

University of Notre Dame Document Delivery



ILLiad TN: 738641

**Journal Title:** Zeitschrift für deutsche  
Philologie

**Volume:** Sonderheft. 107

**Issue:**

**Month/Year:** (1988)

**Pages:** 136-47.

**Article Author:** Roche

**Article Title:** "Die Selbstaufhebung des  
Antiidealismus in Büchners Lenz."

**Imprint:**

**Call #:** PF 3003 .Z371

**Location:** 8

**CUSTOMER HAS REQUESTED:**

Mark Roche (mroche)  
German and Russian Lang & Lit  
1124 Flanner  
Notre Dame, IN 46556

sellschaft. – Angesichts der Polarisierung des politischen Lebens seit der Juli-revolution hatte eine maßvolle, die Extreme vermittelnde Position freilich keine Chance. Das Schicksal des Pressegesetzentwurfs belegt dies mit aller Deutlichkeit; es zeigt, wie eng der Spielraum für politisch vernünftiges Handeln in Preußen und im Deutschen Bund in diesen Jahren war.

Der mit erheblicher Energie unternommene Versuch, in der preußischen Hauptstadt ein geeignetes Betätigungsfeld für ein tatkräftiges Engagement zu finden, war Eichendorff gründlich mißglückt. Das Debakel der geplanten Redaktions-tätigkeit an der *Historisch-politischen Zeitschrift* und die Pressegesetzaßäre bedeuteten um so herbere Enttäuschungen, als auch berufliche Ambitionen damit verbunden waren. Im Frühsommer 1832 stand Eichendorff als Publizist wie als Beamter vor den Trümmern gescheiterter Hoffnungen. Die enttäuschenden Erfahrungen entmutigten ihn für lange Zeit, und es bedurfte besonderer Anlässe und Anstöße, bevor er sich wieder veranlaßt fand, sich auf publizistischem Felde zu engagieren; dies geschah erst in den 40er Jahren, unter gänzlich veränderten Voraussetzungen. – Zunächst wandte er sich wieder stärker der Poesie zu, die eine Zeitlang etwas in den Hintergrund getreten war. Aber die schmerzhaft-desillusionierende Verwicklung in die politischen Kämpfe der Zeit konnte schwerlich ohne Einfluß auf seine Dichtung bleiben. Eichendorff hatte gleichsam seine politische „Unschuld“ verloren – und mit ihr, wenn nicht alles täuscht, auch seine poetische Unbefangenheit. Ein Werk von der traumhaften Leichtigkeit und Unbekümmertheit des *Taugenichts* war jedenfalls seitdem kaum noch vorstellbar und ist, trotz mancher Versuche, ja auch tatsächlich nicht mehr entstanden.

## DIE SELBSTAUFBEBUNG DES ANTIIDEALISMUS IN BÜCHNERS *LENZ*

von Mark W. Roche, Columbus/Ohio

### *Abstract*

Der Antiidealismus von Lenz kommt zum Vorschein, erstens im Kunstgespräch, zweitens im gesellschaftlichen Bereich, genauer gesagt, in Lenzens Kritik an der Teleologie und seiner Verneinung der Vernunft. In jedem Fall widerspricht sich Lenzens negative Position. Die Erzählung zeigt die Grenzen nicht nur eines falschen Idealismus, sondern auch die des Antiidealismus.

The antiidealism of Lenz is present, first, in the conversation on art, second, in the societal sphere, more precisely, in Lenz's critique of teleology and his negation of reason. In each case Lenz's negative position contradicts itself. The story shows the limits of not only a false idealism but also antiidealism.

I.

In Büchners Novelle *Lenz* entwickelt der Held im bekannten Kunstgespräch vor allem zwei zentrale Einwände: Der erste richtet sich gegen den Kunstidealismus, insbesondere gegen Künstler, die die Welt verklären. Die Idealisten schildern Gestalten, die für besser und erhabener als wirkliche Personen gehalten werden. Lenz meint, diese idealen Figuren seien weniger schön und bedeutend als die, die schon von Natur her da sind. Nach Lenz ist die Welt schon wie sie sein soll; sie bedarf keiner Künstler, die meinen, sie könnten die Welt auf eine höhere Stufe erheben: „Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen“ (S. 14).<sup>1</sup> Die Idealisten weigern sich, die Gültigkeit der Gegenwart und der Individuen, die darin leben, anzuerkennen: „Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur“ (S. 14). Außerdem lassen ihre „idealistischen Gestalten“ den Zuschauer kalt. Die Idealisten erschaffen „Holzpuppen“, die Leere und Lebenslosigkeit bewirken (S. 14). Eine solche idealistische Kunst ist nicht in der Lage, das Leben zu erhöhen; statt dessen bleibt sie hinter dem Leben zurück. Für Büchners Lenz, anders als für Winckelmann oder Goethe, steht das Leben über der Kunst.

