

Büchners Kunstanschauung und anthropologische Menschenauffassung

Ricarda HIRTE

Universitat de València
Department de Filologia Anglesa i Alemanya
Ricarda.Hirte@uv.es

ZUSAMMENFASSUNG

Das Kunstgespräch in Georg Büchners Novelle »Lenz« wird zu einem Schlüsseldialog, in dem Büchner seiner eigenen Kunstanschauung und Ästhetik Ausdruck verleihen kann. Von diesem Gespräch leitet sich seine anthropologische Menschenauffassung ab, in der das Mitleid eine zentrale Rolle spielt. Illustriert wird diese durch die Bildanalyse, des in der Novelle genannten Bildmaterials »Christus in Emaus«, die nicht nur Büchners Kunstanschauung verifiziert, sondern auch seine anthropologische Menschenauffassung darstellt. Durch den Einbezug der naturalistischen und expressionistischen Elemente des Häßlichen und Geringsten, die den klassischen Elementen entgegengesetzt sind, drückt Büchner sein humanes Engagement aus.

Schlüsselwörter: Büchners Kunstauffassung, Klassik, Niederländische Malerei, Mitleid, Anthropologie

Büchner's concept of Art and Humanity

ABSTRACT

The art conversation in the novel »Lenz« from Georg Büchner is a key-conversation, where Büchner expresses his own reception of art and ethic. From this conversation it is possible to deduct his anthropologic concept of humanity, where pity plays a central role. The analysis of the painting »Jesus Christ in Emaus«, which Büchner mentions in the narrative, illustrates Büchner's concept of art but also presents his anthropologic conception. With the inclusion of naturalistic and expressionistic elements like the ugly and the minor, which are contrary to the classic elements, Büchner expresses his human engagement.

Key Words: art reception of Büchner, classic, Dutch painting, pity, anthropology.

RESUMEN

El discurso del arte en (la novela corta) »Lenz« de Georg Büchner llegará a ser un diálogo clave, donde Büchner puede expresar su propia recepción artística y estética. De ese diálogo se deriva su concepción antropológica, donde la piedad desempeña un papel central. Eso se ilustra a través de un análisis del cuadro, mencionado como material pictórico »Cristo en Emaus« que no solamente verifica la recepción artística de Büchner sino presenta también su concepción antropológica. A través de la inclusión de elementos naturalistas y expresionistas de lo feo y de lo menor, contrarios a los elementos clásicos, Büchner expresa su compromiso humano.

Palabras clave: recepción artística de Büchner, clasicismo, pintura neerlandesa, piedad, antropología, Lenz.

INHALTSVERZEICHNIS: 1. Kunstgespräch im Lenz. 2. Büchners Kunstauffassung . 3. Das Bild »Christus in Emaus« - Büchners Ästhetik im Bild. 4. Büchners anthropologisches Menschenbild

Büchners Novellenfragment *Lenz*, entstanden im Frühjahr 1836, ist das einzige erzählerische Werk Büchners. In der Novelle wird der Aufenthalt des Sturm und Drang Dichters M. R. Lenz bei dem Pfarrer Oberlin im Steintal im Jahr 1778 aufgezeigt. Auch wenn Büchner diesen Ausschnitt aus dem Leben in einer Art eines klinischen Berichts präsentiert, so integriert er doch auf literarischer Ebene Lenzens einfühlsame visionäre Rezeption der Natur. Büchner schafft einen Dualismus, der einerseits dogmatisch und andererseits empirisch ist. So kann er in seinem »klinischen Bericht« Lenz zunehmendes beängstigendes Gefühl der Leere und der Einsamkeit wie das Verständnis, das die Welt als ungeheures Leiden aufzufassen ist, integrieren. In den Augenblicken der Rückbesinnung auf sich selbst, die Lenz im Hause des Pfarrers erlebt, gehört das Kunstgespräch. Der Anlass ist der Besuch von Christoph Kaufmann im Steintal, mit dem Lenz bekannt ist und der in ihm viele Erinnerungen wachruft. Bei Tisch geht das Gespräch von dem anfänglichen Thema Literatur über zur Kunst als solche, wobei Kaufmann und Lenz gegensätzliche Standpunkte vertreten. Dieses Gespräch ist Lenzens letzte kommunikative Auseinandersetzung, bevor er in eine Beziehungslosigkeit zur sozialen Umwelt und der Natur verfällt, bevor er in der »Leere« versinkt; und doch kann gerade hier Büchner seiner Ästhetik und seinem Denken, das sich gegen die vorherrschende Meinung und die politische Stagnation seiner Zeit wendet, Ausdruck verleihen, indem Lenz in dem Gespräch seine – und Büchners – naturalistische Kunstanschauung vertritt.

