelingt, sich das im Kunstgespräch geforderte Gefühl von Lebendigkeit zu bewahren und sich stattdessen mehr und mehr emotional tot und leer fühlt) zu kommentieren und zu intensivieren. Zweitens benutzt Büchner das Motiv der Bewegung und somit auch dessen Gegenpol, die Ruhe, als Mittel zur Textgestaltung auf sowohl stilistischer wie auch inhaltlicher Ebene.

Auf letztgenannter stellt Büchner eine außerordentliche Skepsis unter Beweis. Die Bewegung, die in Lenzens Schilderung der beiden Mädchen im Wald noch ein Merkmal der „schönsten Bilder“ war, zeigt sich an Lenz selbst als hektische Unruhe, verzweifelte Getriebenheit, ab- und verzehrende Rastlosigkeit. Statt „unendliche[r] Schönheit“ inszeniert Büchner jene manische Motorik, die Lenz vor allem zu einem Verwandten des Woyzeck macht. Die Sukzessivität des Körpers ist in Büchners *Lenz* letztendlich kein Ding von Schönheit, sie äußert sich in zwanghafter Getriebenheit und mit zerstörerischer Kraft. Nicht anders aber verhält es sich mit Lenzens Seele, seinem Instrument der Erkenntnisbildung, „dessen Wirkungen“, so J.M.R. Lenz, „wie die des Körpers sukzessiv“ sind.<sup>87</sup> Jegliche Stabilität und Verlässlichkeit der Wahrnehmung geht mehr und mehr verloren, die Geographie des Raumes wird zusehends fließender und dehnt beziehungsweise reduziert sich in Extremfällen in Lenzens Einbildung zu einer unendlichen Linie. Es ist eine Vision, mit deren Hilfe Lenz sich vor dem zunehmenden und ihn Tag für Tag bedrohenden Kollaps seiner Empfindungsfähigkeit zu schützen sucht, womit er aber im Spiegel des Kunstgesprächs natürlich an jenen Punkt der Erstarrung gelangt, den er eigentlich aus tiefstem Herzen ablehnt. Im verzweifelten Ringen mit einem Sinn und Ordnung zersetzenden seelischen Leiden wird Lenz letztendlich doch zum verzweifelten Verräter seiner eigenen Ideale, und vor dem Hintergrund des Widerstreits von begehrtter Ruhe und

---

<sup>87</sup> Lenz, Anmerkungen, S. 646.

zwanghaft-treibender Bewegung wird seine Wahrnehmung unscharf und unverlässlich.

Die Ästhetik der Bewegung, die Büchners *Lenz* auf mehreren Ebenen eingeschrieben ist und den Text durchdringt und bestimmt, wird also zum Betrachtungsobjekt eines grundsätzlich skeptischen Blickes, ja die sukzessiven Wirkungen des Körpers und der Seele entfalten am Beispiel des Poeten Lenz ein durchaus zerstörerisches Potential. Es wird sich zeigen, dass sich dieses kritisch-skeptische Element auch in weiteren poetischen Texten Büchners manifestiert und in geminderter Form auch für die naturwissenschaftlichen gilt.

### 3. Büchners *Mémoire*. Ästhetik der Bewegung

#### 3.1 Organismus vs. Mechanismus

Bevor im folgenden Kapitel die Verknüpfungen zwischen den naturwissenschaftlichen und poetischen Texten Georg Büchners explizit dargestellt werden, soll der dafür zentrale Begriff der Bewegung, nachdem sich dieser im vorhergehenden Kapitel als grundlegend für *Lenz* erwiesen hat, nunmehr auch für Büchners naturwissenschaftliche Texte, speziell seine Dissertation, nachgewiesen werden. Im Zuge dessen soll der Naturwissenschaftler Büchner ferner als Teil einer Traditionslinie gezeigt werden, die sich unter anderem durch eine dezidierte Abwehrreaktion auf die rein rationalistische, mathematisch-mechanische Wissenschaft auszeichnet. Die Frage nach einer gegenseitigen Durchdringung von Wissenschaft und Poesie, nach einer Ästhetisierung von Wissenschaft, ist ein Teilaspekt dieser Entwicklung, der im gegebenen Rahmen anhand des Syntheseprogramms des Naturwissenschaftlers, Psychologen und Künstlers Carl Gustav Carus (1789-1869) angedeutet werden soll, der in wissenschaftlicher Hinsicht für Büchner von direkter Bedeutung ist.

All diese Aspekte führen auf vielschichtigste Gebiete, denen sich diese Arbeit im gegebenen Rahmen nicht erschöpfend widmen kann, und das Kapitel soll seinen kursorischen Charakter nicht verheimlichen. Jedoch lassen sich anhand des Carus'schen Programms einer Synthese von naturwissenschaftlicher Darstellung und poetischer Dichtung die hier angerissenen Themenkomplexe - zumindest ansatzweise - auf einen für Büchners vergleichend-anatomische Untersuchungen zeitlich wie sachlich konkret relevanten Punkt konzentrieren. Damit soll ein Bezugsrahmen geschaffen werden, vor dessen Hintergrund schließlich die Ästhetik der Bewegung in Büchners *Mémoire* aufgezeigt wird.

War gerade von einer poetisch-naturwissenschaftlichen Synthese die Rede, so fiel noch bei Meier die Antwort auf die Frage nach der



Sinnhaftigkeit einer Verknüpfung solch unterschiedlicher Felder mit Bezug auf Büchner negativ aus, denn „Büchners Briefe und seine naturwissenschaftlichen und philosophischen Arbeiten“ könnten nicht „unmittelbar für die Untersuchung der Kunstauffassung in Betrachtung kommen.“<sup>88</sup> Warum dem so ist, das lässt Meier offen. Zugegebenermaßen geht es ihm hier nicht um die grundsätzliche Möglichkeit einer solchen Zusammenschau oder Verortung des Poetischen im Naturwissenschaftlichen, die konkrete Intention ist, wie auch aus dem Zitat hervorgeht, die Frage nach einer eventuell rekonstruierbaren Büchnerschen Kunstauffassung, eine Aufgabe also, die ebenso naheliegend wie problematisch ist, hat ja Büchner von eigener Hand niemals (zumindest nicht in überlieferter Form) ein persönliches ästhetisches Bekenntnis in geschlossener Form abgelegt. Es ist auch nicht die Intention dieser Arbeit, nach einem solchen zu fragen beziehungsweise Büchner ein nachträglich extrahiertes Konstrukt als letztgültig unterstellen zu wollen. Soll aber schließlich eine Ästhetik der Bewegung als ein zentrales gestalterisches Element identifiziert werden, das solch augenscheinlich unterschiedlichen Texten wie *Mémoire* und etwa *Lenz* oder *Woyzeck* gemein ist, so ist die Feststellung, dass gerade eine solche Engführung von Poetischem und Naturwissenschaftlichem auch zu Büchners Zeiten von konkretem Interesse war, alles andere als unbedeutend, ebenso wenig wie die Tatsache, dass dies keineswegs eine völlige Abkehr von praktischer Forschungsarbeit bedeuten musste und sollte. Wissenschaftler wie Carus maßen intensiven empirischen Forschungen große Bedeutung zu, und gerade auch Büchners *Mémoire* legt am behandelten Gegenstand, den Schädelnerven der Flussbarbe, Zeugnis davon ab. Durch die praktische Untersuchung an toten wie lebenden Tieren und unter Zuhilfenahme chirurgischer Instrumente legt er ihr Innenleben frei, schneidet sie wortwörtlich in Stücke und betrachtet jene anatomischen Bestandteile, die für ihn von Interesse sind, aufs Genaueste, zeichnet und beschreibt sie akribisch.

---

<sup>88</sup> Albert Meier: Georg Büchners Ästhetik (= Literatur in der Gesellschaft. Neue Folge 5), hrsg. von Jochen Vogt, München<sup>2</sup>1985, S. 32.

Doch wie Büchner vor allem in der Probevorlesung darlegt, tut er das nicht um der Erkenntnis ihrer Funktionen und Zwecke willen, er will ja eben kein Vertreter der teleologischen Methode sein, die den Organismus zur „verwickelte[n] Maschine“ erklärt und die „größtmögliche Zweckmäßigkeit“ dieser Maschine zu erraten sucht (Probevorlesung, 157 f). Büchners wissenschaftlicher Blick, der den freigelegten Nervensträngen folgt, strebt nicht nach der Entdeckung mechanistischer Wirkungszusammenhänge, sondern nach dem Urgesetz, das Büchner ebenso wie den Begriff der Natur, deren Manifestationen dieses Urgesetz zugrunde liegt, in seinen beiden naturwissenschaftlichen Texten mit der ästhetischen Kategorie der Schönheit assoziiert. „Die Natur“, so schreibt Büchner - wie in Kapitel 1 bereits zitiert - im *Mémoire*, „ist groß und reich, nicht weil sie jederzeit willkürlich neue Organe für neue Funktionen schafft, sondern weil sie nach dem einfachsten Plane die höchsten und reinsten Formen hervorbringt.“ (*Mémoire*, 583 f) Dieser Plan ist identisch mit dem Urgesetz, dem Gesetz der Schönheit, das, so die Probevorlesung, „nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt.“ (Probevorlesung, 158)

Man könnte also auf den ersten Blick sagen, das Bild der Natur, das Büchner zeichnet, ist das einer ästhetisch determinierten, ja einer geradezu eleganten Natur, die selbst dort den Gesetzen einer klaren Geometrie („einfachste Risse und Linien“) folgt, wo sie die komplexesten Formen hervorbringt; elegant schon alleine aus dem Grund, weil die „Risse und Linien“ immer „einfachste“ bleiben, unabhängig von der Komplexität dessen, was nach ihrer Maßgabe entsteht. Büchners diesbezügliche Formulierungen scheinen auffallend mit der praktischen Sezierarbeit zu kontrastieren, die diesen Zeilen vorausgeht. Ist das „Gesetz der Schönheit“ jener Punkt, an dem Büchner seine wissenschaftliche Arbeit nichtwissenschaftlichen Aspekten öffnet?

Dass Büchner nicht beim kühlen, klinischen Sammeln und Katalogisieren von Fakten verweilen möchte und ebenso wenig bereit ist, rein kausale und mechanistische Prinzipien in seinem Bild der Natur

zuzulassen, verbindet ihn zumindest mit Namen wie dem zuvor erwähnten Carl Gustav Carus und nicht zuletzt mit Goethe, mit Personen also, die auf jene neuzeitliche Wissenschaftsentwicklung, die sich dem Ideal strenger mathematisch-rationalistischer Exaktheit verschrieben hatte, kritisch reagieren und ihr das Konzept einer, so Müller-Tamm, „umfassenden Anschauung des organischen Naturganzen“ entgegenhalten.<sup>89</sup>

Das erwähnte Exaktheitsideal beginnt sich ab dem 14. Jahrhundert in den verschiedensten Bereichen (wie etwa der Mathematik, der Mechanik, der Navigation oder der Zeitmessung) zunehmend zu manifestieren, lässt neue Forschungszweige entstehen und festigt den sich durchsetzenden Fortschrittsgedanken. Das Wissen des Menschen kann und muss – auf der Basis von Exaktheit und Perfektion und nicht zuletzt auch des Experiments - vermehrt werden.<sup>90</sup> Das Credo der Genauigkeit und Objektivität bildet nunmehr die Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnis, und um diesem Anspruch zu genügen, muss der Gegenstand der Betrachtung seinem natürlichen Umfeld und nicht zuletzt dem Bannkreis der subjektiven Wahrnehmung entzogen werden, muss instrumentell und experimentell erschlossen werden.<sup>91</sup> Rationalität wird zum Schlagwort: die Erscheinungen der Natur sind gesetzmäßig, ihre qualitativen Unterschiede aus quantitativen Verhältnissen erklärbar, die Phänomene der Natur werden sowohl mechanisiert wie mathematisiert, die naturwissenschaftliche Erkenntnis enthüllt die Welt als Mechanismus, als nach kausalen Prinzipien funktionierende Maschine, eine Sichtweise, die in der Aufklärung umfassende Gültigkeit erlangt.<sup>92</sup> Die Vertreter dieses Weltbildes sind

---

<sup>89</sup> Jutta Müller-Tamm: Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus, Berlin/New York 1995, S. 9 und 11.

<sup>90</sup> Vgl. Johannes Bierbrodt: Naturwissenschaft und Ästhetik 1750 bis 1810 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 279), Würzburg 2000, S. 7.

<sup>91</sup> Müller-Tamm nennt als entscheidende Wegpunkte dieser Entwicklung die „kopernikanische Wende, Keplers Begründung der Himmelsmechanik, Bacons instrumentalistisches Naturverständnis, die cartesianische Mathematisierung des Weltbildes, Galileis Sichtung der experimentell-induktiven Methode und Newtons Aufstellung eines geschlossenen Systems der Mechanik unter Berufung auf den Atomismus“. Vgl. Müller-Tamm, Kunst als Gipfel der Wissenschaft, S. 9.

<sup>92</sup> Vgl. Müller-Tamm, Kunst als Gipfel der Wissenschaft, S. 9.

sich sicher: nachdem nunmehr die mathematisch-mechanische Funktionsweise der Natur feststeht, muss sie auf der Basis dieser Prinzipien auch restlos verstehbar und all ihre Phänomene erklär- und vorhersagbar sein. Mit diesem gewaltigen Erkenntnisoptimismus kann nicht einmal Gott mithalten: zwar hat er die Gesetze der Natur ursprünglich in Bewegung gesetzt, doch nun nehmen diese ihren statischen, unveränderlichen und maschinenhaften Lauf, und damit scheint seine aktive Rolle erfüllt. Hinter dem Mantel der Natur verbirgt sich nichts Geheimnisvoll-Unzugängliches, nichts dem Menschen Unfassbares, sondern nur die mathematische Natur, die sich dem menschlichen Verstand in berechenbaren Figuren und Größen enthüllt, die er zu ergründen und zu begreifen vermag.<sup>93</sup>

Im ausklingenden 18. Jahrhundert jedoch beginnt das mechanistische Bild der Natur zu wanken, der Mechanismus steht nun im Gegensatz zum Organismus, und vor allem in den Schriften der Romantiker, beispielsweise bei August Wilhelm Schlegel (1767-1845) oder Novalis (1772-1801), wie auch bereits bei Goethe, erhält die mechanistische Metaphorik eine unmissverständlich negative Ausdeutung, nicht zuletzt dort, wo es um die Kunst geht. Wahre poetische Sprache müsse lebendig und organisch sein, frei von mechanischer Leblosigkeit und Beschränktheit.<sup>94</sup>

Dabei ist immer wieder von der „höheren Geisteskunst“ die Rede, doch was darunter konkret zu verstehen sei, das bleibt, so Bierbrodt, auf dem Gebiet der Kunstkritik weitestgehend unbestimmbar. Anders auf dem Gebiet der Naturwissenschaft: dort nimmt die Auflehnung gegen die mechanistischen Konzeptionen konkretere und klarer artikulierte Züge an. Da die Phänomene der Natur und des Lebens mathematisch rational erklärbar gedacht werden, gibt es nichts potentiell Verborgenes, keine Spontaneität oder Kräfte, die außerhalb der Möglichkeiten des

---

<sup>93</sup> Vgl. Bierbrodt, *Naturwissenschaft und Ästhetik*, S. 51 f. Noch der für Büchners naturwissenschaftliche Karriere nicht unbedeutende Lorenz Oken (siehe Kapitel 1 dieser Arbeit) vermeinte, in der Mathematik als dem höchsten Wissen den geistigen Ausdruck der realen Natur zu erblicken. Vgl. Roth, *Naturwissenschaftliche Schriften*, S. 264.