Lenz bestreitet auch, daß die höchste Bestimmung der Kunst die Schönheit sei. Er bevorzugt die Lebenskraft:

Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsa-chen. (S. 14)

Man soll das zeichnen, was Leben hat, was in Lenzens neuer Terminologie Teil der „unendlichen Schönheit“ ist (S. 15). Die unendliche Schönheit umfaßt sowohl das traditionelle Häßliche als auch das herkömmliche Schöne. Lenz ersucht den Künstler, nicht die Welt, sondern Gott nachzuahmen („ihm ein wenig nachzuschaffen“ S. 14). Ähnlich Schelling bei seiner Kritik an Winckelmann in *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* bittet Lenz den Künstler, nicht die Natur, sondern den Fortgang und die Dynamik der Schöpfung selbst nachzuschaffen.

Das bringt uns zum zweiten Hauptpunkt von Lenzens Kritik: das Prinzip der Auswahl als solches. Lenz glaubt, daß die Schönheit fortwährend aus einer Lebensszene in die andere übergeht. Der Künstler, der ein Bild wählt und es in Stein verwandelt, verfestigt diesen proteischen Prozeß. Obgleich Lenz sich versucht fühlt, das Leben festzuhalten, um das Schöne zu bannen, widersteht er dieser Versuchung und sieht in der Auflösung solcher Momente die größere Schönheit des ständigen Wechsels:

<sup>1</sup> Zitiert wird nach der Reclam-Studienausgabe: Lenz, hg. v. Hubert Gersch. Stuttgart 1984.

Wie ich gestern neben am Tal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andre half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht. Die schönsten, innigsten Bilder der altdutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen. 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 radotieren und sich entzücken lassen. (S. 14–15)

Weil ein bestimmtes Bild solch eine Anziehungskraft ausstrahlt, fühlt man sich geneigt, es zu versteinern und andere Personen herbeizurufen, damit sie es schauen können; aber sobald man das Bild verfestigt, verliert es seine Lebenskraft. Wenn das Bild aber zerstört wird, so wird es durch ein anderes ersetzt, und man erblickt darin eine noch größere Schönheit. Die schönsten Bilder „lösen sich auf“. Die Schönheit geht „aus einer Form in die andere [...] ewig aufgeblättert, verändert“. Wenn ein Bild „Leben“ und „Möglichkeit des Daseins“ enthüllen, offenbaren soll, kann es nicht verewigt werden; es kann nicht festgehalten werden.<sup>2</sup> In der Tat merkt Lenz, daß das Bild der zwei Mädchen, das er in seinem eigenen Bewußtsein festgehalten hat, in der Wirklichkeit aufgelöst wird, und er sieht in dieser Auflösung, diesem Lebensfortgang die größere Wahrheit „unendlicher Schönheit“. Solche Schönheit ist nicht die Zeitlosigkeit einer festgehaltenen Gestalt, sondern unaufhörlicher Wandel, unendliche Zerstörung und Wiederbelebung. Das Leben wird von der angeblich dauerhaften Schönheit nicht bewahrt; schon der Versuch, etwas aufzubewahren, entstellt das Leben, so daß

<sup>2</sup> Ronald Hauser (*Georg Büchner*. New York 1974) legt die Stelle über das Medusenhaupt falsch aus, wenn er schreibt: “The Medusa’s head, with its power to turn living beings into stone, obviously is meant as a symbol for the highest aspirations of the artist. Perfection in art is represented by an exact but frozen image of life” (S. 57). Robert Holub (*The Paradoxes of Realism: An Examination of the „Kunstgespräch“ in Büchner’s „Lenz“*. In: *DVjs* 59, 1985, S. 102–24) wiederholt diese Einstellung, indem er meint, der Realismusbegriff Lenzens fordere “a cessation of motion, a removal of a scene from its temporal sequence” (S. 118). S. auch Maurice Béné: *The Drama of Revolt. A Critical Study of Georg Büchner*. Cambridge 1976, S. 94–95. Indem Interpreten Lenzens augenblicklichen Wunsch, das Bild zu versteinern, als seinen letzten mißdeuten, gehen sie an der Bedeutung der folgenden Sätze vorbei, die mit dem Wort „aber“ eingeführt werden und endlose Verwandlung bejahen. Weit entfernt, das Bild des großen Künstlers zu sein, verfestigt und negiert das Medusenhaupt das Leben und die Lebenskraft. Es sprechen übrigens zwei weitere Argumente dafür, daß das Medusenhaupt kein Bild für den ausgezeichneten Künstler ist: die durchaus negative Vorgeschichte des Medusenhaupts und die deutliche Ironisierung der Buben und Alten, die sich von dem stillen Bild entzücken lassen.

es nicht mehr als Leben erkennbar ist. Einen Augenblick auszuwählen und festzuhalten hieße, des Lebens ewigen Wandel zu verneinen. Darüber hinaus tut der Künstler, indem er dem Prinzip der Auswahl folgt, denjenigen Augenblicken, die er bei seiner Auswahl notwendig übersehen muß, unrecht. Der Künstler kann unmöglich das Leben, wie es ist, darstellen, denn er ist vom Prinzip der Auswahl und von der Besonderheit des Kunstwerks her gezwungen, bestimmte Lebensmomente auszuscheiden, was für ein Bild er auch schaffen mag. In Wirklichkeit argumentiert Lenz nicht gegen eine Kunstform, sondern gegen die Kunst überhaupt, denn die Kunst hat immer Auswahl und nicht ununterbrochenen Verlauf bedeutet, Fixierung und nicht Auflösung, Dauer in Stein oder Schrift, aber nicht ständigen Wechsel. Die einzige Art und Weise, diesen scheinbar notwendigen Bedingungen auszuweichen, wäre, wenn man die Kunst als einen unaufhörlichen Fortgang, eine Reihe von Begebenheiten umdefinieren würde. Lenzens Kritik an Idealität und Stabilität als den Hauptkategorien der Kunst nimmt eine Bewegung in den bildenden Künsten vorweg, die erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts aufgetaucht ist, nämlich die Auffassung der Kunst als Ereignis (a happening).<sup>3</sup>