Das Gespräch wird durch die Bestimmung der geistesgeschichtlichen Situation eröffnet: »(...) die idealistische Periode fing damals an (...)«¹, die hinsichtlich des authentischen Lenz eine falsche zeitliche Einordnung darstellt. Dieser Anachronismus jedoch ermöglicht die Auseinandersetzung mit der idealistischen Ästhetik und somit mit Schiller. Dies wird im Kunstgespräch zwischen Kaufmann und Lenz thematisiert.

Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, kein Muskel, kein Puls entgegen schwillt und pocht. Kaufmann warf ihm vor, daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische² Madonna finden würde. Was liegt daran, versetzte er, ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr tot, wenn ich in mir arbeite, kann ich auch wohl was dabei fühlen, aber ich tue 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. Die Holländischen Maler sind mir lieber, als die Italiänischen, sie sind auch die einzig faß-

¹ Büchner, G., *Werke und Briefe*. München: dtv 1988. Zitat: »Lenz«, S. 144. Im Folgenden wird nach der genannten Ausgabe zitiert und die dortige Seitennummerierung berücksichtigt.

² Raphael oder Raffael eigentlich Raffaello Santi. Beide Schreibweisen sind geläufig, letztere bevorzugt.

lichen; 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 von wem, Christus und die Jünger von Emaus.^{3 4}

In dem Gespräch zwischen Lenz und Kaufmann vertreten beide kontroverse Standpunkte. Zunächst zu Kaufmann: er wirft Lenz vor, dass in der Wirklichkeit die idealisierten Typen eines Apolls von Belvedere oder einer Raffaelischen Madonna nicht existierten, um diese naturgetreu in der bildenden Kunst darzustellen. Sein Argument rekurriert auf Schillers Ästhetik und dessen Philosophie des Ideals: das Ideal wird gegenüber der Wirklichkeit verabsolutiert. Bei Schiller (Kant und mit Einschränkung bei Winkelmann) ist es als ein abstraktes Vorbild und Muster zu sehen, das die Kunst zwar erstreben soll, das ihr aber ewig unerreichbar bleibt. Winkelmann empfiehlt die idealistischen Darstellungen der Antike als Vorbild; sie stellen, wie auch im Schillerschen Sinn, nicht die Natur dar, sondern die »im Verstand entworfene geistige Natur«. Hierunter fällt auch die bildende Kunst Raffaels. Das Ideal als abstraktes Vorbild lässt sich im Kunstgegenstand nur ansatzweise reflektieren, seine Vollkommenheit in der Abbildung bleibt Utopie.⁵

Bei Schiller heißt es weiter:

Dieses menschliche Herrscherrecht übt er aus in der Kunst des Scheins, und je strenger er hier das Mein und Dein von einander sondert, je sorgfältiger er Gestalt von dem Wesen trennt, und je mehr Selbständigkeit er derselben zu geben weiß, desto mehr wird er nicht bloß das Reich der Schönheit erweitern, sondern selbst die Grenzen der Wahrheit bewahren; denn er kann den Schein nicht von der Wirklichkeit reinigen, ohne zugleich die Wirklichkeit von dem Schein frei zu machen.⁶

Die »Gestalt« von dem »Wesen« trennen, also die Natur, die Wirklichkeit von dem Objekt der Kunst loslösen, um die Schönheit zu erweitern und gleichzeitig dem Ideal näherzukommen, welches in den Grenzen der Wahrheit liegt. Um Kaufmanns Gesprächsposition zu erhärten noch einmal Schiller: »Einen gemeinen Geschmack haben in der bildenden Kunst die Niederländischen Mahler, einen edlen und großen Geschmack die Italiener, noch mehr aber die Griechen bewiesen. Diese gingen immer auf das Ideal, verwarfen jeden gemeinen Zug, und wählten auch keinen gemeinen Stoff.«⁷

Kaufmann vertritt somit den klassischen Standpunkt, für den Schiller plädiert. Die Gegensätzlichkeit, der Dualismus, wie Schings⁸ ihn bezeichnet, von

³ Büchner, G., *Lenz*, 145.

⁴ Hinzuzufügen ist hier, dass das Bild »Christus in Emaus« von Carel von Savoy in der Sekundärliteratur bis jetzt kaum Beachtung gefunden hat. Auf die Bildreferenz wird später eingehender eingegangen.

⁵ Vgl. Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter, *Lexikon der Ästhetik*. München: Beck 1992, 99.

⁶ Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam 1965, 114/115 (26. Brief).

⁷ Schiller, F., *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*. Nationalausgabe 1943, Bd. XX, 241-247.

⁸ Vgl. Schings, H.-J., *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*. München: Beck 1980, 76/77.