<sup>94</sup> Vgl. Bierbrodt, *Naturwissenschaft und Ästhetik*, S. 37; zu Goethe vgl. Irmgard Egger: *Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen*, München 2001, hier vor allem Kapitel 1.3.

mathematisch-mechanischen Zugriffs liegen. Sich von diesem Weltbild abwendend, erklären die Romantiker den Organismus zu ihrem Leitbild. Dem lebendigen Organismus kommt, im Gegensatz zur fatalistischen Leblosigkeit des Mechanismus, die Fähigkeit zu, sich aus sich selbst heraus zu bewegen und sich selbst zu organisieren.<sup>95</sup> In der Welt des Mechanismus muss jede Bewegung, so sie einmal durch einen Impuls in Gang gesetzt wurde, gleichförmig und mathematisch berechenbar verlaufen. Somit besitzt eine Maschine nur ein sozusagen automatistisch-animierendes Potential, sie ist weder kreativ noch wirklich lebendig, wahrlich bildende Kraft wohnt nur dem Organismus inne.<sup>96</sup> Ergebnis dieser Reaktion ist eine, so Müller-Tamm, „Periode zwischen 1790 und 1830 als eigenständige Phase wissenschaftsgeschichtlicher Entwicklung [...], die durch einen intensiven und fruchtbaren Austausch zwischen metaphysischer Naturphilosophie und empirischer Forschung gekennzeichnet ist.“<sup>97</sup>

### **3.2 Goethe, Carus und die Synthese von Wissenschaft und Poesie**

Wider das Automatisch-Mechanische, wider das Statische in der Betrachtung der Naturphänomene, wider eine maschinenhaft aufgefasste Natur, dieser Tradition ist auch der Naturwissenschaftler Büchner grundsätzlich verpflichtet. Stellte er das *Mémoire* unter das Diktum der genetischen Methode und bezeichnete diese als einen „von der deutschen Schule übernommene[n] Ausdruck“ (*Mémoire*, 504), so verwies er damit nicht zuletzt auf den Einfluss des ähnlich gesinnten Carl Gustav Carus auf sein eigenes naturwissenschaftliches Schaffen.<sup>98</sup> Wie auch Büchner verstand Carus unter der „genetischen Methode“, stufenweise von den einfachsten zu den höher entwickelten

---

<sup>95</sup> Vgl. Bierbrodt, *Naturwissenschaft und Ästhetik*, S. 39.

<sup>96</sup> Dergestalt wird der Organismus auch zum Leitbild der romantischen Kunstkritik. Vgl. Bierbrodt, *Naturwissenschaft und Ästhetik*, S. 42 f.

<sup>97</sup> Vgl. Müller-Tamm, *Kunst als Gipfel der Wissenschaft*, S. 10.

<sup>98</sup> Schon allein die Wahl der Flussbarbe als Untersuchungsgegenstand stellt eine direkte Verbindung von Büchners *Mémoire* zu Carus her. Vgl. dazu Roth, *Naturwissenschaftliche Schriften*, S. 267.

Organismen vergleichend fortzuschreiten, die Naturerscheinungen also in ihrer Entstehung, Entwicklung und Veränderung zu erfassen und damit letztlich eine Synthese zu schaffen zwischen der Natur und ihrer wissenschaftlichen Betrachtung: letztere soll nicht isolieren und zerteilen, sondern die Naturerscheinungen in ihrem natürlichen Gang verfolgen und nachvollziehen.<sup>99</sup> Brieflich urteilte Goethe<sup>100</sup>: „Herrn Carus Werk“ führe „die Andeutungen alles Werdens von dem einfachsten bis zu dem mannigfachsten Leben“ durch und lege „das große Geheimniß mit Wort und Bild vor Augen [...]: daß nichts entspringt, als was schon angekündigt ist und daß die Ankündigung erst durch das Angekündigte klar wird, wie die Weissagung durch die Erfüllung.“<sup>101</sup>

Weiters gehen Büchner wie Carus von einer bestimmten Gesetzmäßigkeit aus, auf deren Grundlage die dynamische Entwicklung von den einfachsten hin zu den komplexesten Formen biologischer Organisation sich vollziehen müsse, wobei der grundsätzliche Urtypus durchgehend bewahrt würde.<sup>102</sup>

Carus umreißt seine Position in der Vorrede zu seinem *Versuch einer Darstellung des Nervensystems und insbesondere des Gehirns nach*

---

<sup>99</sup> Vgl. Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 267-269. Die genetische Methode solle, so Carus, „in ihren Betrachtungen einen Gang“ nehmen, „welcher möglichst gleich ist dem Gange, in welchem wir die Naturerscheinungen selbst hervortreten, entstehen sehen.“ Vgl. Carl Gustav Carus: Vorlesungen über Psychologie gehalten im Winter 1829/30 zu Dresden, Leipzig 1831, S. 14.

<sup>100</sup> Carus stand mit Goethe von 1818 bis 1831 in brieflichem Kontakt, wenngleich der Briefwechsel ab 1828 einseitig verlief, da Goethe Carus' letzte Briefe nicht mehr beantwortete. Der Briefwechsel findet sich vollständig wiedergegeben in Stefan Grosche: „Zarten Seelen ist gar viel gegönnt“. Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C. G. Carus und Goethe. Mit einem kunsthistorischen Beitrag von Jutta Müller-Tamm, Göttingen 2001.

<sup>101</sup> Brief Goethes an Carus und Eduard d'Alton vom 7. Januar 1826. Auf die lobenden Worte für Carus und sein Werk folgt prompt naturwissenschaftliche Sachlichkeit: „Die untere Kinnlade des Schellfisches erscheint wie eine aufgeblasene Schote; durchsägt zeigt sich zwischen der äußeren und innern Lamelle ein festanliegender Knochenkörper. Sollte man diesen als Andeutung eines bey diesem Geschlecht nie zur Entwicklung kommenden Zahnes halten dürfen?“ Vgl. Grosche, Carus und Goethe, S. 46. Mit den Worten: „Herrn Carus Werk“ bezog Goethe sich hier konkret auf Carus' und d'Altons *Erläuterungstafeln zur vergleichenden Anatomie*, Leipzig 1826-1827. Vgl. Grosche, Carus und Goethe, S. 90 f.

<sup>102</sup> Vgl. Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 269 f. Für Büchner aus wissenschaftlicher Sicht vor allem bedeutsam ist die Tatsache, dass Carus sich - diesem Prinzip folgend - intensiv mit der Metamorphose des Skeletts aus der Wirbelform auseinandersetzte und seine dabei gewonnen Erkenntnisse 1828 in seinem diesbezüglichen Hauptwerk *Von den Ur-Theilen des Knochen- und Schalengerüstes* festhielt, auf das Büchner sowohl in Probevorlesung wie *Mémoire* Bezug nahm. Vgl. dazu Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 331.

*ihrer Bedeutung, Entwicklung und Vollendung im thierischen Organismus* folgendermaßen:

So lange die Naturforschung in Schilderung der Mannigfaltigkeit und Vielheit der Naturerscheinungen verharret, so lange bleibt sie *Naturgeschichte* und kann auf den Namen einer *Wissenschaft* keinen Anspruch machen, deren Wesen auf der Erkenntniss der Einheit in der Vielheit beruht. – Wollen wir daher eine *Naturlehre des thierischen Organismus*, eine wissenschaftliche Physiologie begründen, so darf es uns nicht genügen, die verschiedenen Formen und Kräfte dieses Organismus unzusammenhängend zu beschreiben, wir müssen vielmehr unablässig dem Gange der Natur folgend, mit wohlbedachtem Streben allmählig mehr und mehr in ihre Tiefen einzudringen, in ihr jene stete Einheit, jene ewige Gesetzlichkeit zu erkennen und nachzuweisen suchen, welche, indem sie wie jede höchste Gesetzmässigkeit zugleich als vollkommene Freiheit erscheint, nur zu oft für regellose Willkühr gehalten, und in ihrem heiligen Walten gänzlich verkannt wird.<sup>103</sup>

Carus selbst unterstrich Goethes Leistung, die „genetische Methode“ in die Botanik und Zoologie eingeführt zu haben.<sup>104</sup> Goethe setzte beim Gedanken eines Urbildes tierischer und pflanzlicher Organisation an, das er – zuerst als konkret sinnlich fassbar vorgestellt – auf das Prinzip eines Urtypus abstrahierte, der alles das den ungezählten Organismen Gemeinsame in sich vereine. Daraus ergibt sich der ideelle Charakter des Urtypus: das Urtier wird zur Idee des Tieres, die Urpflanze zur Idee der Pflanze. Allerdings unterschied sich Goethe in einem Punkt beträchtlich von Naturforschern wie Carus und Büchner: empirische Untersuchungen waren in seinen Augen nachrangig beziehungsweise erschien ihm die umfangreiche Sammlung empirischer Befunde, wie man sie bei Carus und Büchner findet, weitgehend unnötig. Die Genese

---

<sup>103</sup> Vgl. Carl Gustav Carus: Versuch einer Darstellung des Nervensystems und insbesondere des Gehirns nach ihrer Bedeutung, Entwicklung und Vollendung im thierischen Organismus, Leipzig 1814, S. III.

<sup>104</sup> Carus in einer 1832 verfaßten Rezension einer französischen Übersetzung der *Metamorphose der Pflanzen* durch Frédéric Soret: „Ist nun irgend eine Idee der neuern Naturwissenschaft fruchtbar geworden, so ist es die der genetischen Methode, einer Methode, welche ihr Ziel darein setzt, die Natur nicht als Beharrendes, Erstarres und folglich Totes, sondern als das, was sie ihrem Namen und Wesen nach ist, nämlich als ein stets Werdendes zu erfassen und zu erforschen.“ Zitiert nach Manfred Wenzel: Goethe und Darwin. Goethes morphologische Schriften in ihrem naturwissenschaftshistorischen Kontext, Bochum 1982, S. 178.

vollzieht sich nicht vor einem realhistorischen Hintergrund sondern ist ideeller Natur. Gelingt es dem Naturforscher, diese zu erfassen, so vermag sich ihm, so Roth, „an einem einzigen prägnanten Fall [...] das der Natur innewohnende Gesetz“ zu offenbaren.<sup>105</sup>

Soll nun, wie Carus fordert, der Naturwissenschaftler methodisch dem Gang der Naturdinge folgen, also seinen Blick der Dynamik der sich stets transformierenden Organismen angleichen beziehungsweise dieser forschende Blick selbst ein Teil der Naturvorgänge werden, so wird die Frage nach der darstellerischen Reproduktion dieses Prozesses in sprachlicher und schriftlicher Fixierung relevant und damit – im Lichte Goethes und speziell vor allem Carus' - zugleich die Frage nach der ästhetischen, ja poetisierenden Qualität einer solchen Umsetzung.

Goethe etwa hatte in Form der Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798) ein Beispiel für eine Verschmelzung von Dichtkunst und den Ergebnissen seiner Naturstudien gegeben. Ein kurzer Auszug mag zur Illustration genügen:

Alle Gestalten sind ähnlich und keine gleicht der andern  
Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz,  
Auf ein heiliges Rätsel. O! könnt ich dir, liebliche Freundin,  
Überliefern sogleich glücklich das lösende Wort.  
Werdend betrachte sie nun, wie, nach und nach sich die  
Pflanze,  
Stufenweise geführt, bilde zu Blüten und Frucht.  
[...]  
Und hier schließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte,  
Doch ein neuer sogleich fasset den vorigen an;  
Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge,  
Und das Ganze belebt so wie das Einzelne sei.<sup>106</sup>

Carus wiederum stellte das Programm der Synthese von Wissenschaft und Poesie ganz dezidiert in den Mittelpunkt seiner Naturbetrachtung,

---

<sup>105</sup> Vgl. Roth, *Naturwissenschaftliche Schriften*, S. 272 f.

<sup>106</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1756-1799* (= Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche 1*), hrsg. von Karl Eibl, Frankfurt am Main 1987, S. 639 f.



motiviert durch das Streben nach einer ganzheitlichen, allumfassenden Erfahrung der Natur, die weder eine rein spekulativ noch eine rein empirisch fundierte Zugangsweise leisten könne. Es ist ein Programm mit Versöhnungscharakter: nur in der Kombination und gegenseitigen Durchdringung von poetischer und naturwissenschaftlicher Naturerfahrung könne die einstmals vorhanden gewesene Einheit von Mensch und Natur wiederhergestellt werden. Der Urkern dessen, was sich zu einer systematisch vorgehenden, streng empirischen Wissenschaft entwickelt hatte, das sei eine unmittelbare Naturanschauung von sinnlich-poetischer Ganz- und Geschlossenheit gewesen.<sup>107</sup>

Auch bei Alexander von Humboldt (1769-1859) und „ähnlichen Geistern“, so Carus, zeige sich „neben ernsten, streng wissenschaftlichen Bestrebungen“ eine „durchgehende poetische Tendenz“, denn allgemein müsse der Mensch, so Carus weiter, „wenn er tüchtig ist“

notwendig immer zum Ganzen streben [...], gerade eben durch diese Bestrebung selbst auch zur Poesie sich gedrängt föhl[en]; denn, ist am Ende nicht alles, was er durch Forschung ergreifen, was er im Leben durch Handlung ausprägen kann, nur Stückwerk und Fragment eines als Ganzes unmöglich Erreichbaren? Und sollte er nun, da er doch *in sich* ein Göttliches, Ewiges, Schaffendes empfindet, nicht da, wo ihn die Außenwelt unbefriedigt läßt, sich gegen sein Inneres wenden? Aus ihm das Lückenhafte der Wirklichkeit des Daseins ergänzen, und erst so sich das Genügen eines Lebens im Vollen und Ganzen zu verschaffen?<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Vgl. Müller-Tamm, Kunst als Gipfel der Wissenschaft, S. 20 f.

<sup>108</sup> Carl Gustav Carus: Zwölf Briefe über das Erdleben, hrsg. von Ekkehard Meffert, Stuttgart 1986, S. 122. Der von Carus angesprochene Alexander von Humboldt bediente sich in der Einleitung seiner *Ansichten der Natur* durchaus einer ähnlichen Diktion: „Überblick der Natur im Großen, Beweis von dem Zusammenwirken der Kräfte, Erneuerung des Genusses, welchen die unmittelbare Ansicht der Tropenländer dem föhlenden Menschen gewährt, sind die Zwecke, nach denen ich strebe. Jeder Aufsatz sollte ein in sich geschlossenes Ganzes ausmachen, in allen sollte eine und dieselbe Tendenz sich gleichmäßig aussprechen.“ Jedoch gab er weiters zu Bedenken: „Diese ästhetische Behandlung naturhistorischer Gegenstände hat, trotz der herrlichen Kraft und der Biegsamkeit unserer vaterländischen Sprache, große Schwierigkeiten der Komposition. Reichtum der Natur veranlaßt Anhäufung einzelner Bilder, und Anhäufung stört die Ruhe und den Totaleindruck des Gemäldes. Das Gefühl und die Phantasie ansprechend, artet der Stil leicht in eine dichterische Prosa aus. Diese Ideen bedürfen hier keiner Entwicklung, da die nachstehenden Blätter mannigfaltige Beispiele solcher Verirrungen, solchen Mangels an Haltung darbieten.“

Dabei geht es Carus wohlgerne nicht um eine frühromantische Aufhebung der Wissenschaft in Poesie (etwa im Geiste Schellings). Die stete Vermehrung des Wissens und die Weiterentwicklung der Wissenschaften sind gut und nützlich, doch muss die Poesie damit verbunden werden, um das ganzheitliche Naturerlebnis, die wahre Einheit des Menschen mit der Natur zu gewährleisten.<sup>109</sup> Wissenschaft und Poesie sind „weit entfernt, einander feindlich gegenüber zu stehen“, vielmehr haben sie „den Beruf, mit Stetigkeit belebend und erfrischend aufeinander einzuwirken.“<sup>110</sup> Lässt sich diese Synthese verwirklichen, dann

erscheint [...] die Kunst als Gipfel der Wissenschaft, sie wird, indem sie die Geheimnisse der Wissenschaft klar erschaut und anmuthig umhüllt, im wahren Sinne mystisch, oder, wie Goethe sie auch genannt hat: orphisch.<sup>111</sup>

Carus' *Zwölf Briefe über das Erdleben* (1841) stellen einen Versuch dar, das naturwissenschaftlich-poetische Syntheseprogramm in die Realität umzusetzen. Obwohl Carus in diesem Werk die Intention der Vermittlung spezifischen naturwissenschaftlichen Wissens nie aus den Augen verliert und eine Vielzahl von Naturphänomenen - angefangen von der Entstehungsgeschichte der Erde bis hin zu elektrischen und magnetischen Phänomenen - behandelt, benützt er die Briefform zur

---

Vgl. Alexander von Humboldt: Ansichten der Natur. Erster und zweiter Band (= Alexander von Humboldt. Studienausgabe in sieben Bänden 5), hrsg. von Hanno Beck, Darmstadt 1987, S. IX.