Trotz seiner Modernität ist die Theorie, die Lenz im Kunstgespräch vertritt, nicht ohne Probleme. In der Tat hebt sich seine Theorie auf mehrfachen Ebenen auf.<sup>4</sup> Erstens schlägt Lenz ein idealistisches Kunstgesetz vor, aus dem sowohl die herkömmliche als auch die zeitgenössische Kunst ausgeschlossen ist, doch die Kunst wie sie ist, ist in der Wirklichkeit eingebettet und soll, nach demselben Gesetz, bejaht werden. Zweitens spricht sich Lenz für ein universelles und zeitlos gültiges Programm künstlerischer Exzellenz aus, welches natürlich in Konflikt mit seiner Betonung der Historizität steht sowie seiner vermeintlichen Widerlegung des klassischen Ideals, in dem sich die Kunst mit den ewigen Werten des Lebens beschäftigt. Drittens argumentiert Lenz, daß das Leben höher als die Vermittlung des Lebens durch Kunst und Erkenntnis steht. Mit Hilfe der Reflexion will Lenz die Unmittelbarkeit der Nichtreflexion wiederherstellen. Das Argument ist natürlich in sich widersprüchlich. Reflexion gegen Reflexion hebt sich selbst auf. Ein vierter Widerspruch liegt darin, daß Lenz manche Kunstwerke höher wertet als andere, während seine ästhetische Theorie auf eine Verneinung

---

<sup>3</sup> Zur Erläuterung (und Differenzierung) dieses Vergleiches siehe Verf.: *Dynamic Stillness. Philosophical Conceptions of Rube in Schiller, Hölderlin, Büchner, and Heine*. Tübingen 1987, S. 129–130.

<sup>4</sup> Eine *logische* Analyse von Büchners Erzählung mutet zunächst abwegig an. Ich hoffe aber bei diesem Versuch, der Büchnerforschung, die sich gerne mit quellengeschichtlichen und sozialgeschichtlichen Arbeiten zufriedengibt, eine andere Möglichkeit der Lesung zu geben, die Büchner aus seinem spezifischen Kontext heraushebt und ihn allgemein interessant macht. Die Bedeutung dieses Kunstwerks läßt sich nicht auf das Bewußtsein oder den historischen Horizont seines Schöpfers reduzieren.

der Kunst sowie der Schönheit – geschweige denn der Theorie selbst – hinausläuft. Wenn alles sich ändern soll, so auch Lenzens Idee, daß alles sich ändern soll. Da die Argumente Lenzens zur Auflösung der Kunst führen, kann es nicht überraschen, daß Lenz keine Dramen mehr schreibt. Nachdem er sich für die Selbstaufhebung der Kunst ausgesprochen hat, kann er seine Rolle als Künstler nicht mehr erfüllen. Die Tatsache aber, daß Lenzens Argumente gegen die Kunst im Kunstwerk Büchners eingebettet sind, soll den Leser davor warnen, diese Theorien schlicht mit denen Büchners gleichzusetzen, was heute noch oft der Fall ist.

Lenzens Angst vor den Gefahren, die die Reflexion über die Kunst birgt, rührt teilweise von seiner Auffassung vom Verhältnis zwischen Ästhetik und Kunst her. Die Philosophie der Kunst kann für die Kunst gesund sein, insofern sie moralische oder formbetreffende Regeln liefert oder, im Gegensatz dazu, für die Befreiung von falschen Regeln plädiert. Man denke an Kritiker wie Aristoteles, Longinus, Horaz oder Lessing. Die Philosophie der Kunst kann aber für die Kunst auch ungesund sein, insofern sie die Minderwertigkeit der Kunst gegenüber der Philosophie und ihrem Moment der Selbstreflexion erweist. Bei Denkern wie Platon, Vico oder Hegel verfällt die Gültigkeit der Kunst gerade mit dem Fortschreiten der Intellektualisierung. Nach Lenz töten nicht nur idealistische Gestalten und die Auswahl einzelner Momente, sondern auch noch die Reflexion als solche die Schönheit. Lenz macht Einwände nicht nur gegen die falschen Regeln, er versucht, die durch die Reflexion vermittelte Kunst durch das einfache Leben zu ersetzen. Das einfache Leben wird selbst zur höchsten Form der Schönheit. Büchners Standpunkt unterscheidet sich natürlich von demjenigen Lenzens. Büchner schafft, im Unterschied zu Lenz, ein Kunstwerk; er steigert sogar das Verhältnis von Ästhetik und Kunst zu seinem dritten (und gegenwärtigsten) Moment. Büchners Ästhetik ist idealistisch, aber nicht im Sinne von Hegels Ästhetik, nach der die Philosophie mittels der Selbstreflexion die Kunst übersteigt. Sie ist idealistisch in dem Sinne, daß das Moment der Selbstreflexion in das Kunstwerk selbst eintritt. *Lenz* ist eine transzendente Erzählung: Sie reflektiert über sich selbst und über die Bedingungen der Möglichkeit der guten Kunst, auch wenn die von dem Helden der Erzählung entwickelte Theorie sich als ungültig erweist. Büchners Erzählung schafft eine neue Welt für die Kunst, auch wenn Lenz das Ende der Kunst verkündet. Bei Büchner wird die Philosophie der Kunst für die Kunst wieder gesund, insofern die Philosophie Teil der Kunst selbst wird. Die Selbstaufhebung von Lenzens Kunstkonzeption kann nicht der Büchners zugeschrieben werden. Indem Büchner Reflexion über die Kunst in die Kunst einbezieht, zersprengt er eine Welt, in der die Kunst ihre Grenzen erreicht haben soll. Büchner wird Idealist dadurch, daß er den historischen Idealismus übersteigt. Wo aber Hegels Ästhetik beim zweiten Moment stehenbleibt (einer Abwertung der Kunst zugunsten der Reflexion), würde