»Sinnlichkeit und Geist«, bleibt ungelöst. Die Hierarchien der Stiltrennung bleiben gewahrt, das »Erhabene«, das Ideal, welches in der Kunst zu erreichen gilt, wird nicht angetastet. Daher auch die scharfe Kritik an den Niederländern, denn wie Schiller urteilte »ist Gemein alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt«⁹. Die Niederländischen Maler und mit ihnen ihre Weltanschauung, ausgedrückt in ihren Bildern und von Lenz vertreten, idealisieren nicht, können also zum Geiste, zum Intellekt nicht sprechen, sie schaffen Kunst, um in ihr die menschliche Realität, das Alltägliche zu bannen, so wie Lenz es in dem Gespräch formuliert: »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«¹⁰. Das Gefühl wird angesprochen; die Gegensätzlichkeit zwischen Kaufmann und Lenz, Geist versus Sinnlichkeit, ideal versus real, wird ausgesprochen. Noch einmal Lenz:

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, steht über diesen Beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.¹¹

Büchners ästhetische Anschauungen werden durch Lenz zur Sprache gebracht, Er negiert die Hierarchie der Stiltrennung, stellt sich gegen die idealistische Philosophie, gegen Schillers Ästhetik und wendet sich somit von der Kunstlehre des deutschen Klassizismus ab.

Büchners Distanzierung zu eben dieser idealistischen Philosophie bedingt die Formation seiner eigenen Ästhetik, die das Ergebnis eines persönlichen Prozesses ist: trat Büchner in seinen ersten schriftlichen Äußerungen noch in die Fußstapfen Schillers, da dieser, als Lieblingsdichter seiner Mutter, ihn zu den ersten künstlerischen Auseinandersetzungen zwang, so wendet er sich durch die gesellschaftlich-politischen Zustände seiner Zeit und mit den so neu gewonnenen Einsichten von ihm ab. Somit nimmt er eine konfliktgeladene Position gegenüber dem deutschen Klassizismus ein, der eben auch konfliktgeladen zu seiner eigenen Vergangenheit steht. Was bleibt ist die Gemeinsamkeit einer Anschauung, die Büchner nur im Sturm und Drang findet und im Gegensatz zu einer Weltanschauung des späten Schillers und der von Kant steht, nämlich die Flucht vor dem Praktisch-Politischen ins Ästhetische.

Es ist somit nicht verwunderlich, dass Büchner, bedingt durch seine eigene Biographie und geschichtliche Erfahrung, seine Themen an geschichtliche Ereignisse bindet und sie den abstrakten philosophischen Thesen Schillers entgegenstellt. Die unbeeinflussbare, sich »dahinwälzende Geschichtlichkeit« postiert er in Opposition zu Schillers scheinbar ungeschichtlichen Themen, da sittliche Autonomie und Entscheidungsfreiheit der Agierenden als Grundbedingung der

⁹ Schiller, F., *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*, 241.

¹⁰ Büchner, G., *Lenz*, 145.

¹¹ Büchner, G.: *Lenz*, 144.

Schillerschen dramatischen Darstellungen gelten. Konträr zu Schiller gehen bei Büchner »Geschichtsfatalismus« und »Menschenfreundlichkeit«, die Partei für die Fraternité ergreift, eine Verbindung ein. Der Mensch kann sich seiner geschichtlichen Zeit mit all seinen Drangsalen nicht entziehen, er ist Gefangener und trotzdem oder gerade deswegen »muß man die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen«¹². In dieser Verbindung liegen Thesen und Antithesen der Büchnerschen Ästhetik.

Büchners Auseinandersetzung mit der idealistischen Ästhetik und mit Schiller ist auch ein Kampf gegen den Aristokratismus, der einen weiteren Punkt in der Büchnerschen Ästhetik bildet und seine anthropologische Menschenauffassung begründet. Dies wird an dem folgenden Zitat deutlich. So schreibt Büchner in einem Brief vom Februar 1834:

Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des Heiligen Geistes im Menschen; gegen ihn kehre ich seine eigenen Waffen: Hochmut gegen Hochmut, Spott gegen Spott (...) Ich hoffe noch immer, daß ich leidenden, gedrückten Gestalten mehr mitleidige Blicke zugeworfen, als kalten, vornehmen Herzen bittere Worte gesagt habe.¹³

Inhaltlich lassen sich die gleichen Worte im Lenz wiederfinden:

Dieser Idealismus (Bezug nimmt Lenz hier auf die griechische Kunst) ist die schwächlichste Verachtung der menschlichen Natur. 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 prosaischen Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich (...).¹⁴

Dieses Zitat aus dem Lenz ist vor dem eigentlichen Kunstgespräch angesiedelt aber eingeflochten in dem Diskurs zwischen Kaufmann und Lenz. Aus beiden Zitaten läßt sich schlußfolgern, dass Büchner den gesellschaftlichen Aristokratismus als Idealismus versteht.