<sup>109</sup> Vgl. dazu Müller-Tamm, Kunst als Gipfel der Wissenschaft, S. 24. Mit dem Gedanken der gegenseitigen Durchdringung und Verschmelzung von genetischer Morphologie und poetischer Einbildungskraft erweist sich Goethe als richtungweisend für Carus' Syntheseprogramm, denn es habe sich, so Goethe, „in dem wissenschaftlichen Menschen zu allen Zeiten ein Trieb hervorgetan, die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äußeren sichtbaren, greiflichen Teile im Zusammenhange zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermaßen zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstribe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt werden. Man findet daher in dem Gange der Kunst, des Wissens und der Wissenschaft mehrere Versuche, eine Lehre zu gründen und auszubilden, welche wir die Morphologie nennen möchten.“ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Schriften zur Morphologie (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche 24), hrsg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt am Main 1987, S. 391.

<sup>110</sup> Carus, Erdleben, S. 209.

<sup>111</sup> Carl Gustav Carus: Briefe über Landschaftsmalerei. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung, hrsg. von Dorothea Kuhn, Heidelberg 1972, S. 107.

Etablierung einer sehr persönlichen, subjektiv-freundschaftlichen Ebene, indem er die fiktiven Briefe an einen ebenso fiktiven engen Freund gerichtet gestaltet. Dieser Kunstgriff ermöglicht es Carus, die Behandlung der diversen naturwissenschaftlichen Themen mit subjektiven Eindrücken und den unterschiedlichsten Überlegungen und Exkursen zu durchsetzen sowie abstrakte Überlegungen durch zahlreiche praktische Beispiele und Gleichnisse zu verdeutlichen, den Text damit also einer rein empirisch-objektiven Darstellungsweise zu entziehen beziehungsweise sich immer wieder reflektierend über eine solche zu äußern.<sup>112</sup> Carus merkt an, dass die Vorgänge des Naturlebens von vielen Seiten betrachtet werden müssen, chemisch, morphologisch, mathematisch und ästhetisch, doch...

...allein immer müssen wir bedenken, daß keine dieser Seiten allein die Untersuchung erschöpft, sondern daß nur möglichst vielseitige Erforschung uns den Gegenstand näher heranbringt, daß aber zuletzt doch das eigentliche Verständnis des Lebens in unserm eigenen Innern gefunden werden muß, denn wir wissen nur wahrhaft das, was wir erfahren, und wir erfahren das Leben nur, indem wir in uns selbst gewahr werden, wie die ewige göttliche Idee unsers Daseins in das Element unseres Daseins mit Stetigkeit sich einverleibt oder einlebt.<sup>113</sup>

Die Naturerfahrung wird dabei vor allem etwas Wunderbares und Geheimnisvolles, denn...

...wie Plato einmal gar bedeutungsvoll sagt: daß alle Philosophie anfangs *mit dem Bewundern*, das ist mit dem Ergriffensein des Menschen von dem Wunderbaren im großen Rätsel der Welt und des menschlichen Daseins, so fängt auch alle philosophische Naturforschung notwendig an mit der tiefen Empfindung des Wunderbaren im einfachsten Vorgange des Lebens; und gerade durch dieses bewundernde Gefühl, durch diese Ehrfurcht vor dem Mysterium in den einfachsten primitiven Erscheinungen unseres eigenen innersten Lebens entsteht dann die Liebe, die uns zur Erforschung immer neuerer Seiten des unendlichen Lebens der Welt hinzieht...<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Vgl. dazu Müller-Tamm, Kunst als Gipfel der Wissenschaft, S. 170 f.

<sup>113</sup> Carus, Erdleben, S. 80.

<sup>114</sup> Carus, Erdleben, S. 74.

Auf nähere Ausführungen zum äußerst komplexen Carus'schen Syntheseprogramm muss im gegebenen Rahmen verzichtet werden<sup>115</sup>, verallgemeinernd lässt sich feststellen, dass die Annäherung an ein ganzheitliches Naturbild mittels Poetisierung der Naturdarstellung bei Carus - wie im vorangehenden Zitat deutlich anklingt - nicht zuletzt durch eine sprachliche Evozierung der subjektiven Ehrfurcht vor der wunderbar-geheimnisvollen Aura der Natur erreicht werden soll. Carus versucht sozusagen, eine Begegnung zwischen analytisch-empirischem und staunend-ehrfürchtigem Naturblick zu arrangieren, die in einer Synthese dieser beiden Perspektiven resultieren soll. Zwar nähert er sich der Natur sehr wohl mit analytischem und durch Instrumente unterstützten Blick, doch bedarf die Realität der Natur aus Carus' Sicht auch einer spekulativen, nicht ausschließlich empirischen Komponente, die der natürlich-menschlichen Erfahrung beziehungsweise Erfahrbarkeit der Natur Rechnung trägt sowie diese auch erst komplettiert. Eine ausschließlich nüchterne und objektivierende Wissenschaftssprache kann diese Dimension der Naturwahrnehmung und -erkenntnis nicht angemessen erfassen und wiedergeben.

### 3.3 Büchners *Mémoire*: die Unverlässlichkeit des Blicks

Diese knappen Andeutungen zu Carus' *Erdleben* mögen an dieser Stelle genügen, um ein mögliches Beispiel dafür zu geben, was man mit Bezug auf Büchners näheres zeitliches Umfeld unter poetischer, ästhetisch geformter Naturwissenschaft verstehen kann. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob Büchner in seinem *Mémoire* ähnliche Tendenzen wie sein Zeitgenosse Carus verfolgt. Liefert das *Mémoire* von sich aus Hinweise auf einen vergleichbaren Ansatz oder müssen die Verbindungslinien zwischen Naturwissenschaft und Poesie im Falle Büchners auf einer anderen Ebene verortet werden?

Zugegeben, ein direkter Vergleich zwischen Carus' *Erdleben* und Büchners Dissertation erscheint problematisch und wenig sinnvoll, sind

---

<sup>115</sup> Vgl. zu diesem Thema allgemein Müller-Tamm, Kunst als Gipfel der Wissenschaft, vor allem Abschnitt III.

die *Zwölf Briefe über das Erdleben* ja ein stark in die Breite gehendes, zahlreiche naturwissenschaftliche Themen übergreifendes Werk, wogegen das *Mémoire* sich mit der Untersuchung der Hirnnerven der Flussbarbe und deren Verlauf und Ursprung einer ganz konkreten präzisen Fragestellung widmet. Überdies wendet sich Carus' Werk an ein breites Publikum, das *Mémoire* dagegen an ein Fachpublikum, die Intention des Werkes ist eine völlig andere, aber immerhin: gleiches gilt für die Probevorlesung, in der Büchner das Urgesetz, auf dem die genetisch-morphologische Sichtweise ruht, als ein Gesetz der Schönheit definiert. Er gebraucht diesen Begriff also vor gelehrtem und kritischem Fachpublikum. Es erscheint insofern mehr als gerechtfertigt, die prinzipielle Frage nach den Spuren beziehungsweise der Bedeutung dieses Begriffes der Schönheit im naturwissenschaftlichen Werk Büchners zu stellen sowie Ausschau zu halten nach den Anzeichen eines möglichen ästhetischen Niederschlags in der sprachlichen Reproduktion der empirischen Befunde. Verbirgt sich bei Probevorlesung und *Mémoire* also, wie es bei Carus' *Erdleben* der Fall ist, ein mit poetischen Elementen durchsetztes Programm hinter der Naturwissenschaft, das sich anschickt, über die direkten wissenschaftlichen Forschungsergebnisse hinauszustreben?

Im *Mémoire* hält Büchner fest: „Die Natur ist groß und reich, nicht weil sie jederzeit willkürlich neue Organe für neue Funktionen schafft, sondern weil sie nach dem einfachsten Plane die höchsten und reinsten Formen hervorbringt.“ (Mémoire, 583 f) Dieser Plan wird in der Probevorlesung näher definiert: es handelt sich um ein „Urgesetz, ein Gesetz der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt. Alles, Stoff und Form, ist für sie an dies Gesetz gebunden. Alle Funktionen sind Wirkungen desselben...“ Das „ganze körperliche Dasein des Individuums“ wird „nicht zu seiner eigenen Erhaltung aufgebracht“ (es gilt: „Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da.“), sondern „wird die Manifestation“ dieses Gesetzes der Schönheit. (Probevorlesung, 158)

Dieser Begriff der Schönheit zeichnet sich dadurch aus, dass er eine absolute Konstante darstellt, die allen seinen Manifestationen zwingend

immanent ist. Gleiches gilt für die Wirkung dieses Urgesetzes, „nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen“ hervorzubringen. Zwar ist es nach Büchner Aufgabe der genetischen Methode, sich vergleichend „von den einfachsten Organisationen [...] Schritt für Schritt zu den entwickeltsten“ (Mémoire, 504) zu bewegen (es ist also sehr wohl eine Hierarchisierung auf der Stufenleiter gemäß der jeweiligen Komplexität des Organismus vorhanden), doch gleich ob primitiv oder komplex, alle Formen sind nach diesem fundamentalen Bauprinzip („nach den einfachsten Rissen und Linien“) gestaltet. Das Gesetz der Schönheit wird somit, so Roth, zu einem Gesetz des Daseins selbst, „Existenz und Schönheit fallen in eins.“<sup>116</sup>

Man kommt hier an einem Vergleich mit dem Kunstgespräch des *Lenz* nicht vorbei, wo nur „eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert...“ (Lenz, 37 f) Dieser spezifische Schönheitsbegriff gibt also Impulse sowohl in die naturwissenschaftliche wie auch literarisch-poetische Richtung<sup>117</sup> und wird auf beiden Seiten zum Gegenstand eines streng egalitären Blicks: hier der Forscherblick, dem sich alle Manifestationen der Natur als immanent schön offenbaren, dort der Blick des Dichters, dem sie sich aus gleichem Grund als immanent kunstwürdig offenbaren. Spricht Büchner also hier wie dort von Schönheit, so spricht er nicht zuletzt auch von der Auflösung aller scheinbaren und nicht zuletzt auch instrumentierbaren Gegensätzlich- und Unterschiedlichkeiten in Gestalt eines großen harmonischen Ausgleichs: alles ist existentiell schön, ohne damit wohlgernekt individuelle Erscheinungsformen und Organisationsmuster zu negieren.

Carus sucht die Annäherung an eine vermeintlich ursprüngliche ganzheitlich-harmonische Verbindung zwischen Mensch und Natur, die Synthese von Wissenschaft und Poesie scheint ihm das passende Mittel, eine derartige Aufgabe in Angriff zu nehmen, auf die *Zwölf Briefe über das Erdleben* kann diesbezüglich beispielhaft verwiesen werden.

---

<sup>116</sup> Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 257.

<sup>117</sup> In diesem Zusammenhang gewinnt der Umstand an Bedeutung, dass sowohl die beginnende Konzeption von *Lenz* wie auch der Dissertation in den gleichen Zeitraum fallen dürften, was ein Brief Büchners an die Familie vom Oktober 1835 nahelegt. (Briefwechsel, 83)

Der Eindruck eines großen Harmoniewillens (der Formen sind unendlich viele, doch sind sie alle in absoluter, unteilbarer Schönheit einander gleichgestellt) haftet auch Büchners „Gesetz der Schönheit“ beziehungsweise Lenzens „unendlicher Schönheit“ an. Kann demnach von Büchners *Mémoire* in Analogie zu Carus' *Erdleben* der Versuch einer Einlösung eines derartigen Konzeptes erwartet werden?

Büchner teilt das *Mémoire* in zwei Teile, den „Beschreibenden Teil“, in dem er die Hirnnerven der Barbe (zuzüglich weiterer Fischarten) identifiziert und untersucht, und in den „Philosophischen Teil“, in dem er anhand der an den Fischen gewonnen Untersuchungsergebnisse eine vergleichende Betrachtung innerhalb des Wirbeltierstammes vornimmt. Nachdem Büchner zu Beginn des „Beschreibenden Teils“ das Erkenntnisziel definiert hat, geht er sogleich in medias res. Sich auf die Forschungsergebnisse zahlreicher vorangegangener Wissenschaftler beziehend und diese durch seine eigenen Befunde ergänzend, handelt Büchner schließlich die einzelnen, von ihm eindeutig identifizierten Nervenstränge ab. Der Sprachduktus ist durchgehend einheitlich: nüchtern, sachlich, ohne Abschweifungen; die Beschreibungen sind frei von qualitativen Zuschreibungen, vielmehr zeichnet Büchner eine präzise Körperlandschaft, eine Geographie der Nervenbahnen. Zum Nervus olfactorius etwa bemerkt Büchner:

Das folgende habe ich mit Sicherheit beobachten können: in geringem Abstand von den Hemisphären teilt sich der Olfactorius in zwei Wurzeln auf [...]; die innere, die viel stärker ist als die äußere, verläuft an der Innenseite der Hemisphären und ihres Stiels und bildet die Kommissur der Hemisphären. Die äußere Wurzel umfährt außen den Stiel der Hemisphären, dergestalt daß dieser beiderseits von den beiden Wurzeln umfaßt wird. Ich habe gesehen, daß sich die äußere Wurzel ganz offensichtlich fortsetzt in dem Bündel, das von den hinteren Pyramiden zum Stiel der Hemisphären geht. (*Mémoire*, 515)

„Ich habe gesehen...“ und: „...ich [habe] mit Sicherheit beobachten können...“ – die Sprache des *Mémoire* ist die Reisebeschreibung des sich bewegenden, betrachtenden Auges durch eine Landschaft aus Nervensträngen. Doch natürlich ist es kein absolutes Auge, das da

umherschweift, es ist das Auge Büchners, und gerade in diesem Zusammenhang finden Andeutungen von subjektiver Limitation ihren Eingang in den Text des *Mémoire*. „Ich wiederhole noch einmal: ich glaube, daß das Rückenmark der Fische aus vier Strängen besteht...“ Oder: „Der Nervus opticus scheint mir ausschließlich den oberen Strängen des Rückenmarks anzugehören...“ Ein weiteres Beispiel: „Ich glaube, durch das, was ich gerade feststellte, gezeigt zu haben, daß der Ramus opercularis der Fische identisch ist mit dem Nervus facialis...“ (Mémoire, 514, 518 und 559)

Büchner inszeniert hier keine ausschließliche Vermittlung von absolutem, endgültigem Wissen: er berücksichtigt sich selbst als ahnendes, meinendes und glaubendes Subjekt. Und es ist nicht nur der Wissenschaftler Büchner, der selbst in den Text eintritt: „Desmoulins hingegen behauptet, diese Anordnung finde man nur bei den Rochen und Haien...“; „Cuvier zählt im allgemeinen sechs Äste...“; „Müller hatte mit Hilfe einer aus vierzig Platten bestehenden galvanischen Säule keinen größeren Erfolg.“ (Mémoire, 523, 526 und 561)<sup>118</sup>

Das subjektive Schauen, Vermuten und Irren einer ganzen Zunft findet auf dieser Ebene Eingang in einen Text, dessen erklärtes Ziel es ja eigentlich nur ist, Aufschluss über die Beschaffenheit der Hirnnerven der Flussbarbe zu geben. Doch die Nervenfasern mögen auf die unterschiedlichste Art und Weise beschaffen und verankert sein, im Akt des Betrachtens entspringen sie ebenso gut dem die Anatomie durchstreifenden Blick selbst. Der Text gewinnt durch dieses subjektive Element den Charakter eines Forschungsberichts von höchstens momentaner Gültigkeit, vieles ist transitorisch erfasst: von dem, was in der Vergangenheit beobachtet wurde, schreitet Büchner fort zu dem, was er momentan zu beobachten vermag. Und das, was noch zu beobachten sein wird, legt der Text in potentia an: „Man kann zu einer recht befriedigenden Hypothese gelangen...“ (Mémoire, 559) Hypothesen harren ihrer zukünftigen Verifizierung oder Falsifizierung:

---

<sup>118</sup> Ein weiteres diesbezügliches Beispiel zur Frage, ob der Nervus vagus mit dem Muskelgewebe durch Fasern verbunden sei: „Weber versichert dies, während Cuvier und van Deen keine einzige Faser in den Muskeln haben enden sehen, wohl aber in der Haut; Desmoulins sagt, er gebe überhaupt keine Fasern ab.“ (Mémoire, 547)



der Forscherblick durchleuchtet das biologische Material nicht absolut und spontan, er ist Teil eines dynamischen Prozesses, er ist verzeitlicht und somit selbst dem morphologischen Prinzip unterworfen, nicht anders als der Blick Lenzens, wenn er, die beiden Mädchen im Wald betrachtend, feststellt:

...aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert... (Lenz, 37 f)

Die „unendliche Schönheit“ und das „Gesetz der Schönheit“: alles ist in Bewegung.