Büchner die Kunst zum Stand der Philosophie zurückführen. Sein Moment ist ein drittes, und es ist synthetisch.

## II.

Lenz tritt dem Idealismus nicht nur im ästhetischen, sondern auch noch im gesellschaftlichen Bereich entgegen. Ebenso wie Widersprüche innerhalb von Lenzens Darstellung ästhetischer Normen auftauchen, so entstehen sie auch zwischen Lenzens antiidealistischer Theorie und seinem idealistischen Verhalten. Die zwei hier interessantesten sich widersprechenden Positionen sind zum einen: die Selbstaufhebung von Lenzens Kritik an der Teleologie, und zum zweiten: die Selbstaufhebung seiner Verneinung der Vernunft. Beide Stellungnahmen sind mit sich selbst und den Ideen des Kunstgesprächs eng verbunden.

Es ist sicher kein Zufall, daß Kaufmann sowohl eine idealistische Ästhetik als auch eine soziale Struktur verteidigt, die auf Gegenwartsverlust und das Verlangen nach zukünftigen Zielen aufgebaut ist.

Nach dem Essen nahm ihn [Lenz] Kaufmann beiseite. Er hatte Briefe von Lenzens Vater erhalten, sein Sohn sollte zurück, ihn unterstützen. Kaufmann sagte ihm, wie er sein Leben hier verschleudre, unnütz verliere, er solle sich ein Ziel stecken und dergleichen mehr. (S. 16)

Kaufmann unterstützt eine gesellschaftliche Ordnung, die, genau wie die idealistische Ästhetik, von Imperativen und einer nicht-immanenten Teleologie gekennzeichnet ist. Die idealistische Philosophie Kants und Fichtes hat als ein Hauptmoment sowohl des theoretischen wie auch des praktischen Bereichs das Sollen, das notwendige und fortdauernde Streben nach unerreichbaren Zielen. Im Kunstgespräch bezeichnet Lenz genau solch eine Projektion von äußerlichen Zielen und die sich ergebende Kluft zwischen Sein und Sollen als idealistisch. Die idealistische Ästhetik ist durch ihre nicht-immanente Teleologie, ihre Imperative, und die Idee, daß die Welt anders sein soll, gekennzeichnet. Dieser ästhetischen Norm entspricht Kaufmanns Erwartung, daß Lenz eine bestimmte Rolle in der Gesellschaft erfüllen soll, daß er sich anders verhalten soll, daß er sich Ziele setze. Kaufmanns Ermahnung in Beziehung auf Lenzens soziales Verhalten ist moralisches Korrelat zur idealistischen Ästhetik. Lenzens Antwort auf Kaufmanns Position erweist sich im gesellschaftlichen genau so verhängnisvoll wie im ästhetischen Bereich. Lenzens Verneinung der Teleologie im ästhetischen Bereich hat zur Folge, daß Lenz nicht Künstler bleiben kann. Lenzens Weigerung, sich Ziele innerhalb der Gesellschaft zu setzen, heißt, daß er überhaupt keine Beziehung zu der Gesellschaft mehr haben kann. Indem er weitreichende Ziele setzt, scheint der Idealist die Gegenwart zu verwerfen. Lenz lehnt solch eine Negation ab: „Immer steigen, ringen und so in Ewigkeit alles was der Augenblick gibt, wegwerfen und immer darben, um einmal zu genießen; dürsten, während einem helle Quellen über den Weg springen“ (S. 16–17). Wie im

ästhetischen Bereich würde Lenz statt der Teleologie und der Idealität die Unmittelbarkeit des Lebens umarmen.