Für Büchner ist sein Anspruch erfüllt, wenn »das Leben des Geringsten« wirklichkeitsgetreu und für diesen parteinehmend, sorgfältig nachgestaltet wird. Eine Scheinwelt wie bei den Idealdichtern, eine Verklärung der Wirklichkeit, empfindet Büchner als unmenschlich. Büchners Realismus, sein Gebot, das in dem Zitat angesprochen wird, ist auch mit dem »Geringsten« solidarisch. Er versucht alles und jeden in seine Weltanschauung einzubeziehen. Büchners Parteinahme für die Gesellschaft stellt ihm die Frage nach dem Sinn der Natur und der menschlichen Existenz. So gehört zum Kunstgespräch ein naturphilosophisches Denken, das

¹² Büchner, G., *Lenz*, 145.

¹³ Büchner, G., *Brief vom Februar 1834*, 286.

¹⁴ Büchner, G., *Lenz*, 144.

erkenntnistheoretisch gewonnen, eine Harmonie- und Sympathielehre voraussetzt, die sich wiederum aus der Frage nach den nicht erfahrbaren Zusammenhängen des Seins konstituiert. Hieraus resultiert Büchners Realismus der Menschenliebe, die er durch Lenz ausspricht: »Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen (...).«¹⁵ Die gesellschaftliche Situation, die Harmonie- und Sympathielehre einer Philosophie, die auf der Natur basiert, wird bei Büchner in eine Philosophie des Leidens umgewandelt, die sich in einer Ästhetik äußert, die durch Empathie dem Rezipienten das dargestellte leidende Objekt vermittelt. Durch sein illusionsloses Empfinden, die Parteinahme für die Gesellschaft und die Liebe zu den Menschen entsteht ein Mitleid, das aus dem Beklagen dessen resultiert. »Man muß die Menschheit lieben (...).« und »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«¹⁶, ist ein Bekenntnis, dass Büchner nur empfinden kann, wenn er als Mensch Anteil nimmt, fühlt und mitleidet. »Leben, Möglichkeit des Daseins« soll aber eben auch bei Kunstwerken das oberste Gebot der Beurteilung sein. Daher ist ihm der »Künstler und Bildende der Liebste, der ihm die Natur am Wirklichsten wiedergibt«. Natur, Realismus und Gefühl sind untrennbar, sind aufeinander angewiesen. So hat jede Kunstbetrachtung ein Thema, auf das alles rekurriert: das Verhältnis der Kunst zur Natur, der Gegensatz zwischen Materiellem und Geistigen. Die Natur steht über den menschlichen Unterscheidungen von »schön« und »häßlich«, »edel« und »gemein«, was zählt, auch im Kunstwerk, sind nicht jene Kriterien, sondern die des Mitleidens und des Anteilnehmens, also das Gefühl. So ist Büchners Kampf gegen den Idealismus auch ein Kampf gegen eine Scheinwelt, gegen ein Gestalten aus moralischen Absichten, das Lehren soll und das Naturschöne außer acht läßt. Der Dichter und Bildende soll die Welt nicht verklären, sondern die Wirklichkeit wiedergeben. So wie Büchner es durch Lenz ausdrückt: »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 Kunstsachen.«¹⁷ So wird auch die Geschichte als Teil der Natur aufgefaßt; der Ablauf von lebenden, menschlichen Schicksalen, die geschichtliche Präsenz in Büchners Werk, verkörpert wirkliches Leben einer Vergangenheit, die durch den Dichter und Bildenden ein zweites Mal zum Leben erweckt wird. Büchner lehnt einen Scheinrealismus, wie er im Idealismus auftritt ab, steht aber zwischen ihm und einer zukunftsorientierten Perspektive, die Hoffnung und positive Weltsicht vermittelt. Die unerträgliche Wirklichkeit des Idealismus läßt Büchner für positive Ziele keinen Raum, sondern das Aufbegehren gegen Bestehendes erfüllt sein Leben und Werk.

¹⁵ Büchner, G., *Lenz*, 145.

¹⁶ Büchner, G., *Lenz*, 145.

¹⁷ Büchner, G., *Lenz*, 144.

So beruht auch der Konflikt zwischen Büchner und Schiller in den unterschiedlichen Auffassungen von Kunst und Natur und von Kunst und Moral. Büchner steht somit zwischen den Generationen, indem er die Kunstlehre des deutschen Klassizismus ablehnt, den Kampf gegen Schiller und die Ästhetik des Idealismus aufnimmt, sowie die Ästhetik der romantischen Schule ablehnt, aber noch nicht die ästhetischen Anschauungen des Realismus vertritt. Er steht auf der Schwelle. Für ihn ist der Mensch durch die Umstände, in die er hineingeboren wird, determiniert, kann diese nicht verändern, ist also fatalistisch an sie gebunden. Demgegenüber stehen die Idealdichter, deren ideale Scheinwelten sich von der menschlichen Natur und Existenz vollständig getrennt haben. Daraus leitet sich auch Büchners Kunsttheorie ab, die sich im Gegensatz idealistischer und materieller Weltansicht manifestiert. Sein Weltbild bleibt dualistisch – zwischen dem Ist-Zustand und dem Soll-Zustand ist keine Brücke geschlagen worden. Durch Büchners Festhalten am historischen Determinismus bleibt sein Weltbild statisch.