Diese verzeitlichende und dynamisierende Individualisierung des naturwissenschaftlichen Blicks mag oberflächliche Assoziationen zu Carus' *Zwölf Briefe über das Erdleben* wecken, wo die Einführung der subjektiven Position den Naturdarstellungen allerdings ganz gezielt eine zusätzliche Dimension verleihen soll. Doch geschieht dies dort zum Zweck der wunderbar-mystischen Schau eines ideellen ursprünglich-harmonischen Naturganzen, so schleicht sich bei Büchner der die Natur im Vorgang des Erschauens schriftlich und zeichnerisch erfassende Mensch in den naturwissenschaftlichen Text nicht zum Zweck des Exkurses, der Überhöhung, der poetisch-schwärmerischen Einkleidung der Naturphänomene oder dem Streben nach jener Synthese, die das ganzheitliche Naturerlebnis herbeiführen soll, ein. Bei Büchner eröffnet die Subjektivität des Forschers ein relativierendes Potential: „Ich glaube...“; „...scheint mir...“; „Desmoulins dagegen behauptet...“; „Müller hatte [...] keinen größeren Erfolg.“

Wo das subjektive Element bei Carus in den Dienst einer angenommenen höheren Naturwahrheit gestellt wird, dort wird es bei Büchner zum schriftlichen Zeichen der Evozierung einer schrittweisen Annäherung an die Erscheinungen der Natur. Diese möglichst genau und richtig zu enthüllen, darum ist der Büchnersche Forscherblick bemüht, der, da er dynamisch und verzeitlicht ist, zum Carus'schen Streben nach ganzheitlicher und damit in letzter Konsequenz

abgeschlossener Natursicht im Sinne des *Erdlebens* nichts beitragen könnte.

Doch natürlich steht auch bei Büchner hinter alledem nach wie vor der Gedanke vom ideellen Typus, vom Urgesetz, dem anzunähern sich auch dieses spezielle Auge dezidiert verschreibt. Zu diesem Zweck durchstreift der Blick die einzelne biologische Landschaft nicht nur, um sie so exakt als möglich zu vermessen, sondern sucht nach Verknüpfungen, nach Übereinstimmungen und Analogien zwischen mehreren, wenn man so sagen will: biologischen Landschaftsbildern. Diese Aufgabe kommt im *Mémoire* dem „Philosophischen Teil“ zu, in dem Büchner in vergleichender Betrachtung innerhalb des Wirbeltierstammes zuerst die Hirnnerven zu den Spinalnerven in Analogie setzt. Es kommt aber schon bald zur ersten Einschränkung, denn bezüglich der Bildungsgesetze des Gehirns hält Büchner fest:

Ich glaube, man kann dieses Gesetz auf die Bildung des Gehirns im allgemeinen ausdehnen. Die Hirnmassen sind ursprünglich nur Anschwellungen, die der Einmündung der Hirnnerven entsprechen und sich am vorderen Ende des Rückenmarks entwickeln im Verhältnis zur funktionellen Stufenfolge, die in diesem vorderen Teil geschieht, einer Stufenfolge, von der die Entwicklung des vorderen Körperendes abhängt, deren Ergebnis die Bildung des Kopfes ist. (*Mémoire*, 573)

Büchner muss jedoch feststellen:

Diese Veränderung folgt indessen nicht einem gleichmäßigen Weg in dem Maße, wie man auf der Stufenleiter der Wirbeltiere aufsteigt, sondern es gibt viele Schwankungen bei den verschiedenen Gattungen. (*Mémoire*, 573 f)

Aufgrund dieses Befundes muss Büchner, so Roth, „die eingangs gestellte Frage nach den Gesetzen der Nervenentwicklung zumindest teilweise unbeantwortet lassen.“<sup>119</sup>

Danach bringt Büchner die von ihm festgestellten sechs ursprünglichen Hirnnerven mit den Schädelwirbeln in Verbindung. Mit

---

<sup>119</sup> Roth, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 98.

jedem der ursprünglichen Hirnnerven korrespondiere ein entsprechender Schädelwirbel. Büchner folgert daraus:

Als Resultat meiner Arbeit glaube ich bewiesen zu haben, daß es sechs Paare von ursprünglichen Hirnnerven gibt, daß diesen sechs Schädelwirbel entsprechen und daß die Entwicklung der Gehirnmassen nach Maßgabe ihres Ursprungs erfolgt. Daraus folgt, daß der Kopf nur das Ergebnis einer Metamorphose des Rückenmarks und der Wirbel ist... (Mémoire, 582 f)

Aber auch wenn der Blick noch so beweglich umherschweift und zwischen den Verknüpfungen und Knotenpunkten oszilliert, einen eindeutigen Befund vermag er Büchner nicht zu liefern:

Im übrigen sind alle diese Vergleiche nur annähernd. Ich leugne nicht die großen Unterschiede zwischen Kopf und Rumpf, zwischen Gehirn und Rückenmark, zwischen Hirnnerven und Rückenmarksnerven... (Mémoire, 583)

Der subjektive, alles andere als absolute Blick vermag nur eine Annäherung zu leisten an das, was er erschauen soll. Seine daraus resultierende Unverlässlichkeit, die Relativität der subjektiven Wahrnehmung, tritt auf dieser Ebene als thematisches Element in Büchners naturwissenschaftlichen Text ein. Sich zu distanzieren von dem grundlegenden Ziel dieser Naturwissenschaft, der Erschließung des ursprünglichen Typus, dem Rückschluss auf das Allgemeine aus dem Speziellen, soweit kann Büchner allerdings nicht gehen:

...ich möchte nur den ursprünglichen Typus aufzeigen, nach dem sich diese Teile entwickelt haben. Nur wenn man hartnäckig schwer zu erklärende und scheinbar willkürliche Tatsachen aufsucht, kann man einen solchen Typus verkennen. (Mémoire, 583)

Doch wie das *Mémoire* zeigt, schweift der Blick unweigerlich in einen Bereich des Unbestimmbaren, bleiben die Vergleiche letztendlich unklar. Büchner ringt, nach Müller-Sievers, mit „seiner eigenen

Desorientierung zwischen beschreibender und vergleichender Anatomie...“<sup>120</sup>

Die Frage nach einem ästhetischen Niederschlag in Büchners naturwissenschaftlichen Texten enthüllt somit vor allem eine Ästhetik der Bewegung, die sich im *Mémoire* primär auf der Ebene des forschenden Blicks realisiert, der eine organische Landschaft durchstreift und vermisst, um das daraus Erschlossene anschließend durch Abstraktion und Analogiebildung zu verallgemeinern und grundlegende Gesetzmäßigkeiten darin zu erkennen. Im Kontrast zu dem gerade durch poetisch-spekulativ wirkende Subjektivität nach Harmonie strebenden Syntheseprogramms Carus' offenbart sich das Brüchige, das Scheinbare, das letztlich Unbestimmbare und Ungewisse in der Büchnerschen naturwissenschaftlichen Wahrnehmung besonders deutlich. Es ist ein Wahrnehmungsvorgang, der an die *Anmerkungen übers Theater* erinnert. Dort ist ja die „Natur“ – also alle „Dinge, die wir um uns herum sehen, hören *etcetera*, die durch die fünf Tore unsrer Seele in dieselbe hineindringen“ – etwas, das „nach Maßgabe des Raumes stärkere oder schwächere Besetzung von Begriffen“ in die Seele hineinlegt, „die denn anfangen, in dieser Stadt zu leben und zu weben, sich zueinander gesellen, unter gewisse Hauptbegriffe stellen, oder auch zeitlebens ohne Anführer, Kommando und Ordnung herumschwärmen...“<sup>121</sup>

Doch dieser fließenden, dynamischen und sukzessiv operierenden Wahrnehmung geraten auch die Gegenstände der Betrachtung in Bewegung und entziehen sich einem letztgültigen Zugriff. Dies ist der Preis für die Angleichung der Wahrnehmung an die Dynamik der lebendigen Natur. In der Probevorlesung ist die Rede vom „Enthüllen der schönsten und reinsten Formen im Menschen“ und von der „Vollkommenheit der edelsten Organe, in denen die Psyche fast den

---

<sup>120</sup> Müller-Sievers, Desorientierung, S. 9. Müller-Sievers sieht die beiden Teile des *Mémoire* durch einen unüberbrückbaren Bruch getrennt, der Übergang von exakt beschreibender Anatomie im ersten Teil zur spekulativen Dimension des zweiten Teils gelinge Büchner nicht, er sei mit seinem *Mémoire* dezidiert gescheitert: „...aus der Beschreibung lassen sich die weitreichenden morphologischen Spekulationen nicht rechtfertigen, die wiederum auf kein anatomisch präpariertes Faktum eindeutig verweisen.“ Vgl. Müller-Sievers, Desorientierung, S. 10.

<sup>121</sup> Lenz, Anmerkungen, S. 645.

Stoff zu durchbrechen und sich hinter den leichtesten Schleiern zu bewegen scheint.“ (Probevorlesung, 157) Hinter „den leichtesten Schleiern“ verborgen, also mit anderen Worten: verschwommen, leicht unscharf zeigt sich eine Andeutung, eine Ahnung. Der forschende Geist, gespeist durch die „fünf Tore[n] unsrer Seele“, zerbricht die Hülle der Form und findet einen Spiegel seiner selbst – und auch das wieder nur ein Schein.

## 4. Verbindliche Unschärfe: am Schnittpunkt der poetischen und naturwissenschaftlichen Bewegung

### 4.1 Gedankenstrich und menschliche Maschine: Leonce und Woyzeck

Ganz gleich ob in *Lenz, Mémoire* oder der Probevorlesung *Über Schädelnerven*, wo Bewegung ist, dort scheint sich in den Büchnerschen Texten eine unvermeidliche Trübung der Sinne einzustellen, die Verlässlichkeit des Erschauten, Erhörten und Erfühlten gerät ins Wanken und wird fragwürdig; die Wahrnehmung, deren Resultate zu schwer fassbaren transitiven Momenten mutieren, wird unverbindlich. Und doch ist es gerade diese Fragilität, diese Brüchigkeit, die sowohl im Kunstgespräch von *Lenz* wie auch in den naturwissenschaftlichen Texten an die absolute Kategorie der unendlichen Schönheit gekoppelt wird. Die allerletzte Verbindlichkeit der sinnlichen Wahrnehmung scheint nur die Unverbindlichkeit derselben sein zu können: dem Naturwissenschaftler Büchner gibt sich der gesuchte Urtypus nicht zu erkennen, seine Erkenntnisse bleiben so gesehene Annäherungswerte, die Vergleiche müssen auf tönernen Füßen stehen. In der Bewegung am Nervenstrang entlang schwimmt dem Naturwissenschaftler der Blick, der Bewegungsvorgang findet kein natürliches Ende und kann nur willkürlich unterbrochen werden, ohne letztgültige Resultate zu zeitigen.

In *Lenz* ist dieses Prinzip Programm: der unendliche Bewegungszustand, die stete Transformation der Formen und Bilder wird dort nicht bloß zu einem Ideal (wie jenem der metamorphotischen Entwicklung gemäß einem großen und allgemeingültigen Urgesetz), sondern vielmehr in den Rang einer Grundeigenschaft aller Wahrnehmung überhaupt erhoben. Im unglücklichen Poeten Lenz findet dieses Prinzip seinen absoluten Ausdruck: Lenzens Welt ist eine, deren Fundamente keinen sicheren Halt bieten können, da sie sich beständig transformieren; Zeit- und Raumwahrnehmung werden relativ, alles ist in Bewegung. Der forschende Blick des *Mémoire*, der nichts Letztgültiges

zu erschauen vermag, wird hier von seiner Zweckgebundenheit befreit und zum Grundprinzip von Weltwahrnehmung und -aneignung erklärt, mit der Konsequenz, den Protagonisten in Erstarrung und Leere zu führen.

Bevor jedoch eine textübergreifende Wirkung dieser Gestaltungsprinzipien konstatiert werden soll, müssen abschließend zwei weitere poetische Texte Büchners nach der titelgebenden Ästhetik der Bewegung und ihren Konsequenzen befragt werden: das Lustspiel *Leonce und Lena* sowie das Dramenfragment *Woyzeck*.

Wo *Lenz* endet, dort beginnt *Leonce und Lena*. in der Erstarrung und Regungslosigkeit. Der in träger Melancholie und Langeweile versinkende Leonce sehnt sich danach, seine Erstarrung zu lösen, sich in Bewegung zu setzen, Tätigkeit zu entfalten, und so imaginiert er sich als Vielbeschäftigten: „Ich habe alle Hände voll zu thun. Ich weiß mir vor Arbeit nicht zu helfen.“<sup>122</sup> Emsiges Nichtstun, animierte Versteinerung bestimmen das Dasein des jungen Prinzen, doch was er sich tatsächlich zu wünschen scheint, das ist eine ebenso bewegliche und veränderliche Welt wie jene *Lenz*s. Ist es diesem „manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn“ (*Lenz*, 31) kann, so nimmt Leonce sich vor:

Dann – habe ich nachzudenken, wie es wohl angehen mag, daß ich mir einmal auf den Kopf sehe. – O wer sich einmal auf den Kopf sehen könnte! Das ist eines von meinen Idealen. Und dann – und dann – noch unendlich Viel der Art. (*Leonce*, 100)

Blickt man dem Prinzen in die Seele, so findet man einen Ort der Leere und des Todes. Leonce zu Rosetta:

Gib Acht! Mein Kopf! Ich habe unsere Liebe darin beigesetzt. Sieh zu den Fenstern meiner Augen hinein. Siehst du, wie schön todt das arme Ding ist? [...] Ich muß meinen Kopf gerade auf den Schultern tragen, wie die Todtenfrau einen Kindersarg. (*Leonce*, 105)

---

<sup>122</sup> Georg Büchner: *Leonce und Lena* (= Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar 6), hrsg. von Burghard Dedner unter Mitarbeit von Arnd Beise und Eva-Maria Vering, Darmstadt 2003, S. 99 f.

Der Prozess der Zerrüttung und Auflösung, der Lenz in die Erstarrung treibt, scheint zu Beginn von *Leonce und Lena* bereits abgeschlossen zu sein, doch nehmen die leeren, ihrer Deutbarkeit zunehmend beraubten Zeichen, von denen Lenz sich umgeben sieht, hier konkrete Form an und personifizieren sich in der Gestalt des Prinzen Leonce selbst, der zeichenlos erscheint und sich auch selbst nicht zu bezeichnen weiß:

Mein Leben gähnt mich an, wie ein großer weißer Bogen Papier, den ich vollschreiben soll, aber ich bringe keinen Buchstaben heraus. (Leonce, 106)<sup>123</sup>

Nachdem Leonce Valerio unterstellt hat, „nichts als ein schlechtes Wortspiel“ (Leonce, 108) zu sein, erwidert dieser:

Und Sie Prinz, sind ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen. (Leonce, 108)

Zumindest aus der Sicht Valerios ist Leonce also nicht ganz ohne Zeichencharakter, doch sind die Zeichen, die er an ihm wahrnimmt, frei von Sinn und Bedeutung: der Gedankenstrich ohne dazugehörigen Gedanken bleibt selbstreferentiell und ist daher eine Absurdität. Nicht nur ist Prinz Leonce somit eine wandelnde Hieroglyphe, er ist überdies – die politische Dimension des Textes zeigt sich in aller Deutlichkeit<sup>124</sup> – schlichtweg überflüssig.