Während des Kunstgesprächs konnte Lenz sich vergessen. Kaufmann aber erinnert ihn an seine Stelle in der Gesellschaft und stört damit seinen Gleichmut. Kaufmann kennt Lenzens Vergangenheit, und er sorgt sich um dessen Zukunft (S. 13, 16). Während Lenzens Besuch hatte keiner nach seinem früheren Verhalten oder zukünftigen Zielen gefragt: „Niemand frug, woher er gekommen und wohin er gehen werde“ (S. 13). Diese Lage war Lenz angenehm, denn seine Kritik an bestimmten Zielen hatte sich in eine Kritik an der Teleologie überhaupt verwandelt. Wieder erweist sich der gesellschaftliche Bereich als dem ästhetischen gleich. Im Kunstgespräch kritisiert Lenz nicht nur die Art der Auswahl, die man unter Idealisten findet, sondern er greift das Prinzip der Auswahl als solches an und entscheidet sich für die Unmittelbarkeit des Lebens. Hier verneint Lenz nicht nur die heteronomen Verpflichtungen, die von Kaufmann weitergegeben werden, er negiert das teleologische Verhalten als solches. Er will rein unmittelbares Leben. Weder geht Lenz mit Kaufmann zurück, noch setzt er bestimmte Ziele, die ihn allmählich in die Gesellschaft zurückführen würden; nichtsdestoweniger verliert Lenz jede Möglichkeit inneren Friedens. Die Bemerkung des Erzählers, daß Lenz aufs Land gewandert sei, aber „keinen Weg“ „suchte“ (S. 18), hat sowohl symbolische als auch eigentliche Bedeutung. Lenz setzt sich keine Ziele, aber ohne sie ist er verloren. Seine Ziellosigkeit, seine Kritik an der Teleologie und seine Verneinung der Beständigkeit zermürben sein Dasein ebenso sehr wie seine Furcht, daß er möglicherweise immer neue Ziele setzen müssen. Ohne das Prinzip der Auswahl kann Lenz nicht schreiben; ohne Teleologie kann er nicht leben. Insofern als Lenz versucht, ein bedeutsames Leben zu führen, wird er seiner eigenen Kritik der Teleologie widersprechen. Ebenso wenig wie als Idealist ist Lenz als Antiidealist zu Hause. Trotz seiner offen erklärten Diesseitigkeit sehnt sich Lenz nach transzendenter Bedeutung, nach Zeichen Gottes. Trotz seiner Zufriedenheit mit der Welt, wie sie ist, unabhängig von menschlichen Bemühungen, sie zu verbessern oder zu ändern, befindet sich Lenz auf der Suche nach einem ihm noch nicht vorhandenen Orientierungsmuster und eventuell nach einer neuen Welt überhaupt. In der Theorie gibt Lenz die idealistische Philosophie auf; in der Praxis führt er sie weiter fort und sucht nach Stabilität und Ordnung. Dieses Suchen aber macht Lenz nach seiner eigenen Definition zum Idealisten. Lenz leidet an dem Verlust von Zielen und an seiner Negation der dem idealistischen System innewohnenden Orientierung. Lenz ist der verzweifelte Idealist, der sowohl Glauben als auch Vernunft verloren hat, jedoch weiter nach Gott und Bedeutung sucht. Lenz bekennt sich zum Antiidealismus, kann aber seine eigene Theorie – daß die Welt schon so ist, wie sie sein soll – nicht annehmen. Trotz der scheinbaren Umarmung allen Lebens unterscheidet Lenz doch; er erkennt das Leiden und will es abschaffen (S. 29). Hier entwirft



er ein Ziel, eine andere Welt, eine ideale Welt ohne Leiden. Der spezifische Widerspruch in Lenzens Rückkehr zur Teleologie gibt einen größeren logischen Widerspruch zu erkennen. Als Teil seiner Kritik an der Teleologie argumentiert Lenz, daß die Welt und unser Verhalten anders sein sollen. Daher hebt sich die Kritik der Teleologie selbst auf. Hier ebenso wie im ästhetischen Bereich muß man zwischen der Aussage des Kunstwerks und der des Helden unterscheiden. Die Erzählung widerspricht der Teleologie oder der Kritik an gegenwärtigen sozialen Strukturen nicht. Das Kunstwerk *Lenz* untermauert lediglich eine rein instrumentale Vernunft, eine nicht-immanente Teleologie und heteronome Imperative. Lenzens eigene Kritik an der Teleologie (und an der Reflexion) ist andererseits so radikal geworden, daß sie in einen Selbstwiderspruch übergeht. Die Selbstaufhebung von Lenzens Kritik an der Teleologie bringt uns zur Selbstaufhebung seiner Verneinung der Reflexion zugunsten des Lebens. Die Unruhe, die Lenz spürt, wenn er versucht, Bedeutung in sein Leben zurückzubringen, führt nirgendwohin. Ihr Ausdruck und Ergebnis ist lediglich physisch. Nicht nur wandert Lenz in der Natur; die ganze Erzählung schildert ihn in der Unruhe des Reisens, eine häufige Ablenkung, wenn man sich langweilt, die schon von der Stoa angegriffen wurde, da das Reisen ein ungeeignetes Mittel sei, um zu sich selbst zu kommen. Es ist eine physische und materielle Lösung intellektueller Probleme, keine geistige oder idealistische. Nicht nur ist die Versenkung in die Natur eine lediglich physische Lösung, es ist Lenz natürlich unmöglich, die Unmittelbarkeit der Natur durch die Reflexion zu erreichen. Lenzens Wandern in der Natur sowie seine starke Neigung zum einfachen Leben Oberlins spiegeln seinen Wunsch wider, Geist durch einfaches Leben zu ersetzen. Lenzens mißlungene Versuche binden ihn noch einmal an die idealistische Seinsweise. Lenz würde sich von den Belastungen des Denkens dadurch erlösen, daß er sich der Natur, dem einfachen Leben oder gar dem Schlaf hingibt – jedoch die Widersprüche und der Aufruhr, die entstehen, als er versucht, sich von dem idealistischen Erbe zu befreien, quälen ihn weiter. Die Natur verwandelt sich in eine Projektion von Lenzens eigenem geistigen Zustand; Lenz kann sich in die Familie Oberlins nicht einfügen; und Oberlin selbst ist zu einfach, um Lenzens Gedanken ganz zu verstehen; schließlich bleibt für Lenz der Schlaf ein unerreichbarer Traum. Lenz will nicht mehr Idealist sein, doch kann er sich vom Geist nicht befreien.