Hans-Jürgen Schings drückt diesen Dualismus wie folgt aus:

Das Ensemble von Naturspekulation und Kunsttheorie bestätigt nicht nur einen ursprünglichen Zusammenhang, einen kosmologisch-metaphysischen Rückhalt, sondern indiziert auch dessen Verlust. So ist die Kunstlehre des Büchnerschen Lenz nicht zuletzt auch als Dokument der Entzweiung zu lesen, die den Künstler und Menschen Lenz von jener Natur trennt, deren Harmonie er beschwört, um ihn einer entleerten Welt auszuliefern und darin zu »ersticken«.¹⁸

Was Hans-Jürgen Schings »entleerte Welt« und »ersticken« nennt, ist das Fehlen der positiven Weltanschauung Büchners, das Statische in seiner Ästhetik. Das »Dokument der Entzweiung« kann bei ihm sinnbildlich für Büchners Dualismus stehen, sowie den Konflikt zwischen idealistischer und materieller Weltanschauung ausdrücken.

Büchners schöpferische Kraft, die Darstellung des Natürlichen, führt ihn nicht in eine konstruierte Welt, sondern in eine Wirklichkeit, die realitätsbezogen und schmerz erfüllt ist. So könnte man sagen, dass Büchner zu den sentimentalischen Dichtern gehört, der in seinem Werk die Gefühle durch satirische oder wehmütige Sprache ausdrückt. Ebenso verhält sich Büchner auch zum Heldentum. In seinem Werk gibt es nicht mehr den Helden wie bei Schiller, der sich zwar irren kann oder scheitert, der aber »über den Dingen stehen« bleibt und gesellschaftlich legitimiert wird.

Büchners Helden sind Helden im Erleiden von Zuständen, die nicht zu ändern sind, die determiniert sind. Einzig und allein gilt die Hinwendung zu den Erniedrigten im Kampf gegen die Unterdrücker, gegen den Aristokratismus. Genauso verhält es sich auch um sein Gottvertrauen: Büchner kennt die Freiheit eines Christen nicht mehr, der sich als Mensch im Einklang mit dem Schöpfer fühlt. Das Urvertrauen, das Schiller noch Gott entgegenbrachte, ist bei Büchner nicht mehr zu finden, vielmehr leidet für ihn der Mensch und mit ihm die Schöpfung.

¹⁸ Schings, H.-J., *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, 72.

Selbst die Menschenliebe ist kein Weg zu Gott, sondern Ausdruck von Mitleid und Enttäuschung – Enttäuschung, da Gottes Schöpfung, deren Sinn, Ordnung und Harmonie, von Büchner geleugnet wird. Am Ende dieses Gedankenganges steht der Atheismus, ausgedrückt in der Beziehungslosigkeit Lenzens zur Welt, der aber Hoffnung nach dem Einklang mit Gott aufrechterhält, der nur über das Leiden der Menschen erreichbar ist. »Wir haben der Schmerzen nicht zu viel, wir haben ihrer zu wenig, denn durch den Schmerz gehen wir zu Gott ein! Wir sind Tod, Staub, Asche, wie dürfen wir klagen?«¹⁹

Es ist somit nicht verwunderlich, dass Büchner in dem Kunstgespräch im Lenz das Bild »Die Jünger von Emaus« nennt, da gerade in diesem Bild seiner Ästhetik, seinem Dualismus und seiner Kunstanschauung am Bildmaterial Nachdruck verliehen wird. Anhand des Bildes läßt sich letztlich Büchners anthropologische Menschenauffassung ableiten. Das Leidthema im *Lenz* geht auf Büchners Realismus zurück, den er im »Niederländischen« ansiedelt. Mit dem Wissen der vergangenen Kunstperiode und seiner inneren Überzeugung und Verpflichtung gegenüber der Menschheit und der Politik wird sein Leid definiert. Der materielle Mangel der Armen und die Berührung mit dem Christentum, das in der Bergpredigt das Leiden zum Thema hat, werden dem Menschen quasi a priori mitgegeben und konstituieren sich zu einer *condition humaine*. Der Mensch kann sich ihr nicht entziehen. Das Leiden fällt als anthropologisches und soziales Phänomen zusammen.