Diesem Zustand der Leere zu entfliehen und sich durch Bewegung aus der Lethargie zu befreien, danach sehnt Leonce sich ebenso wie Lenz:

Wie der Mensch läuft! Wenn ich nur etwas wüßte, was mich noch könnte laufen machen. (Leonce, 100)

---

<sup>123</sup> Auch Leonce' Vater König Peter scheint Schwierigkeiten zu haben, der Zeichen, die er setzt, habhaft zu werden: „Ha, was bedeutet der Knopf im Schnupftuch? Kerl, was bedeutet der Knopf, an was wollte ich mich erinnern? [...] Was? Was? Die Menschen machen mich confus, ich bin in der größten Verwirrung. Ich weiß mir nicht mehr zu helfen.“ (Leonce, 102)

<sup>124</sup> Zur politischen Komponente des Lustspiels vgl. Hauschild, Biographie, S. 667-670.



Valerio, das „schlechte Wortspiel“, wird zum Auslöser dieses ersehnten Bewegungsvorganges, der Leonce, das inhaltsleere beziehungsweise unverständliche Zeichen, animieren soll. Mit den Worten: „Wir gehen nach Italien“ (Leonce, 109) leitet Leonce gegen Ende des ersten Aktes diesen Vorgang ein, und bald darauf öffnet der zweite Akt eine bis zu diesem Punkt kaum spürbare räumliche Dimension. Auf Valerios einleitende Worte: „Auf Ehre, Prinz, die Welt ist doch ein ungeheuer weitläufiges Gebäude“, erwidert Leonce:

Nicht doch! Nicht doch! Ich wage kaum die Hände auszustrecken, wie in einem engen Spiegelzimmer, aus Furcht überall anzustoßen, daß die schönen Figuren in Scherben auf dem Boden lägen und ich vor der kahlen, nackten Wand stünde. (Leonce, 111)

Und wieder Valerio:

Wir sind schon durch ein Dutzend Fürstenthümer, durch ein halbes Dutzend Großherzogthümer und durch ein Paar Königreiche gelaufen und das in der größten Uebereilung in einem halben Tage... (Leonce, 111)

Aus dem satirischen Hieb gegen die deutsche Kleinstaaterei geht zugleich das Element einer gerafften, ja absurd-ironisch beschleunigten Bewegung hervor, die den Raum mit unglaublicher Geschwindigkeit zu durchmessen vorgibt.<sup>125</sup> Und wieder ist diese Bewegung begleitet von einem höchst prekären Zustand, erneut hat sie Konsequenzen für die Wahrnehmung: Leonce muss beim Durchlaufen des „ungeheuer weitläufigen Gebäudes der Welt“ Acht geben, dass dieses vor seinem Geiste nicht in Scherben geht und eine leere Fläche ohne Konturen zurücklässt, die Zeichen erneut versagen und sich auflösen, und gerade an Zeichen beziehungsweise Zeichenhaftigkeit fühlt Leonce sich ja ohnehin besonders arm. Kaum dass er sich also in die ersehnte Bewegung gesetzt hat, findet er sich aus deren grotesken Verzerrungen heraus mit der Brüchigkeit seiner Wahrnehmung konfrontiert, „wie in einem engen Spiegelzimmer“ meint er sich von Reflexionen und

---

<sup>125</sup> Im dritten und letzten Akt des Stücks treten diese grotesk verzerrten Dimensionen noch einmal besonders deutlich zutage: „Erster Bedienter. Ein Hund, der seinen Herrn sucht, ist durch das Reich gelaufen.“ Und: „Zweiter Bedienter. Es geht jemand auf der Nordgränze spazieren, aber es ist nicht der Prinz, ich könnte ihn erkennen.“ (Leonce, 120)

Scheinbildern umgeben, die leicht zerbrechen könnten, würde er die Hände danach ausstrecken, das heißt ihnen zu nahe kommen, sie allzu genau betrachten. Aus dem erfolgten Bewegungsvorgang heraus erwächst die direkte und unvermittelte Bedrohung eines völligen Zusammenbruchs der Wahrnehmung.

Kehrt Leonce aber in der zweiten Szene des zweiten Aktes wieder in einen Ruhezustand zurück, so erweist er sich als ebenso Zerrissener wie Lenz, schwankt ebenso zwischen Ruhe und Bewegung. Sofort verspürt er wieder die Gefahr der Erstarrung: „Komm Valerio, wir müssen was treiben, was treiben.“ (Leonce, 113) Kurz darauf folgt ein Monolog in Lenz'scher Manier:

Welch unheimlicher Abend. Da unten ist Alles still und da oben wechseln und ziehen die Wolken und der Sonnenschein kommt wieder. Sieh, was seltsame Gestalten sich dort jagen, sieh die langen weißen Schatten mit den entsetzlich magern Beinen und Fledermausschwingen und Alles so rasch, so wirr und da unten rührt sich kein Blatt, kein Halm. Die Erde hat sich ängstlich zusammengeschrumpft, wie ein Kind und über ihre Wiege schreiten die Gespenster. (Leonce, 114)

Die veränderliche und subjektive Natur eines Lenz hält nun auch hier ihren Einzug, wie dem unglücklichen Poeten geraten auch dem jungen Prinzen die Eindrücke durcheinander, die Welt wird instabil, veränderlich, widersprüchlich („weiße Schatten“) und vor allem rastlos: „...und Alles so rasch, so wirr...“ Sind die Dinge einmal in Bewegung geraten, so scheinen sie sich nicht mehr beruhigen zu wollen, und mit dem Duster-Bedrohlichen („seltsame Gestalten“, „entsetzlich magere Beine“, „ängstlich“, „Gespenster“) tritt ein Element in den Text, das schließlich in *Woyzeck* zu stärkerer Geltung gelangen soll.

Findet *Lenz* in den Ausführungen des Kunstgesprächs über die sich beständig transformierenden Bilder und deren inhärente, unendliche und absolute Schönheit einen klaren Kristallisationspunkt, so inszeniert Büchner schließlich im dritten und letzten Akt von *Leonce und Lena* ein kaum weniger, man möchte sagen: metamorphotisches Bild. Valerio tritt maskiert vor König Peter und antwortet auf dessen Frage: „Wer seydt Ihr?“ wie folgt:

Weiß ich's? (Er nimmt langsam hintereinander mehrere Masken ab.) Bin ich das? oder das? oder das? Wahrhaftig ich bekomme Angst, ich könnte mich so ganz auseinanderschälen und blättern. (Leonce, 121)

Valerios Maskenspiel gemahnt an das Lenz'sche Bild der Mädchen im Wald: „...wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild.“ (Lenz, 37) Die Frage, welcher Eindruck, welcher Moment nun der richtige, der wahre, ja der verlässliche ist, wird angesichts solcher Transformationen irrelevant, die Frage selbst erscheint unsinnig. Erneut ersetzt Büchner das Eindeutige, das Absolute durch das Veränderliche, Vieldeutige und auch Undeutbare. Gerade am Hofe König Peters, erfüllt von sinnlosem, streng definiertem Ritual, muss das für besondere Verwirrung sorgen. König Peter verlegen: „Aber – aber etwas müßt Ihr dann doch seyn?“ Darauf Valerio:

Wenn Eure Majestät es so befehlen. Aber meine Herren hängen Sie alsdann die Spiegel herum und verstecken sie ihre blanken Knöpfe etwas und sehen sie mich nicht so an, daß ich mich in ihren Augen spiegeln muß, oder ich weiß wahrhaftig nicht mehr, wer ich eigentlich bin. (Leonce, 121)

Mit diesem Rückgriff auf die Worte des Prinzen Leonce aus dem zweiten Akt lässt Valerio die Spiegel-, Zerr- und Trugbilder der ewig veränderlichen Bilder am streng reglementierten und reglementierenden Königshof Einzug halten. Wo eindeutige Ordnung und Zuordnung der Verhältnisse höchsten Stellenwert besitzen, dort beschwört er ein bedrohliches Gegenbild: ein Bild ohne klare Form, das vielleicht nur noch bloßer Schein ist, fließender Übergang zwischen nicht länger greifbaren Punkten. Die Frage, womit Leonce die Aneinanderreihung von Gedankenstrichen, aus der er laut Valerio besteht, nunmehr auffüllen soll, löst Büchner in einem trügerischen und höchstens scheinbar glücklichen Ende nur vordergründig auf: die Ideen und Pläne, die Leonce am Schluss des dritten Aktes vorschweben, sind nicht weniger absurd und unnütz, nicht weniger sinnfrei und leer als zu Beginn des ersten Aktes.

An dieser Stelle mögen die vorstehenden Ausführungen zu *Leonce und Lena* vorläufig genügen, um zu demonstrieren, wie Büchner auch hier Bewegung und die sie allezeit begleitende, die Wahrnehmung verzerrende und verwirrende Kraft inszeniert. In *Woyzeck*, Büchners unvollendet gebliebenem Drama, entfaltet diese Ästhetik der Bewegung mit all ihren Konsequenzen nunmehr ein letztes Mal ihre Wirkung. Der Füsilier Woyzeck, die „unterst Stuf von menschliche Geschlecht“ (Woyzeck, 14), ist allerdings von Lenz und Leonce zu unterscheiden, da es für ihn weder ein Oszillieren zwischen Ruhe und Bewegung, ja nicht einmal mehr eine klar und unmissverständlich ausgesprochene Sehnsucht nach dem einen oder anderen gibt. Wo Lenz sich nach Ruhe sehnt und Leonce nach Flucht aus der lähmenden Erstarrung seiner Langeweile, dort steht Woyzeck nur mehr unter absoluter und konstanter Anspannung, die – soweit dies aufgrund des Fragmentcharakters der erhaltenen Szenenentwürfe feststellbar ist – im Verlauf des Dramas lediglich intensiviert wird, was sich auf sprachlicher Ebene hauptsächlich in der zunehmend repetitiven, in der klimaktischen Mordszene geradezu maschinenhaften Sprechweise Woyzecks ausdrückt.

Es mutet vor dem Hintergrund dieser Beobachtung geradezu verlockend an, den Woyzeck-Charakter mit dem Widerstreit von teleologischer und philosophischer Methode in Büchners Probevorlesung zu assoziieren und in ihm die fleischgewordene „verwickelte Maschine“ (Probevorlesung, 157) zu erblicken, die nach Büchner der Gegenstand beziehungsweise die Konsequenz der teleologischen Methode ist. In der Tat scheint Woyzeck einer organischen Maschine gleich, die ihre Aufgaben stur zu erfüllen hat: Stöcke schneiden, den Hauptmann rasieren, dem Doktor als Versuchsobjekt gefügig sein, sich zu einer vorgegebenen Uhrzeit in der Kaserne einfinden et cetera. Woyzecks Alltag setzt sich aus einer vorgegeben Reihe fremdbestimmter Zwecke zusammen, denen er zu genügen hat, und „*größtmögliche Zweckmäßigkeit*“ (Probevorlesung, 158), dies ist nach Büchner der Kern der teleologischen Methode, die in einem ewig kreisenden Argumentationszirkel gefangen ist:

Die teleologische Methode bewegt sich in einem ewigen Zirkel, indem sie die Wirkungen der Organe als Zwecke voraussetzt. Sie sagt zum Beispiel: soll das Auge seine Funktion versehen, so muss die Hornhaut feucht erhalten werden, und somit ist eine Tränendrüse nötig. Diese ist also vorhanden, damit das Auge feucht erhalten werde, und somit ist das Auftreten dieses Organs erklärt; es gibt nichts weiter zu fragen... (Probevorlesung, 158)

Es ist bezeichnend, dass diese rein zweckgerichtete, sich gleichsam selbst affirmierende Argumentationsweise auf karikierende Art und Weise Einzug in das Dramenfragment hält: in der mit „Wirthshaus“ überschriebenen Szene H4,11<sup>126</sup> lässt Büchner einen Handwerksburschen predigen:

Warum ist der Mensch? Warum ist der Mensch? – Aber wahrlich ich sage Euch, von was hätte der Landmann, der Weißbinder, der Schuster, der Arzt leben sollen, wenn Gott den Menschen nicht geschaffen hätte? Von was hätte der Schneider leben sollen, wenn er dem Menschen nicht die Empfindung der Schaam eingepflanzt, von was der Soldat, wenn er ihn nicht mit dem Bedürfnis sich todtzuschlagen ausgerüstet hätte? (Woyzeck, 30)<sup>127</sup>

Ruhig ließe sich noch hinzufügen: „...es gibt nichts weiter zu fragen...“<sup>128</sup> Die „Natur“, so Büchner,

handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen einer den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar *selbst genug*. (Probevorlesung, 158)

Doch Woyzeck muss nach Zwecken handeln, er ist gezwungen, sich „in einer unendlichen Reihe von Zwecken“ aufzureiben, er kann sich in

---

<sup>126</sup> Alle *Woyzeck* betreffenden direkten Szenenverweise erfolgen in der allgemein üblichen, sich an den Entwurfsstufen des Dramas orientierenden Form, beispielsweise: H1,2, H2,3, usw.

<sup>127</sup> In der gestrichelten Szene H2,4 „Handwerksburschen“ hatte Büchner diese Passage, hier einem nicht näher bezeichneten Sprecher zugeordnet, folgendermaßen gestaltet: „Warum hat Gott die Menschen geschaffen? Das hat auch seinen Nutzen, was würde der Landmann, der Schuhmacher der Schneider anfangen, wenn er für die Menschen keine Schuhe, keine Hosen machte, warum hat Gott den Menschen das Gefühl der Schamhaftigkeit eingeflößt, damit der Schneider leben kann! Ja! Ja! Also! darum! auf daß! damit!“ (Woyzeck, 15)

<sup>128</sup> Auch der Hauptmann bedient sich in H4,5 einer ähnlichen Argumentationsweise: „...ewig das ist ewig, das ist ewig, das siehst du ein...“ (Woyzeck, 24)

all seinen Äußerungen gerade nicht „*selbst genug*“ sein. Nicht einmal grundlegendste Bedürfnisse wie Ernährung und Harndrang sind ihm zur freien Verfügung überlassen, da sie vom Doktor kontrolliert werden. Und wenn dieser in Woyzecks Gegenwart verkündet, der Mensch sei „frei, im Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit“ (Woyzeck, 16), so ist dies nichts als niederträchtigster Spott und Hohn.

Könnte Woyzeck also durchaus als „verwickelte Maschine“ betrachtet werden, gefangen in „einer unendlichen Reihe von Zwecken“, so zeigt er, aus dieser Perspektive betrachtet, eine kaum übersehbare Affinität zur „philosophischen Methode“, die laut Büchner nach „einem Grundgesetze für die gesamte Organisation“ (Probevorlesung, 158) sucht. Die philosophische Methode strebt daher nicht danach, einen sich immerfort selbst affirmierenden Kreislauf von Zwecken zu postulieren, sondern sucht nach den tieferen Gesetzmäßigkeiten und Zusammenhängen hinter den beobachtbaren Erscheinungen der Natur. Genau dies gilt auch für Woyzeck, der aus seiner gehetzten, unruhig-nervösen Wahrnehmung heraus versucht, die verzerrten und vor allem auch bedrohlichen Zeichen seiner Umwelt – freilich erfolglos – zu deuten und zu verstehen.