Die Struktur von Lenzens mißlungenen Versuchen, den Geist zu verneinen, verrät eine innere Wahrheit. Es ist eine wiederkehrende Figur in nach- oder gegen-aufklärerischen Kulturen, daß man sich von seiner eigenen Reflexion befreien will.<sup>5</sup> Reflexion führt zur Auflösung höchster Werte. Als Antwort darauf will der Mensch die zerstörende Reflexion mit der Stabilität des Lebens ersetzen.

---

<sup>5</sup> Siehe Vittorio Hösle: *Moralische Reflexion und Institutionenzerfall. Zur Dialektik von Aufklärung und Gegenklärung.* In: *Hegel-Jahrbuch* 1987, S. 108–116.

Im Kunstgespräch scheint Lenz sich von der (falschen) Stabilität traditioneller Kunst befreien zu wollen, um sich der stetigen Auflösung des Lebens zu nähern. Hier, in der Praxis, will Lenz das Gegenteil: Er möchte den von seiner Reflexion stammenden Stabilitätsverlust durch irgendein Leben, das ihm einen Halt gewähren kann, ersetzen – sei es die Natur, die Einfachheit oder der Schlaf. Lenz verneint die Stabilität idealistischer Werte, weil sie das Leben verleugnen, aber seine Verneinung umschließt nicht nur eine Art des Idealismus, sondern den Idealismus überhaupt. Da er ganz auf den Idealismus verzichtet, findet Lenz keine Orientierung mehr. Lenz negiert die Vernunft als solche, setzt dieser aber nur die eigene Leere entgegen. Lenz ist nicht nur nicht in der Lage, Gründe für den höheren Wert des Lebens gegenüber der vermittelnden Reflexion und Kunst zu finden, sein Leben selbst ist ohne die Orientierung der Vernunft bedeutungslos. Dem reflektierenden, nachdenkenden Individuum Lenz reicht die unbesonnene Bejahung des Lebens nicht aus. Lenz kann sich mit seiner eigenen Reflexion nicht abfinden, dennoch kann er, wenn er die Reflexion verleugnet, sich nicht erhalten.

Da Lenz auf die Vernunft als Wegweiser der Handlung verzichtet hat, könnte man meinen, er sei eines Glaubenssprungs fähig; aber auch der ist ihm unmöglich. Lenz ist nicht imstande, einfach wie der Gläubige zu glauben, denn seine Reflexion über den Glauben hat die Unmittelbarkeit des Glaubens aufgelöst. Überdies hat Lenz keine Antwort auf die Theodizee. Anders als der einfache Gläubige aber hat Lenz die Frage der Theodizee gestellt. Noch einmal löst die Reflexion die Stabilität auf. Lenzens Unfähigkeit, die Theodizee zu Ende zu denken, führt zu einem weiteren Problem. Lenzens höchstes Ziel ist es, das Leiden zu eliminieren, aber als er sein Ziel erreicht, sieht der Leser, daß Lenz nicht nur das Leiden, sondern auch sein Gegenstück, das Bewußtsein, auslöscht. Unfähig, seine antiidealistischen Ziele zu erreichen – Kunst ohne Stille, Lebenssinn ohne Idealismus, eine geistige Verneinung des Geistes und eine vollkommene Welt frei vom Leiden –, erfährt Lenz den Bruch zwischen Sein und Sollen. Die Widersprüche innerhalb von Lenzens Antiidealismus werden dadurch deutlich, daß Lenz sich der Möglichkeit der eigenen künstlerischen Tätigkeit durch seine Theorie der Kunst entzieht; daß sein geistiger Versuch, den Geist zu verneinen, nur zur weiteren geistigen Qual führt; und daß die Welt ohne Leiden, die er endlich erreicht, eine leere ist. Lenz kann sich von seiner intellektuellen Qual nur dadurch befreien, daß er die Vernunft in ihrer Ganzheit verneint. Lenzens Entkommen wird sein Wahnsinn sein, die totale Verleugnung von Struktur, Bedeutung, Geist und Lebenskraft.