Büchners Ästhetik läßt sich am Bildmaterial, das in der Novelle genannt wird, verifizieren und illustriert gleichermaßen seine anthropologische Menschenauffassung. In der Niederländischen Malerei bieten sich zwei Maler an, die das Sujet bildlich verarbeitet haben: Rembrandt und Carel von Savoy.



Rembrandt fixierte das Sujet nur auf Papier und es wurde nie in Öl verarbeitet, sondern stellt einen Entwurf für ein neues Bild am Hof dar, das jedoch nie in Auftrag gegeben wurde. Um 1632 wurde dieser bildliche Vorentwurf Inventar der Sammlung von Frederik Hendrik und Amalia von Solms. Das Bild gelangte nach Paris, wo es noch heute im Besitz des Musée Jacquemart-André ist. Wenn man die Aufzeichnungen von Büchners Freund Alexis Mustons²⁰ heranzieht, klärt sich die Bildreferenz: in der Darmstädter Galerie haben die Freunde ein Bild dieses Sujets gesehen, der Maler dieses Bildes ist Carel von Savoy. Die Galerie

¹⁹ Caroline Schulz berichtete so Georg Büchners letzte Worte, die er am 16. Februar 1837, nachdem ein heftiger Sturm von Phantasien vorüber war, mit »ruhiger, erhobener, feierlicher Stimme« gesprochen hatte. Zu diesem Zeitpunkt hatten die Ärzte jede Hoffnung für den Kranken aufgegeben. In: Johann, E., *Büchner*. Hamburg: Rowohlt 1989, 161.

²⁰ Fischer, H., »Ein Büchner-Fund. Vorläufiger Bericht«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44 (1970), 577-579.

erwarb das Bild um 1810 und hat es bis heute in ihrem Besitz. Carel von Savoy ist heute eher ein unbekannter Maler, der die Technik der niederländischen Malerei in dem Bild »Christus in Emaus« ausdrucksstark anwandte.

Thema des Bildes ist eine Abendbrot-Szene: versammelt um einen runden Tisch, auf dem ein Kelch und zwei Zinnteller stehen, sitzen drei Personen. Einer von ihnen, in der linken Bildhälfte, sitzt aufrecht, den Blick nach oben gerichtet und bricht einen Laib Brot. Die anderen beiden, in der rechten Bildhälfte sitzend, scheinen in ihren Bewegungen inne zuhalten. Ihre Körperhaltung vermittelt Überraschung und Erstaunen: ihre Körper sind leicht gebeugt und scheinen im Augenblick des »Erkennens« erstarrt zu sein; ihr Blick ruht auf dem Mann, der das Brot bricht

Savoys Bild stellt einen Innenraum dar und hält den Augenblick des Erkennens fest, als Jesus vor den Augen zweier Jünger das Brot bricht. Der bräunliche Ton, der über dem Bild liegt und typisch für die Niederländische Malerei ist, dämpft das Geschehen. Durch die Lichtführung, deren Quelle nicht erkennbar ist, werden besonders die Gesichter herausgearbeitet. An ihnen zeigt sich das »Einfach-Menschliche« das Büchner faszinierte: der Jünger besitzt ein schlichtes, fahles Gesicht von matter Ausdruckskraft; der Ältere, im Profil abgebildet, hat fast derbe Züge. Die Stirn- und Nasenpartie ist durch den Lichtpunkt deutlich hervorgehoben, wohingegen die tiefen Falten der Wangen- und Mundpartie im Schatten liegen. Der »leidende Mensch« tritt besonders bei dem Älteren hervor.

In dieser kurzen Szene spiegeln sich Büchners Worte und die des Lukasevangeliums wider:

Lenz: »... da kommt ein Unbekannter zu ihnen, sie sprechen, er bricht das Brod, da erkennen sie ihn... «²¹ und »Als sie sich dem Dorfe näherten, wohin sie gingen tat er, als wolle er weitergehen. Da nötigten sie ihn und sprachen: »Bleibe bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich schon geneigt.« Und er ging hinein, um mit ihnen zu bleiben. Und es geschah, als er mit ihnen zu Tisch war, nahm er das Brot, sprach das Segensgebet, brach und gab es ihnen. Da wurden ihnen die Augen aufgetan, und sie erkannten ihn; er aber entschwand vor ihnen. Da sprachen sie zueinander: »Brannte nicht unser Herz in uns, als er auf dem Weg mit uns redete und uns die Schriften aufschloß?«²²

Das Bild stellt aller Wahrscheinlichkeit nach die beiden Jünger Kleopas und Simon dar, die Christus beim Brotbrechen erkennen.