Inwiefern ein direkter Rekurs auf den Gegensatz zwischen teleologischer und philosophischer Methode im Kontext des *Woyzeck* tatsächlich rechtfertigbar ist, soll an dieser Stelle in Form einer Frage beziehungsweise Hypothese dahingestellt bleiben. Festzuhalten ist, dass der Taumel zwischen Ruhe und Bewegung, der in *Leonce und Lena* und vor allem im *Lenz* augenfällig wird, hier anders akzentuiert erscheint: aufgezwungene, fremdbestimmte Unruhe, hektische Getriebenheit und Beweglichkeit auf der einen, der hilflos verwirrte Wille zur spekulativen Ausdeutung jener Umwelt, in der sich diese Prozesse vollziehen, die jedoch zugleich durch ebendiese bereits entstellt und verzerrt ist, auf der anderen Seite. Von Ruhe ist weder hier noch da etwas mehr übrig, Woyzeck gleicht einer überlasteten Maschine<sup>129</sup>,

---

<sup>129</sup> Maschinen- und Automatenmetaphern finden sich vielerorts in Büchners Werken. Vgl. dazu allgemein etwa Peter Gendolla: „Nichts als Kunst und Mechanismus“. Maschinenmetaphern bei Büchner, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 306-311. Speziell mit Bezug

deren einziger Stabilisator Marie und das Kind sind: „Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel, - und hab sonst nichts – auf der Welt Herr Hauptmann...“ (Woyzeck, 18)

Zugleich jedoch gehört Woyzecks Familie gemeinsam mit dem allgegenwärtigen Zwang zur Zweckerfüllung und den hilflosen Versuchen zur Welt- und Wahrnehmungsdeutung zu jenen Faktoren, an denen und zwischen denen Woyzeck sich zerreibt und die jenes Spannungsfeld erzeugen, das seine ungehemmt rastlose, zunehmend maschinengleiche Beweglichkeit katalysiert. Diese hat keinen Gegenpol mehr, sie kann lediglich potenziert werden, einer Milderung stehen die Widerstände und das Unverständnis entgegen, auf die Woyzeck auf allen Ebenen trifft. Sich nach Ruhe zu sehnen, dazu hat Woyzeck keine Zeit und keine Möglichkeit, diese wird dafür vom Hauptmann ausführlich beschworen:

Langsam, Woyzeck, langsam; ein's nach dem andern; Er macht mir ganz schwindlich. [...] Theil er sich ein, Woyzeck. [...] Woyzeck, es schaudert mich, wenn ich denk, daß sich die Welt in einem Tag herumdreht, was eine Zeitverschwendung, wo soll das hinaus? Woyzeck, ich kann kein Mühlrad mehr sehn, oder ich werd' melancholisch. (Woyzeck, 24 f)

Die Bewegung und Beweglichkeit der Welt sind dem Hauptmann ein Gräuel, und wenn er die Zeichen dieser Beweglichkeit an Woyzeck schildert, so ist dies mit einem moralischen Appell verbunden:

Woyzeck er sieht immer so verhetzt aus, Ein guter Mensch thut das nicht, ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat. [...] Woyzeck, er ist ein guter Mensch, ein guter Mensch – aber (mit Würde) Woyzeck, er hat keine Moral! Moral das ist wenn man moralisch ist, versteht er. [...] Woyzeck er hat keine Tugend, er ist kein tugendhafter Mensch. [...] Du bist ein guter Mensch, ein guter Mensch. Aber du denkst zuviel, das zehrt, du siehst immer so verhetzt aus. (Woyzeck, 24 f)

---

auf *Woyzeck* vgl. dazu Alfons Glück: Der *Woyzeck*. Tragödie eines Paupers, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 325-332, hier S. 326 f.

Der Hauptmann verweist seinen Untergebenen auf Wertvorstellungen, denen dieser unmöglich genügen kann. Die Gründe dafür sind gesellschaftspolitischer und ökonomischer Natur:

Wir arme Leut. Sehn sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld. Wer kein Geld hat. Da setz einmal einer seinsgleichen auf die Moral in die Welt<.> Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unsereins ist doch einmal unseelig in der und der andern Welt, ich glaub' wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen. [...] ...wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und en anglaise und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft seyn. [...] Aber ich bin ein armer Kerl. (Woyzeck, 25)

Was in Woyzecks Worten anklingt, sind – in der Formulierung Glücks – die „Abdrücke und Spuren der arbeitenden Klasse und der Deklassierten in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts“.<sup>130</sup> Woyzeck der Arbeitssklave, Pauper und Versuchsobjekt, kann sich weder Tugend noch Moral leisten und muss durch die Obrigkeit freilich auch im Zustand stupider maschinenhafter Pflichterfüllung erhalten werden, daher bleibt ihm gar nichts anderes übrig, als sich von Hauptmann und Doktor verspotten<sup>131</sup> und zurechtweisen<sup>132</sup> zu lassen und an einem „toten Punkt“ zu verharren, in der „Depression der geschlagenen Massen“<sup>133</sup>, die nicht über die Mittel und Wege verfügen, das „System der Ausbeutung, Unterdrückung und Entfremdung“<sup>134</sup> zu überwinden.

Was Woyzeck bleibt (abgesehen von seiner unmoralischen weil illegitimen Familie), ist die zutiefst paranoide, peinigende Wahrnehmung seiner Umgebung, erfüllt von bedrohlichen Wahnvorstellungen. Hatte schon Lenz das Gefühl beschlichen, als „ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht

---

<sup>130</sup> Vgl. Alfons Glück: Der historische Woyzeck, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 314-324, hier S. 317.

<sup>131</sup> „O er ist dumm, ganz abscheulich dumm.“ (Woyzeck, 25)

<sup>132</sup> „Ich hab's gesehn Woyzeck; er hat auf die Straß geißt, an die Wand geißt wie ein Hund. Und doch 2 Groschen täglich. Woyzeck das ist schlecht...“ (Woyzeck, 26)

<sup>133</sup> Vgl. Glück, Der historische Woyzeck, S. 318.

<sup>134</sup> „Ausbeutung ist der Zweck, Unterdrückung das Mittel, Entfremdung die Folge.“ Vgl. Glück, Der *Woyzeck*, S. 325.



ertragen können“ (Lenz, 32), so sieht Woyzeck sich von ganz ähnlichen Empfindungen bedrückt. Woyzeck zu Andres:

Still! Es geht was! [...] Es geht hinter mir, unter mir (stampft auf den Boden)  
hohl, hörst du? Alles hohl da unten. (Woyzeck, 22)

Und zu Marie:

Marie, es war wieder was [...] Es ist hinter mir gegangen bis vor die Stadt.  
Was soll das werden? (Woyzeck, 23)<sup>135</sup>

Doch Woyzeck hat für das Unheimliche, das ihn zu verfolgen scheint, auch einen Namen: es sind die Freimaurer, die unter der Erde lauern, und der Rest der verzerrten und wahnhaften Vorspiegelungen, die ihn peinigen, ist erfüllt von religiös verbrämten Visionen: „Wie hell! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen.“ (Woyzeck, 22)<sup>136</sup> Bedrohlich tönt es aus der Erde und vom Himmel, und insofern scheint vielleicht auch Woyzeck in einem zermürenden Auf und Ab gefangen, das schon für den Lenz'schen Geisteszustand bezeichnend war.<sup>137</sup> Den greifbaren Ursachen seines roboterhaften Daseins, in Hauptmann und Doktor personifiziert, steht Woyzeck ohnmächtig gegenüber, also muss er - nach Vorgabe seiner entstellten und entstellenden Wahrnehmung - anderswo nach Grund und Sinn seines drückenden Schicksals forschen. Da er sich dabei in den Bereich des Ungreifbaren begibt und das Leonce'sche Spiegelzimmer betritt, müssen die mageren Zeichen, nach denen er tastet, freilich wieder undeutbar bleiben:

---

<sup>135</sup> Besonders eindringlich die Szene H1,13: „Draußen liegt was. Im Boden. Sie deuten immer drauf hin und hörst du jetzt, und jetzt, wie sie in den Wänden klopfen eben hat einer zum Fenster hereingeguckt.“ (Woyzeck, 8)

<sup>136</sup> Zur politischen Dimension von Woyzecks Wahnvorstellungen vgl. Glück, *Der Woyzeck*, S. 328 f.

<sup>137</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

Die Schwämme Herr Doctor. Da, da steckt's. Haben sie schon gesehn in was für Figuren die Schwämme auf dem Boden wachsen. Wer das lesen könnt.  
(Woyzeck, 27)<sup>138</sup>

Woyzeck zumindest vermag es nicht, die Geheimnisse der „doppelten Natur“ (Woyzeck, 27) bleiben ihm verborgen, seine Beobachtungen und Überlegungen stoßen maximal auf Unverständnis.<sup>139</sup> Dieserart in seiner desperaten und dienenden Maschinenexistenz gefangen, geht der einzige Fixpunkt verloren: mit dem Verdacht der Untreue, den der Hauptmann süffisant in der Szene H2,7 ausstret<sup>140</sup>, und dessen endgültiger Erhärtung in der Szene H4,11, beginnt die Maschine aus dem Ruder zu laufen:

Immer zu. – immer zu. (fährt heftig auf und sinkt zurück auf die Bank) immer zu immer zu, (schlägt die Hände in einander) dreht Euch, wälzt Euch. [...]  
Das Weib ist heiß, heiß! – Immer zu, immer zu, (fährt auf)... (Woyzeck, 29 f)

Den forciert fröhlichen Ausruf „Immer zu“ aufschnappend, läuft der geknechtete Automat heiß und ins Leere, Woyzecks Sprache wird rhythmisch und repetitiv und überträgt sich auf die Bewegung seiner Hände, eine Bewegung, die sich in das Niederstechen Maries transformieren wird. In der Szene H4,12 führt Büchner diese Intensivierung fort:

Immer zu! immer zu! Still Musik. – (reckt sich gegen den Boden) He was, was sagt ihr? Lauter, lauter, stich, stich die Zickwolfin todt? stich, stich die Zickwolfin todt. Soll ich? Muß ich? Hör ich's da noch, sagt's der Wind auch? Hör ich's immer, immer zu, stich todt, todt. (Woyzeck, 30)

---

<sup>138</sup> In einer gestrichenen Vorstufe dieser Szene folgendermaßen: „Haben Sie schon die Ringe von den Schwämmen auf dem Boden gesehn, lange Linien, dann Kreise, Figuren, da steckt's! da! Wer das lesen könnte.“ (Woyzeck, 17)

<sup>139</sup> So etwa Marie: „Er schnappt noch über mit den Gedanken“, und der Doktor: „Woyzeck, er philosophirt wieder.“ (Woyzeck, 23 und 27)

<sup>140</sup> „Wie is Woyzeck hat er noch nicht ein Haar aus einem Bart in seiner Schüssel gefunden? He er versteht mich doch, ein Haar von einem Menschen vom Bart eines Sapeurs, eines Unterofficier, eines – eines Tambourmajor? He Woyzeck? Aber Er hat eine brave Frau. Geht ihm nicht wie andern.“ (Woyzeck, 18)

Nachdem sich dieser Gestus weiter fortgesetzt hat<sup>141</sup>, kulminiert er im Mord an Marie:

Nimm das und das! Kannst du nicht sterben. So! so! Ha sie zuckt noch, noch nicht noch nicht? Immer noch? (stößt zu) Bist du todt? Todt! Todt! (Woyzeck, 9)

Es ist bezeichnend, dass selbst auf diesen Moment, in dem die entfesselte Maschinenhaftigkeit Woyzecks sich in der rhythmisch zustechenden Hand konzentriert, keine Ruhe folgt. Ruhe als Gegenpol gibt es, wie gesagt, in diesem Text nicht mehr, es bleibt bei der gehetzten – und zuletzt entfesselten - stur mechanischen Getriebenheit des „Unterhundes“<sup>142</sup> Woyzeck, und das Motto des Dramenfragments könnte mit Fug und Recht lauten: „Immer zu! Immer zu!“

#### 4.2 Erosion und potenzierte Leere

Nachdem nun die Äußerungen der Büchnerschen Ästhetik der Bewegung auch in *Leonce und Lena* und in *Woyzeck* aufgezeigt wurden, lässt sich bereits festhalten: gleich ob in *Lenz* oder *Mémoire*, in der Probevorlesung *Über Schädelnerven* oder in *Leonce und Lena* und *Woyzeck*: in all diesen Texten zeigt sich Bewegung als integrales Element Büchnerschen Schreibens. Richtet man den Blick auf *Lenz* und das *Mémoire*, jene beiden Texte Büchners, denen in dieser Arbeit der breiteste Raum eingeräumt wird, so ist es an erster Stelle das Gesetz der Schönheit beziehungsweise die unendliche Schönheit, die zur Vermittlungsinstanz zwischen dem naturwissenschaftlichen Text auf der einen und dem literarisch-poetischen auf der anderen Seite wird. Hier wie dort eröffnet sich jene ganz eigene und fatale Dichotomie dieses Schönheitsbegriffes: absolute, unteilbare und verbindliche Gültigkeit zu

---

<sup>141</sup> So etwa H1,6: „Immer! zu! – Immer zu! – Hisch! hasch, so ziehn die Geigen und die Pfeifen. – Immer zu! immer zu! Was spricht da? da unten aus dem Boden hervor, ganz leise was, was (er bückt sich nieder) Stich, Stich, Stick die Woyzecke todt, Stich, stich die Woyzecke todt.“; oder H4,13: „Andres! Andres! ich kann nit schlafen, wenn ich die Augen zumach, dreh't sich's immer und ich hör die Geigen, immer zu, immer zu. und dann spricht's' aus der Wand, hörst du nix?“ (Woyzeck, 5 und 30)

<sup>142</sup> Vgl. Glück, *Der Woyzeck*, S. 330.

beanspruchen, zugleich aber Ausdruck eines ebenso absoluten, ebenso verbindlichen wie unweigerlich sich vollziehenden Bewegungs-, Veränderungs- und Erosionsvorganges zu sein. Demgemäß ließe sich feststellen: das Absolute dieser Büchnerschen Schönheit manifestiert sich gerade in ihrem transitiven Charakter, in der ewigen Unbeständigkeit, der steten Veränderlichkeit all dessen, das diesem Prädikat genügen will. Ein Gesetz der Schönheit ist das Urgesetz, nach dem sich alle Formen des Lebens entwickeln, das Auge „ruht mit Wohlgefallen auf so schönen Stellen, wie die Metamorphose der Pflanze aus dem Blatt, die Ableitung des Skeletts aus der Wirbelform; die Metamorphose, ja die Metempsychose des Fötus während des Fruchtlebens...“ (Probevorlesung, 159 f) Das Verbindliche all dieser Prozesse (ihre Schönheit) gründet in ihrer Beweglichkeit als Ausdruck einer transformatorischen Entwicklung, und so ist nach Büchner beispielsweise der Schädel eben kein „**künstliche[s]** Gewölbe mit Strebepfeilern“ (Probevorlesung, 157; Hervorhebung d. d. Verfasser dieser Arbeit), denn Natürlichkeit und Lebendigkeit sind die Merkmale der ureigensten Eigenschaft aller Naturdinge, sich zu metamorphosieren, und an keiner Stelle äußert Büchner den Gedanken, dieser Prozess könne jemals abgeschlossen sein. Diese Eigenschaft der Naturdinge zu erkennen und zu akzeptieren, das bedeutet auch, deren inhärente Unabhängigkeit und Selbständigkeit anzuerkennen: die Dinge dienen nicht, sie sind einfach: „Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da.“ (Probevorlesung, 158) Nicht zuletzt ist es genau das, was Büchner unter Schönheit versteht.

Büchners Lenz spricht diese Gedanken im Kunstgespräch nach: anstelle der künstlichen, steifen Marionetten und erstarrten, kalten Statuen fordert er den Schein des Lebens, die künstlerische (nicht künstliche) Reproduktion von Lebendigkeit, und das Merkmal der Lebendigkeit ist hier wie dort: Bewegung, Transformation, Metamorphose. Ganz gleich ob es eine Pflanze, das Nervensystem der Barbe oder die Mädchen im Wald sind, alles, „Form und Stoff“ (Probevorlesung, 158), erscheint geeint und gleichberechtigt unter dem einen Gesetz der unendlichen Schönheit, dessen innerster Motivator

heißt: Bewegung. Genau hier realisiert sich der Schnittpunkt zwischen naturwissenschaftlichem und poetischem Text: alle Äußerungen des Lebens sind – ganz gleich ob mit dem Blick des Naturwissenschaftlers oder des Künstlers – als bewegliche, transitorische und transformatorische Erscheinungen aufzufassen. Nur so erschließt sich gemäß Büchner ihre innerste, unverbrüchliche Schönheit und deren egalisierende, ja befreiende Kraft.