Außer Lenzens idealistischem Verhalten und seinen mißlungenen Versuchen, sich von dem idealistischen Erbe zu befreien, gibt der Erzähler eine Reihe von Anhaltspunkten, nach denen wir Lenzens verborgenen Idealismus erkennen können. Obgleich es fast so viele Definitionen von Idealismus wie Idealisten gibt, ist eine bestimmte Form des deutschen Idealismus, nämlich die Fichtesche

Philosophie des subjektiven Idealismus, zunächst erkennbar als „idealistisch“ im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Der Erzähler beschreibt Lenz mehrmals, als wäre er entweder Anhänger oder lebendiger Beweis des Fichteschen Idealismus. Lenz betrachtet die Welt nur als seine eigene Projektion. Auch die Hinweise auf das mysteriöse „Was“ oder „Es“, das Lenz bedroht und ihn dazu zwingt, die Dinge auf besondere Art zu sehen oder zu behandeln, werden so eingeführt, daß diese scheinbar äußerlichen Kräfte sehr klar ihren Ursprung in Lenzens Subjektivität haben. Die deutlichste Formulierung von Lenzens erkenntnistheoretischem Antirealismus entsteht, wo Lenz anfängt, Zeichen sowohl des Atheismus als auch des Wahnsinns zu zeigen: „Es war ihm dann, als existiere er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung, als sei nichts, als er“ (S. 28).<sup>6</sup> Weniger auffallende Hinweise auf Lenzens Idealismus tauchen schon früh in der Erzählung auf. Während Lenzens erster Nacht im Schulhaus scheint ihm die Welt eine Projektion seiner eigenen Einbildungskraft zu sein: „es war ihm wie ein Schatten, ein Traum“ (S. 7). Man kann Lenzens verborgenen Idealismus auch während seiner traumatischen Erfahrung der Finsternis beobachten: „alles finster, nichts, er war sich selbst ein Traum“ (S. 8). Oder später: „der rettungslose Gedanke, als sei alles nur ein Traum, öffnete sich vor ihm“ (S. 9). Lenz versucht sich zum Bewußtsein zu bringen, indem er das Nicht-Ich auf sich wirken läßt. Leiden qua Passivität des Ichs im Verhältnis zum Nicht-Ich, um die Fichteschen Begriffe zu gebrauchen, wird in Lenzens Sicht Leiden qua Schmerz: „Er konnte sich nicht mehr finden, ein dunkler Instinkt trieb ihn, sich zu retten, er stieß an die Steine, er riß sich mit den Nägeln, der Schmerz fing an, ihm das Bewußtsein wiederzugeben“ (S. 8). Später in der Erzählung schlägt Lenz seinen Kopf an die Wand als Versuch, „sich zu sich selbst zu bringen durch physischen Schmerz“ (S. 29). Im erkenntnistheoretischen ebenso wie im praktischen Bereich sieht man bei Lenz einen verborgenen Idealismus.

Obwohl Büchner wegen seiner modernen Schilderung der Schizophrenie immer wieder gelobt wird, ist Lenzens Krise keine bloße Fallstudie: Lenzens Widersprüche und Wahnsinn zeigen den Sinnesverlust einer Person, die dem idealistischen Erbe entrinnen will. Lenzens Gefühl eigener Orientierungslosigkeit wird offensichtlich bei seinem Vergleich mit dem ewigen Juden. Auch diese Vergleichsmöglichkeit zeigt, daß die Erzählung sich in einem weiterreichenden Bereich als dem lediglich psychologischen abspielt; Lenzens Leiden hat religiösen und philosophischen Umfang. Der ewige Jude wäre eine angemessene Gestalt für Lenzens Ästhetik der Bewegung. Während sich die Erzählung aber entfaltet,

<sup>6</sup> Die Tatsache, daß dieser Satz auch psychologisch gedeutet werden kann, schließt seine geistesgeschichtliche Bedeutung nicht aus. Die Erzählung hat mehrere Dimensionen. Die gespaltene Persönlichkeit hat ihr Gegenstück in der idealistischen Philosophie des Selbstbewußtseins. Wenn der Erzähler schreibt, „es war als sei er doppelt“ (S. 28), denkt der Leser an die Fichtesche Philosophie ebenso wie an einen psychopathologischen Zustand.

sehen wir, daß Lenzens religiöses Begehren seine ästhetischen Vorschriften widerlegt. Lenz sucht nicht das Wandern des ewigen Juden; er verlangt statt dessen nach Stabilität und Zentrierung, jedoch als Antiidealist sucht er sie auf falschem Wege – über die Aufhebung der Teleologie und die Verneinung der Reflexion.

### III.

Büchners Fragment zeigt nicht nur die Strukturen des Antiidealismus, sondern auch noch dessen Aufhebung. Lenzens Abneigung gegen den Idealismus zeigt die Unzulänglichkeit des Idealismus zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Aber der Idealismus braucht nicht das Leben zu verschmähen wie – nach der Auslegung Lenzens – bei Winckelmann; er braucht nicht weiteren Fortschritt abzulehnen wie scheinbar bei Hegels Darstellung der Geschichte der Philosophie; er braucht nicht die Intersubjektivität zu vernachlässigen wie bei Kants, Fichtes, Schellings und Hegels Betonung von Subjekt-Objekt- statt Subjekt-Subjekt-Beziehungen; seine Teleologie braucht nicht äußerlich zu sein wie bei der schlechten Unendlichkeit Kants und Fichtes; er braucht nicht das Leiden zu übersehen wie angeblich bei Hegels Gleichsetzung von Vernunft und Sein; und er braucht nicht lediglich destabilisierend zu sein, denn nicht nur zerstört er einzelne Werte durch die Reflexion, er ist imstande, mit Hilfe des gleichen Vermögens neue zu begründen.<sup>7</sup> Büchners Text verneint nicht nur den falschen Idealismus; er verneint die Verneinung des Idealismus.<sup>8</sup> Er erkennt – möglicherweise gegen den Willen seines Verfassers – die existentielle und logische Wahrheit des objektiven Idealismus, d. h. eines Systems, das uns zeigt, wie man Werte letztbegründen kann.<sup>9</sup> Stabilität (oder a priorische Wahrheit) und Reflexion (oder die Unhinter-