Der Raum, in dem die drei Personen sitzen, ist im niederländischen Stil des 17. Jahrhunderts eingerichtet: Der runde Tisch besitzt im Fuß Schnitzereien: deutlich sind zwei Beine herausgearbeitet worden. Wie es zu der Zeit üblich war, wurden Allegorien in das Mobiliar geschnitzt. Der Stuhl, auf dem ein Jünger sitzt, hat im Knauf einen Löwenkopf. Von der Verarbeitung und dem Erscheinungsbild her handelt es sich hier um einen Luthersessel. Ebenso entspricht das Fenster mit der

²¹ Büchner, G., *Lenz*, 145.

²² *Lukasevangelium* 2428 - 2432.

Bleiverglasung ganz dem niederländischen Barock und das drapierte Tuch im hinteren oberen Bildrand, das der Raumgestaltung dient, bestärkt den Stil weiter. In Übereinstimmung mit dem biblischen Bericht ist durch das offene Fenster der beginnende Abend zu sehen: die letzten Strahlen der untergehenden Sonne, schon rötlich gefärbt, dringen durch das Fenster in den Raum und der bereits aufgegangene Mond ist deutlich zu erkennen.

Das Mobiliar, auf dem Christus sitzt, scheint nicht zu der Einrichtung des übrigen Raumes zu passen: er sitzt auf einer Art Bank, die auf einem Podest installiert zu sein scheint. Die Lehne ist ein weiblicher Kopf im Profil mit langen Haaren. Zwei weitere biblische Berichte scheinen hier angesprochen zu werden; der erste aus dem Lukasevangelium: »Der Sünderin wird vergeben weil sie liebt« und der zweite Bericht aus dem Johannesevangelium: »Die Erscheinung vor Maria von Magdala«²³.

Aber nicht nur das Sitzmöbel unterscheidet sich von dem der Jünger, sondern die Anordnung der Personen im Raum und ihre Kleidung scheinen das Bild in eine menschliche und in eine stilisierte Seite zu teilen. Die Kleidung Christus mit seiner Anordnung in der linken Bildhälfte, ist historisch-orientalisch: Gewand, barfüßig und schulterlanges Haar. Ganz im Gegensatz dazu die Darstellung der Jünger, die niederländische Alltagskleidung des 17. Jahrhunderts tragen: Kappe, Lederwamps bzw. Cape und lederbesetztes stiefelähnliches Schuhwerk. Hier zeigt sich die Differenz zwischen Alltagswelt und der historischen Christusgestalt, die in eine holländische Alltagsszene integriert ist.

Und gerade hier zeigt sich Büchners Anliegen und seine stumme Rechtfertigung der Bildreferenz. Durch die gegensätzliche Anordnung der Bildinhalte und deren Herausarbeitung unterstreicht Büchner seine Ästhetik des natürlich-wirklichen und stellt diese der Schillerschen in Form von Christus seiner gegenüber. Christus ist hier das Ideal, das vollkommen, aber unerreichbar bleibt. Die Jünger sind reale Menschen, die das Gefühl anregen, die zum Betrachter sprechen und die Mühsal des »Überlebens« erkennen lassen. Dieser Dualismus, den Bücher in seiner Ästhetik beschreibt, setzt sich in der Bildkomposition und der Lichtführung weiter fort, so dass dieses Bild nicht nur das Kunstgespräch im Lenz untermauern soll, sondern es drückt in künstlerischer Hinsicht Büchners Gedankengänge aus und drückt seinen Kampf aus. Das Bild als Kunstgegenstand ist die bildliche Manifestierung seiner sprachlichen Ausführungen im Kunstgespräch und seiner Ästhetik.

Weitere zweitrangige Elemente des Bildes sind die Bilddiagonale, die vom oberen linken Bildrand zum unteren rechten weist und das Fenster mit der Besonderheit, das es nach draußen weist, links oben abgeschnitten ist und sich zur linken Seite öffnet.

Die Farbigkeit ist zurückgenommen. Braun dominiert. Es ist ein Lichtton, der die Stimmung des Bildes charakterisiert. Büchner interessiert vor allem die Lichtstimmung: sie malt eine trübe, dämmernde, stille Abendbeleuchtung. Er faßt

²³ Vgl. *Lukasevangelium* 736-37 und *Johannesevangelium* 2017-18.

den Eindruck folgendermaßen zusammen: »... so ist das Bild mit dem einförmigen, bräunlichen Ton darüber, den trüben stillen Abend«²⁴. Braun wird im Bild in Nuancen verwendet und steht farbpsychologisch für Wärme, Geborgenheit und Zuwendung. Seine reichliche Verwendung im Bild, spiegeln im Kontext des biblischen Berichts, die Gefühle der Jünger wieder, die nach der Kreuzigung Jesus sich verlassen, einsam und traurig fühlten, nun wider den Auferstandenen in ihrer Mitte haben und seine »Wärme« spüren, denn es »brannte ihnen das Herz, als er mit ihnen redete«. Büchner verbindet mit dieser Farbe die unendliche Menschenliebe und die Zuwendung zu jeglichem Menschen.