Im Fall des *Mémoire* bildet das eben Gesagte nur den Hintergrund, vor dem Büchner sich mit konkreten naturwissenschaftlichen Fragen auseinandersetzt: eine Beschreibung der Schädelnerven der Flussbarbe zu leisten, das ist das konkrete Erkenntnisinteresse der Büchnerschen Dissertation. Dagegen muss Lenz seine Forderungen auf eine weniger greifbare Ebene transponieren: den Schein des Lebens, die Möglichkeit des Daseins in der künstlerischen Darstellung zu bewahren, das ist sein Ziel und seine Forderung. Aber gerade im Schein, in der Ahnung, in der Andeutung wird die Lage prekär, nimmt die Erosion der Wahrnehmung ihren unaufhaltsamen Lauf, denn erstens sind die bewegten Formen aufgrund ihres beständigen Wandels schon kaum zu fassen und bleiben letztlich ungreifbar<sup>143</sup>, zweitens ist die sie fixierende Wahrnehmung selbst (wie vor allem vor dem Hintergrund der für das Kunstgespräch so bedeutungsvollen *Anmerkungen übers Theater* deutlich wird) steter Bewegung unterworfen. Lenzens Forderung: „Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins...“ (Lenz, 37) bahnt den Weg in ein unauflösliches Dilemma: in die Verbindlichkeit der Unverbindlichkeit. Das transitive Wahrzunehmende wird der selbst schon von Natur aus transitiven Wahrnehmung überantwortet, und wie sich in jener Naturwissenschaft, der Büchner noch verpflichtet ist, alle Formen des Lebens theoretisch auf einen Urtypus zurückführen lassen und sich nach dessen Vorgaben in immer höhere Potenzen transformieren, so potenzieren sich auch die Wirkungen des allgegenwärtigen Bewegungszwanges: je mehr Bewegung, desto mehr verschwimmen die Konturen, desto ungreifbarer und undeutlicher werden die Zeichen, und desto mehr verlieren sie an sinnstiftender Kraft. Und auch das ist

---

<sup>143</sup> „...man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen...“ (Lenz, 38)

unverbrüchlicher Bestandteil jenes Schnittpunktes zwischen naturwissenschaftlichem und poetischem Text, Bestandteil jener Ästhetik der Bewegung, die ihre erosive Kraft wie ein ehernes Naturgesetz überall dort unweigerlich entfaltet, wo Büchner sie walten lässt. Für das *Mémoire* sind die Folgen noch verhältnismäßig glimpflich: Büchner kann eine der zentralen Fragen seiner Dissertation nicht befriedigend beantworten, trotz akribischster empirischer Untersuchungen will sich ihm der Urtypus nicht erschließen, es bleibt bei Annäherungen und zu guter Letzt beim abschließenden Bekenntnis zum Urtypus, zum Urgesetz, zum Gesetz der Schönheit: aus dieser Perspektive betrachtet finden seine Forschungen keinen völlig befriedigenden Abschluss. Das Gesetz der Schönheit, das sich – in Analogie zu Büchners Ausdrucksweise – als Urgesetz der Büchnerschen Ästhetik der Bewegung bezeichnen ließe, entschwindet im Moment seiner konkreten Ausformulierung bereits wieder hinter jenen „leichtesten Schleiern“, durch die nur eine Ahnung der „edelsten Organe“ und der sie durchbrechenden, sich bewegenden „Psyche“ zu erhaschen ist (*Mémoire*, 157).

In *Lenz* dagegen erscheinen die Konsequenzen dieser Ästhetik der Bewegung in poetischer Überhöhung, das Schicksal Lenzens wird zur radikalen Ausgestaltung dessen, was im Kern dieses Gesetzes der Schönheit angelegt ist. Lenz scheitert, wie in Kapitel 2 ausgeführt, letztlich an der unauflöslichen Widersprüchlichkeit seiner Forderungen, das versteinemde Medusenhaupt (dessen er sich nicht bedienen will, dessen Verlockung er jedoch offen eingesteht) wird nicht gebannt, im Gegenteil schlüpfte es im Gebot unendlicher harmonischer, unendlich schöner Bewegung lediglich in eine andere Gestalt: das Medusenhaupt wird nur transformiert, es ist selbst „wieder ein anderes Bild“ (*Lenz*, 37). In diesem Widerspruch und Dilemma gefangen, schwankt Lenz zwischen Ruhe und Bewegung, taumelt hin und her zwischen Erstarrung und sich potenzierender Unruhe, während seine stetig dahinrasende Wahrnehmung zunehmend verschwimmt und zerfällt. Die „leichtesten Schleier“ des *Mémoire* zeigen sich in *Lenz* in einen reißenden Strudel verwandelt, der Lenz verschlingt, die Zeichen seiner

Wahrnehmung durcheinanderwirbelt und ihn versteinert wieder ausspuckt. Das sozusagen ungefährliche Scheitern Büchners auf seiner naturwissenschaftlichen Suche nach den Regungen des Gesetzes der Schönheit verwandelt sich in der poetischen Überhöhung des *Lenz* in die unausweichliche geistige Vernichtung eines Individuums.

Die verhängnisvolle potenzierende Wirkung der Büchnerschen Bewegungsästhetik gibt sich allerdings nicht nur anhand von Befunden an Einzelwerken zu erkennen, Büchner lässt diese Wirkung sich sukzessive von *Lenz* über *Leonce und Lena* bis zu *Woyzeck* entfalten und vor allem potenzieren. Gerade im Lustspiel *Leonce und Lena*, voller Wortspiele und beißendem Witz, inszeniert er die Unsicherheiten der Wahrnehmung und den Verlust ihrer Verbindlichkeit um keinen Deut weniger drastisch als in *Lenz*. Mit regelrecht brutaler Unvermitteltheit konfrontiert er den Prinzen Leonce, kaum dass sich dieser in Bewegung gesetzt hat, mit der Vision seiner Wahrnehmung als zerbrechliches Spiegelkabinett, als prekäre Scheinwelt, die die schreckliche Ahnung aufkommen lässt, außer unendlicher Widerspiegelungen vielleicht nichts mehr darzustellen, nichts zu enthüllen außer Schein und Widerschein. Diese Scheinwelt bei allzu genauer Betrachtung zu zerstören und die „kahle, nackte Wand“ (Leonce, 111) dahinter zu enthüllen, evoziert mit einem Schlag auf wenigen Zeilen all das, worauf *Lenz* eine ganze Novelle hindurch unweigerlich zuzusteuern gezwungen ist: hinter den fragilen Spiegeln lauert der Nullpunkt, lauert *Lenz*'s Medusenhaupt.

Zugleich jedoch zeigt sich diese Bedrohung im dritten und letzten Akt des Lustspiels wieder verwandelt, ist „wieder ein anderes Bild“: das Bild der willigen, ja passiven Fügung in die Vieldeutigkeit, in die verbindliche Unbestimmtheit und Unschärfe der Zeichen, Identitäten und Formen. Prinz Leonce und seine Braut treten als schicksalsergebene menschliche Maschinen auf, während Valerio sich eine Maske nach der anderen vom Gesicht zieht und sich nicht mehr festlegen kann, wer er denn eigentlich ist. Valerio, das schlechte Wortspiel, und Leonce, der nur aus Gedankenstrichen besteht, erscheinen zuletzt so zeichen- und bezeichnungslos wie *Lenz* es schließlich wird. Doch wo *Lenz* sich noch aufbäumte und in rasenden Schwingungen seinem Schicksal zu

entgehen suchte (und es damit noch beförderte), dort fügen sich die Protagonisten des Lustspiels mit einem fröhlichen Lachen in ihr leeres Marionettendasein. *Leonce und Lena* ist nicht zuletzt ein Lustspiel der Leere und Kälte, dessen Gelächter in den unendlichen Fluchten des Spiegelkabinetts, zwischen den filigranen Membranen der „leichtesten Schleier“ verhallt.

*Woyzeck* schließt auf mehrfache Art und Weise an *Lenz* und *Leonce* an, vor allem Lenzens Forderung, sich „in das Leben des Geringsten“ zu versetzen, das sich „in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel“ (Lenz, 37) zeige, scheint Büchner hier verwirklichen zu wollen. Und wirklich ist es einer der Untersten, der sozial Niedrigsten, der hier in den Mittelpunkt gestellt wird, doch die zu beobachtende Potenzierung und Intensivierung, die sich schon am Lustspiel *Leonce und Lena* zeigt, wird von Büchner konsequent weitergeführt, und von „Andeutungen“ oder einem „feinen, kaum bemerkten Mienenspiel“ lässt sich in den Entwurfsstufen des Dramenfragments nicht viel beobachten. Die Bedrohung durch die erosive Kraft, die sich in *Lenz* entfaltet und in *Leonce und Lena* plötzlich und radikal einbricht, um dort schließlich in eine fröhlich akzeptierte Existenzform der Leere und Bedeutungslosigkeit zu münden, wird nun in *Woyzeck* zusammengeballt und so stark wie nirgendwo sonst in Büchners Texten auf eine einzelne Figur gerafft, eine getriebene Arbeitsmaschine, deren Zusammenbruch nur eine Frage der Zeit sein kann, es bedarf nur des passenden Auslösers. Die Ästhetik der Bewegung, diese Erosion aller Orientierungspunkte vor dem Hintergrund der widersprüchlichen unendlichen Schönheit, erscheint in *Woyzeck* in ihrer größten Verdichtung und Konzentration. Das verzweifelte Changieren Lenzens zwischen Ruhe und Bewegung und der willkürlich-dämonische Einbruch der erodierenden Kräfte in die Welt des Prinzen Leonce weichen einer vollkommenen Dominanz von Unruhe, Verwirrung und Auflösung. *Woyzeck* hat, wie gezeigt, weder Zeit noch Möglichkeit, mit den Umständen seiner Existenz und seines Zustandes zu ringen, und in gewisser Weise ist das Dramenfragment eine direkte Fortsetzung von *Leonce und Lena*. fügen sich dessen



Protagonisten willig, ja geradezu natürlich und wie selbstverständlich in ihr Marionettendasein (da sie von Grund auf nichts anderes waren), so führt Büchner den Füsilier Woyzeck von Anfang an in ganz ähnlicher Art und Weise vor. Das Schicksal Woyzecks ist allerdings kein scheinbar natürliches, kein ironisch-selbstverständliches, sondern ein gemachtes, ihm durch die soziale Beschaffenheit seiner Existenz aufgezwungenes. Das zu durchschauen oder zu reflektieren, dazu fehlen Woyzeck natürlich Kraft und Möglichkeit, die Dissoziation Woyzecks von seiner Umwelt und deren Verbindlich- und Verlässlichkeit, an der auch Lenz zugrunde geht, ist in den Szenenentwürfen des Dramas von Beginn an vollständig ausgeführt und eigentlich schon abgeschlossen. Ist allein das schon Ausdruck der Potenzierung, die Büchner wie einen roten Faden durch diese Texte zieht, so kann selbst Woyzecks anfänglicher Zustand noch gesteigert werden: die manisch-mechanische Getriebenheit Woyzecks intensiviert sich, wie in Kapitel 4.1 gezeigt, bis an jenen Punkt, an dem sie sich – in das rhythmisch zustechende Messer transformiert, das in Maries Körper dringt – wieder zurück und hinaus in Woyzecks Umwelt überträgt und dort ihre Zeichen hinterlässt: Maries Leichnam ist die Form, in der all das, was sich angefangen von *Mémoire* und *Lenz* bis zu *Woyzeck* verdichtet, gestaut und ihre Protagonisten verwirrt, gepeinigt und zerstört hat, wieder hervorbricht, und die Worte des „Polizeydieners“ beim Anblick des leblosen Körpers könnten einen Gipfelpunkt dieser zersetzenden, zerstörenden Kraft darstellen:

Ein guter Mord, ein ächter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen thun kann... (Woyzeck, 11)

Ein „schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen thun kann...“ Auf gewisse Art und Weise mag das Gesetz der Schönheit in Büchners literarischem Schaffen hier sein letztes Opfer gefunden haben.

### 4.3 Unverlässliche Wahrnehmung und Persönlichkeitsverlust als konstituierende Elemente Büchnerschen Schreibens

Zieht man eine Linie von *Lenz* über *Leonce und Lena* bis zu *Woyzeck*, so verändern und verdichten sich die Reaktionen der Protagonisten auf die Büchnersche Ästhetik der Bewegung und die durch sie ausgelöste Erosion der Wahrnehmung in etwa folgendermaßen: autoaggressive Verzweiflung (*Lenz*) geht über in willenlose Akzeptanz und scheinbar fröhliche Resignation (*Leonce und Lena*) und endet in der Verlagerung und Übertragung der durch die Verzweiflung hervorgerufenen Aggression nach außen (*Woyzeck*). Jedoch lässt Büchner selbst alle diese Prozesse wieder in einer Art Schwebezustand erstarren, denn es findet zwar eine stete Potenzierung und Intensivierung statt, diese bedeutet jedoch genaugenommen niemals eine tatsächliche qualitative Veränderung. Das lässt sich schon am *Mémoire* beobachten: Büchner setzt bei den Gedanken vom ursprünglichen Typus und vom Urgesetz an, kann aber auf seinem Streifzug durch die Nervenlandschaft der Barbe nur Detailbefunde liefern. Der große grundlegende Gedanke, der dieser naturwissenschaftlichen Reise den Anstoß gibt, bleibt jedoch verborgen, entzieht sich dem Zugriff des Forscherblicks, und Büchner muss dies auch verhalten eingestehen. Er kann zwar so manche Erkenntnis über das Nervensystem der Barbe gewinnen, bleibt aber in diesem einen entscheidenden Punkt seiner naturwissenschaftlichen Überzeugungen auf jener Stufe stehen, auf der er seine Untersuchungen begonnen hat.

Im Falle Lenzens verhält es sich nicht wesentlich anders: die Wahrnehmungszersetzung ist von Beginn an in vollem Gange, immer verzweifelter werden nur die vergeblichen Versuche, gegen diese anzukämpfen. Der Widerstand, den Lenz seinem Verhängnis entgegenzusetzen versucht, die Beschwörung der unendlichen Schönheit als höchstem Gut von Kunst- und Weltsicht, sein Oszillieren zwischen Ruhe und Bewegung: nichts ändert etwas an dem anfänglichen Zustand, der seine Existenz schon von den ersten Sätzen des Textes an beherrscht, bedroht und zersetzt. Dieser

Ausgangszustand intensiviert sich stetig und unaufhaltsam bis zum Kollaps, jeglicher Widerstand dagegen ist reine Formalität beziehungsweise befördert das Verhängnis nur. Ist Lenz unfähig, daran aus eigener Kraft etwas zu ändern, so wird auch keine Hilfe an ihn herangetragen: weder Kaufmann noch Oberlin können der Erosion etwas entgegensetzen, ihre Funktion ist die der Zurschaustellung von Unverständigkeit und des Erteilens ebenso hilf- wie zweckloser Belehrungen. Maximal beschleunigen sie damit die zunehmende geistige Isolation Lenzens. Obwohl es den Büchnerschen Lenz immer wieder nach Gesellschaft verlangt, ist er in der Tat mit sich allezeit alleine, von seiner Umwelt völlig abgeschnitten. In diesem Zustand tritt er in den Text, und in diesem tritt er auch ab, lediglich in potenziertes Form.

*Leonce und Lena* hat Büchner nach einem vergleichbaren Prinzip gestaltet, einer fundamentalen und grundlegenden Veränderung sind dessen Protagonisten ebensowenig unterworfen wie es Lenz ist und später Woyzeck sein wird. Das Unverständnis, mit dem Lenz sich konfrontiert sieht, tritt hier nicht von Außen an Leonce oder Valerio heran, denn es ist in diesen Figuren selbst bereits verkörpert, weder der eine noch der andere zeigen sich verständig oder lernfähig, sie sind von Grund auf leer: ein Buch aus Gedankenstrichen und ein maskiertes Gesicht, unter dessen oberflächlicher Hülle nichts steckt, worauf man den Finger legen könnte, treten eine Reise an, und nachdem die Bedrohung der Erosion sozusagen am Wegesrand aufgetaucht ist, entschließen sie sich, genau das zu bleiben, was sie anfänglich schon waren. Genau in dieser passiven, duldsamen und widerstandslosen Fügung in das Schicksal der Zeichenlosigkeit liegt denn doch ein Unterschied zu Lenzens Leidensweg: der Zustand der Leere und der Fragilität der Wahrnehmung wird am Ende, bevor er wie in *Lenz* in den Untergang und die Versteinerung führen kann, fröhlich akzeptiert und gefeiert, wird zum Daseinsprinzip erhoben, und somit führt Büchner auch hier den anfänglichen Zustand lediglich auf zugespitzte Art und Weise vor.