---

<sup>7</sup> Siehe vor allem Vittorio Hösle: *Begründungsfragen des objektiven Idealismus*. In: *Philosophie und Begründung*, hg. v. Forum für Philosophie Bad Homburg. Frankfurt 1987, S. 212–267.

<sup>8</sup> Ein großer Teil der neueren Forschung zu *Lenz* betont Lenzens berechtigte Kritik am falschen Idealismus (ohne sie natürlich so zu nennen) und das von diesem Idealismus her verursachte Leiden. Mein Beitrag versucht, diese Deutung zu ergänzen und gleichzeitig über sie hinauszugehen, indem er zeigt, daß die Erzählung nicht nur die gegenwärtige Gesellschaft und den derzeitigen Idealismus kritisiert; sie kritisiert Lenz (auch wenn sie mit ihm mitfühlt), und zwar darum, weil er versucht, gegenwärtige Mängel dadurch zu überwinden, daß er den Idealismus absolut verneint. Die Kritik funktioniert, philosophisch, vermittels des Arguments der Selbstaufhebung und, dramatisch, vermittels der Darstellung von Lenzens Untergang; dieser Untergang ist ebenso immanent und notwendig wie auch äußerlich und kontingent. Daß der Erzähler Lenzens Verhalten ablehnt, heißt natürlich nicht, daß er die Position Oberlins teilt. Wie in *Dantons Tod* sind beide Hauptcharaktere, beide Lösungsversuche, problematisch.

<sup>9</sup> Ein nicht letztbegründeter Vernunftbegriff führe zur Willkür (die beliebigen, instrumentalisierenden Werte von Lenzens Gesellschaft) oder Desorientierung (Lenzens Negierung aller Werte).

fragbarkeit der Vernunft) sind die Hauptziele von Lenzens Antiidealismus und eines großen Teiles der Moderne. Büchners Erzählung ist aber nicht nur modern, sie weist darüber hinaus auch auf die Überwindung der Negativität hin. Darauf scheint sich unser negatives Zeitalter erst jetzt zu besinnen.

## HEILUNG DURCH FORM

### Zur Struktur von Karl Immermanns Roman *Münchhausen*\*

von Günter Karrasch, Bonn

#### *Abstract*

Die Form von Immermanns Roman *Münchhausen* trägt nur scheinbar zur Verwirrung des Inhalts bei. Tatsächlich ist sie Bestandteil einer sinnvollen poetischen Konzeption, in welcher sowohl für die Spannungen zwischen romantischer und realistischer Welt als auch für die darin verstrickten Individuen eine Lösungsmöglichkeit liegt.

On the surface, the form of Immermann's novel *Münchhausen* appears to contribute to the confusion of the contents. In reality, the form is an integral part of a poetic conception in which a solution can be found both for the tensions between a romantic and a realistic world and for the individuals entangled in it.

#### I.

Wenn Harry Maync, Immermann-Herausgeber und -Biograph, forderte, der *Münchhausen* müsse „letzten Endes aus sich selbst erklärt und beurteilt werden“<sup>1</sup>, so zielte er damit zunächst auf die Originalität des Werkes ab. Doch selbst die Urteile der neueren Forschung, die durchaus Einsicht in die Komplexität und die geplante Struktur des Doppelromans zeigen, kommen nur selten über eine literaturhistorisch geprägte oder von Einzelaspekten geleitete Bewertung hinaus. Eine umfassende Untersuchung fehlt bisher. Indessen konnte bereits Benno von Wiese, der durch die Neuausgabe der Dichtungen Immermanns eine Belebung der Diskussion ermöglichte<sup>2</sup>, einen allgemeinen Gesichtspunkt über das so

---

\* Dieser Aufsatz ist aus einem Oberseminar von Prof. Dr. Karl Konrad Polheim, Bonn, im SS 1986 hervorgegangen. Der Verfasser dankt allen Teilnehmern für die kritischen Anregungen und Hinweise zum Thema.

<sup>1</sup> Harry Maync: *Immermann. Der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit- und Literaturgeschichte*. München 1920, S. 464.

<sup>2</sup> *Karl Immermann: Werke in fünf Bänden*, hg. v. Benno v. Wiese, unter Mitarbeit v. H. Asbeck, H.-M. Gerresheim, H. J. Schneider, H. Steinecke. Frankfurt 1971–77 (*Münchhausen* = Bd. 3, Frankfurt 1972). – Im folgenden werden alle Zitate aus dem *Münchhausen* nach dieser Ausgabe direkt im Text nachgewiesen.