Und schließlich ist es noch Woyzeck, der all das in höchster Verdichtung und persönlicher Unverständigkeit und Hilflosigkeit durchmachen muss, auch ihm ist es nicht vergönnt, sich essentiell zu verändern, auch er steht von Anfang an am Rande der Erosion und Vernichtung im Epizentrum einer sich dahinhetzenden, verschwimmenden und bedrohlichen Wahrnehmung. Zur menschlichen Maschine degradiert beginnt und endet er, seine Mordtat ist nur eine organische Extension und Potenzierung dieses Seinszustandes. Der Fragmentcharakter des Textes lässt offen, wie es mit ihm weitergeht, doch wenn Büchner seinem Woyzeck das Schicksal des historischen Vorbildes<sup>144</sup> zudedacht hätte, so wäre auch hier die Vernichtung der Persönlichkeit vollständig gewesen. Und um nichts anderes geht es in diesen Büchnerschen Texten: wo immer die Ästhetik der Bewegung ins Spiel kommt, dort zeigt sich auch die Erosion der Wahrnehmung, die im Persönlichkeitsverlust, in der Auflösung des Individuums ihren Höhepunkt findet. Dieses zwingende, schicksalhafte Zusteuern auf den Zustand der Versteinerung, der Leere und Dissoziation, ist grundsätzlich kein Element, das Büchner an bestimmten Stellen in seine Texte injiziert, es bildet vielmehr die Grundlage und integrales Bauprinzip dieser Texte. Das Schicksal der Büchnerschen Protagonisten, gleichviel ob Lenz, Leonce oder Woyzeck, ist bereits entschieden, bevor noch der erste Satz vollendet ist, und die Signatur dieser festgelegten, sich nur noch transformierenden und potenzierenden aber qualitativ nicht verändernden Zerstörung, ist die Unverlässlichkeit der Wahrnehmung, ihre Infragestellung, Beschädigung, Verwirrung, wie immer man es letztlich bezeichnen will. Diese muss nicht erst entstehen, sie ist grundlegender Seinszustand und den Büchnerschen Charakteren eingebrannt und soll daher als ein konstituierendes Element Büchnerschen Schreibens bezeichnet werden.

Führt man sich Lenzens Endzustand, Leoncens und Valerios Bezeichnungs- und Bedeutungsmangel und Woyzecks Reduktion zur menschlichen Maschine vor Augen, so mag sich auch eine Schnittstelle zu folgender brieflichen Mitteilung Büchners an seine Verlobte

---

<sup>144</sup> Dazu allgemein Glück, Der historische Woyzeck.

Wilhelmine Jaeglé, verfasst zwischen dem 10. und 20. Januar 1834, andeuten:

Und jetzt? Und sonst? Ich habe nicht einmal die Wollust des Schmerzes und des Sehns. ...ein einzelnes Gefühl taucht nicht in mir auf. Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen. [...] Du fragst mich: sehnst Du Dich nach mir? Nennst Du's Sehnen, wenn man nur in einem Punkt leben kann und wenn man davon gerissen ist, und dann nur noch das Gefühl seines Elendes hat? Gieb mir doch Antwort. Sind meine Lippen so kalt? (Briefwechsel, 34)

Es wäre verlockend, Büchners Äußerungen mehr direkt als indirekt mit dem Schicksal seiner literarischen Schöpfungen in Verbindung zu bringen, doch soll an dieser Stelle weder psychologisiert noch auf fragwürdige Art und Weise über den Rand der Büchnerschen Texte hinausgegriffen werden. Es mag die Feststellung genügen, dass sich vieles von dem in dieser Arbeit Ausgeführten in dieser Briefstelle widerzuspiegeln scheint: das Gefühl der Reduktion der Persönlichkeit auf eine leere, maschinen- oder automatenhafte Hülle, die Erstarrung und Fixierung „nur in einem Punkt“, oder der Eindruck, nichts mehr fühlen zu können (der gerade in *Lenz* so entscheidend ist) und was dergleichen mehr ist.

Ob nun persönlich motiviert oder nicht, das Gefühl der Entfremdung, der Isolation, der Versteinerung und Erstarrung und nicht zuletzt des Verlustes an verlässlichen Bezugspunkten der Wahrnehmung zeigt sich als ein zentrales Element der in dieser Arbeit untersuchten Texte, die „zur sinnlosen Mechanik verkommene Lebensbewegung“<sup>145</sup> scheint selbst wieder Urgesetz zu werden. Von einer erosiven Ästhetik der Bewegung transportiert, manifestiert sie sich an den Büchnerschen Gestalten auf schicksalhafte Art und Weise und zieht ihre Spur von den naturwissenschaftlichen Texten bis in das Dramenfragment *Woyzeck*, wo sich der rote Faden der sich kontinuierlich potenzierenden Erosion noch einmal mit aller Deutlichkeit zeigt, bevor er sich, wenn man so sagen will, in der Unabgeschlossenheit dieses Textes schließlich verliert und zu guter Letzt gewissermaßen selbst in jenen Schwebezustand

---

<sup>145</sup> Vgl. Theo Buck: „Riß in der Schöpfung“. Büchner-Studien II, Aachen 2000, S. 53.

mündet, in den die Büchnerschen Protagonisten haltlos verstrickt sind und angesichts ihres vorgezeichneten Schicksals vergeblich hoffen, leiden, hasten und verzweifeln.

Der vorstehende Gedanke mag nun, um auf die zu Beginn des zweiten Kapitels angesprochene Kritik Müller-Sievers zurückzukommen, tatsächlich den Charakter einer metaphorischen Konstruktion haben. Insofern bleibe er auch dahingestellt. Freilich ganz und gar nicht metaphorisch sind die aufgezeigten Kongruenzen zwischen Büchners naturwissenschaftlichen Texten und *Lenz*, wo sich im Gedanken des Gesetzes der Schönheit beziehungsweise der unendlichen Schönheit jene Ästhetik der Bewegung manifestiert, die dem dargelegten erosiven Prozess zugrunde liegt und diesen transportiert. In den hier behandelten poetischen Texten geschieht dies in überhöhter und zugespitzter Form, doch der Umstand, dass sich die Wirkungen jener Ästhetik der Bewegung bereits in Büchners Dissertation feststellen lassen, ist ein weiterer Beleg für die Legitimität, hier den Schnittpunkt von Georg Büchners wissenschaftlicher und poetischer Textproduktion zu verorten. Ganz gleich ob das *Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus Barbus L.)*, die Probevorlesung *Über Schädelnerven*, die Novelle *Lenz*, das Lustspiel *Leonce und Lena* oder das Dramenfragment *Woyzeck*: unter dem Begriff der Ästhetik der Bewegung reihen sich all diese Texte in eine von Büchner konsequent durchgehaltene thematische Linie ein, deren Implikationen und Wirkungen an jedem einzelnen der genannten Werke ablesbar sind. Durch diese Ästhetik, dieses Gesetz von Erosion und Dissoziation, erscheint ein substantieller Bestandteil der Büchnerschen Textproduktion in seinen thematischen Strukturen geeint.

## Literaturverzeichnis

### Primärtexte:

Georg Büchner: Briefwechsel. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Jan-Christoph Hauschild, Frankfurt am Main 1994.

Georg Büchner: Danton's Tod (= Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar 3.2), hrsg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer, Darmstadt 2000.

Georg Büchner: Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus Barbus L.). Übersetzung von Otto Döhner, in: Georg Büchner. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Band 2, hrsg. von Henri Poschmann, Frankfurt am Main 1999, S. 504-600.

Georg Büchner: Lenz (= Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar 5), hrsg. von Burghard Dedner und Hubert Gersch, Darmstadt 2001.

Georg Büchner: Leonce und Lena (= Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar 6), hrsg. von Burghard Dedner unter Mitarbeit von Arnd Beise und Eva-Maria Vering, Darmstadt 2003.

Georg Büchner: Über Schädelnerven. Probevorlesung, in: Georg Büchner. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden 2, hrsg. von Henri Poschmann, Frankfurt am Main 1999, S. 157-169.

Georg Büchner: Woyzeck (= Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar 7.2), hrsg. von Burghard Dedner, Darmstadt 2005.

Carl Gustav Carus: Briefe über Landschaftsmalerei. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung, hrsg. von Dorothea Kuhn, Heidelberg 1972.

Carl Gustav Carus: Versuch einer Darstellung des Nervensystems und insbesondere des Gehirns nach ihrer Bedeutung, Entwicklung und Vollendung im thierischen Organismus, Leipzig 1814.

Carl Gustav Carus: Vorlesungen über Psychologie gehalten im Winter 1829/30 zu Dresden, Leipzig 1831.

Carl Gustav Carus: Zwölf Briefe über das Erdleben, hrsg. von Ekkehard Meffert, Stuttgart 1986.

Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche 14), hrsg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main 1986.

Johann Wolfgang Goethe: Gedichte 1756-1799 (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche 1), hrsg. von Karl Eibl, Frankfurt am Main 1987.

Johann Wolfgang Goethe: Schriften zur Morphologie (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche 24), hrsg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt am Main 1987.

Jakob Michael Reinhold Lenz: Anmerkungen übers Theater, in: Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 2, hrsg. von Sigrid Damm, Leipzig 1987, S. 641-671.

Alexander von Humboldt: Ansichten der Natur. Erster und zweiter Band (= Alexander von Humboldt. Studienausgabe in sieben Bänden 5), hrsg. von Hanno Beck, Darmstadt 1987.

### **Forschungsliteratur:**

Moritz Baßler (Hrsg.): Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u.a., Frankfurt am Main 1996.

Johannes Bierbrodt: Naturwissenschaft und Ästhetik 1750 bis 1810 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 279), Würzburg 2000.

Theo Buck: „Riß in der Schöpfung“. Büchner-Studien II, Aachen 2000.

Sabine Dissel: Das Prinzip des Gegenentwurfs bei Georg Büchner. Von der Quellenmontage zur poetologischen Reflexion, Bielefeld 2005.

Wilhelm Doerr: Georg Büchner als Naturforscher, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel/Frankfurt am Main 1987, S. 286-291.

Otto Döhner: Georg Büchners Naturauffassung, phil. Diss., Marburg 1967.

Irmgard Egger: Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen, München 2001.

Peter Gendolla: „Nichts als Kunst und Mechanismus“. Maschinenmetaphern bei Büchner, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe,



Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 306-311.

Armin Geus: Die Rezeption der vergleichend-anatomischen Arbeiten Georg Büchners über den Bau des Nervensystems der Flussbarbe, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 292-295.

Alfons Glück: Der historische Woyzeck, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 314-324.

Alfons Glück: Der *Woyzeck*. Tragödie eines Paupers, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 325-332.

Stefan Grosche: „Zarten Seelen ist gar viel gegönnt“. Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C. G. Carus und Goethe. Mit einem kunsthistorischen Beitrag von Jutta Müller-Tamm, Göttingen 2001.

Peter Hasubek: „Ruhe“ und „Bewegung“. Versuch einer Stilanalyse von Georg Büchners „Lenz“, in: Germanisch-romanische Monatsschrift XIX, hrsg. von Franz Rudolf Schröder, Heidelberg 1969, S. 33-59.

Jan-Christoph Hauschild: Georg Büchner. Biographie. Vom Autor überarbeitete Ausgabe, Berlin 1997.

Jochen Hörisch: Pathos und Pathologie. Der Körper und die Zeichen in Büchners *Lenz*, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt. 2. August – 27. September 1987, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 267-275.

Sabine Kubik: Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners, Stuttgart 1991.

Peter Ludwig: „Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft“. Naturwissenschaft und Dichtung bei Georg Büchner, St. Ingbert 1998.

Albert Meier: Georg Büchners Ästhetik (= Literatur in der Gesellschaft. Neue Folge 5), hrsg. von Jochen Vogt, München <sup>2</sup>1985.

Helmut Müller-Sievers: Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner, Göttingen 2003.

Jutta Müller-Tamm: Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus, Berlin/New York 1995.

Udo Roth: Georg Büchners naturwissenschaftliche Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften vom Lebendigen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (= Büchner-Studien 9), Tübingen 2004.

Axel Schmidt: Tropen der Kunst. Zur Bildlichkeit der Poetik bei Georg Büchner, Wien 1991.

Jürgen Schwann: Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs, Tübingen 1997.

Peter D. Smith: Metaphor and Materiality. German Literature and the World-View of Science 1780-1955 (= Studies in Comparative Literature 4), Oxford 2000.

Werner Weiland: Büchners Spiel mit Goethemustern. Zeitstücke zwischen der Kunstperiode und Brecht, Würzburg 2001.

Manfred Wenzel: Goethe und Darwin. Goethes morphologische Schriften in ihrem naturwissenschaftshistorischen Kontext, Bochum 1982.

Michael Will: „Autopsie“ und „reproduktive Phantasie“. Quellenstudien zu Georg Büchners Erzählung ‚Lenz‘ (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 254), Würzburg 2000.

## Anhang

### Abstract

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit besteht in der Herausarbeitung gemeinsamer Elemente und Schnittpunkte zwischen Georg Büchners naturwissenschaftlichen und poetischen Texten. Sie geht davon aus, dass eine spezifische Ästhetik der Bewegung diesen Schnittpunkt markiert und versucht, diese anhand der folgenden Textauswahl zu erarbeiten und darzustellen: *Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus Barbus L.)* und die Probevorlesung *Über Schädelnerven* auf naturwissenschaftlicher, *Lenz, Leonce und Lena* und *Woyzeck* auf poetischer Seite.

Methodisch ist hierfür der New Historicism maßgeblich. Büchners naturwissenschaftliche und poetische Texte sollen nicht nur als eingebunden in relevante Diskurse ihrer Zeit verstanden werden, sie sollen vor allem zueinander in Beziehung treten als sich potentiell gegenseitig bedingende, miteinander kommunizierende textliche Zeugnisse sozialhistorischer, kultureller und wissenschaftlicher Umfelder und Diskurse. Der naturwissenschaftliche Text soll in diesem Rahmen gerade auch in seiner Textualität erfasst werden, er soll als mögliches diskursives Umfeld, als sozusagen historischer Kontext für den poetischen Text betrachtet werden und umgekehrt.

Die Umsetzung des genannten Erkenntnisziels vollzieht sich wie folgt: Nachdem Kapitel 1 eine knappe und bündige Darstellung des historischen naturwissenschaftlichen Kontextes, in dem Büchner sich als Naturwissenschaftler bewegte, liefert, wendet Kapitel 2 sich Büchners *Lenz* zu und erarbeitet anhand dieses Textes ein mehrschichtiges Begriffsfeld der Bewegung, dessen Wirkungen sich beispielsweise als Erosion der Wahrnehmung oder Zerfall der Wirklichkeit charakterisieren ließen. Kapitel 3 wendet sich Büchners naturwissenschaftlichen Texten zu und stellt – neben einer erneuten Einbindung der Büchnerschen Naturwissenschaft in größere, zeitgenössisch relevante Zusammenhänge – dar, wie das in Kapitel 2

konstatierte Begriffsfeld sich gleichermaßen in den naturwissenschaftlichen Texten manifestiert und mit vergleichbaren Wirkungen assoziiert ist. Eine Ästhetik der Bewegung, untrennbar verbunden mit Trübung der Wahrnehmung und Verlust beziehungsweise Gefährdung deren Verlässlichkeit, erweist sich als gemeinsames Element beider Textgruppen.

Kapitel 4 verfolgt diese Erkenntnis weiter durch *Leonce und Lena* und *Woyzeck* und gelangt zu dem Schluss, dass die titelgebende Ästhetik der Bewegung in Gestalt eines Gesetzes von Erosion und Dissoziation die hier behandelten Texte in ihren thematischen Strukturen eint, sowohl auf naturwissenschaftlicher wie auch poetischer Seite. Hierin manifestiert sich der gesuchte Schnittpunkt zwischen diesen beiden Feldern der Büchnerschen Textproduktion.

## **Curriculum Vitae**

### **Stefan Semotan**

Geboren am 22. September 1976 in Wien

1983 bis 1987 Besuch der Volksschule in Wien 21., Christian-Bucher-Gasse

1987 bis 1991 Besuch des Schulversuchs „Neue Mittelschule“ in Wien 21., Adolf-Loos-Gasse

1991 bis 1995 Besuch des Bundesoberstufenrealgymnasiums in Wien 3., Kundmanngasse

1995 Matura

1995 bis 1996 Zivildienst

Ab WS 1996 Studium der Deutschen Philologie und Geschichte an der Universität Wien

Ab Jänner 2000 Angestellter der Österreichischen Gesellschaft für historische Quellenstudien (ÖGQ) in Wien 13., Nottendorfergasse 2