Weitere Farben sind grün und blau in dem Tuch an der Decke. Grün, das weltliche Prinzip, steht hier wohl für die Blütezeit der Niederlande im 17. Jahrhundert: Handel und Gewerbe verlagerten sich nach Norden, nach Amsterdam und Holland wurde zur ersten Welthandelsmacht. Blau, das geistige Prinzip, ist wohl einerseits zur Symbolisierung der kulturellen Blüte durch die flämische und holländische Schule verwendet worden, sowie für den Philosophen Spinoza und den »Vater des Völkerrechts« Hugo Grotius. Andererseits ist das Blau in Christus Blickrichtung verwendet worden, sie weist nach »oben«, also zum »Himmel«, Richtung Gott. Aus kalvinistischer Sicht wäre dies eine Farb- und Bildkomposition, die den Gesetzen der Kirche folgt. An dieser Stelle wird die Verwendung von kalvinistischen Elementen in der Malerei dieser Epoche noch nicht so deutlich wie an anderer, nämlich bei der Lichtführung.

Weiß, nur im Tischtuch verwendet, steht in der Farbpsychologie für Reinheit, Keuschheit und Unberührtheit. Im Bild wird diese Assoziation durch die biblische Szene und das Christentum durch den Kelch und die Hände, die das Brot über einem Zinnteller brechen, verstärkt. Bildkompositorisch weist die Farbe weiß auf die Mitte des Bildes hin, auf das Tischtuch, um das im Halbdunkel drei Personen angeordnet sind. Von diesem Zentrum geht der Blick des Betrachters aus und es führt die »Blicke« wieder dorthin zurück. Es ist der Fixpunkt des Bildes und die hellste Stelle des Bildes. Bildaufbau und Komposition sind zentriert.

Das Bild besitzt zwei verschiedene Lichtquellen: ein natürliches Licht, vom Fenster her kommend, und ein imaginäres Licht. Das Licht, welches durch das Fenster in den Raum fällt, erhellt diesen schwach. Die Lichtquelle ist der Sonnenuntergang und der bereits aufgegangene Mond. Seine Sichel verrät, dass der Mond zunehmend ist.

Das imaginäre Licht hat als scheinbaren Ursprung den Christuskopf. Er erhellt das Tischtuch und die beiden Jünger. Dieses kalvinistische Element ist allegorisch verwendet: Licht geht von Christus aus. Das heißt: der Glaube ist Jesus (Christus) und er ist das Licht, das auf die Jünger im Bild fällt. Betrachtet man nun die Schattenbildung auf dem Christuskopf, so ergibt sich folgendes: das imaginäre Licht muß für die Schattenbildung von oben kommen. Hieraus ergibt sich ein male- risch umgestaltetes Gleichnis: die Erleuchtung, der Heiligenschein, ist Aura, nur

²⁴ Büchner, G., *Lenz*, 146.

durch die Schattenbildung zu erkennen, denn unter den Malern dieser Epoche wurde der Heiligenschein nur noch angedeutet und nicht wie bei frühen Renaissance-Bildern im Bild deutlich angelegt, stilisiert und hervorgehoben; auf diesen Bildern ist ein heller Kreis über dem Kopf Christus zu sehen.

Somit hat das imaginäre Licht zwei Quellen, die die Christusfigur aus dem Bildaufbau herausheben. Das Anlitz Christi scheint verklärt zu sein, indem das volle Licht darauf fällt. Savoys Darstellung in diesem Bild scheint im Vergleich zu ähnlichen Bildern Rembrandts konventionell zu sein und gerade diese Verklärung, das eine bewußte Stilisierung der Christusfigur ist, hebt Büchner nicht hervor, sondern Büchner deutet auf das Gemeinsame zwischen Mensch und Gott hin. Er spricht von den göttlich-leidenden Zügen und hier schließt sich der Kreis: das Leiden als ein Grundthema seiner Dichtung findet sich auch in seiner Kunstanschauung und in seiner Auswahl der Bilder.

Savoys Bild »Christus in Emaus« ist somit zum Darstellungsobjekt für Büchners Ästhetik geworden und drückt seine anthropologische Menschenauffassung aus, die sich im Mitleid manifestiert und teleologischen Ursprung ist.

Die teleologische Betrachtungsweise ist aber dem anthropologischen Menschenbild untergeordnet, das Büchners Ausgangspunkt markiert, von dem er sein Denken und letztlich seine Ästhetik entwickelt. So wie das Denken der Antike auf den Kosmos und die Natur gerichtet war, auf den Menschen nur insoweit wie er mit beiden in Verbindung stand, war der Mensch im Mittelalter ein Bestandteil der göttlichen Ordnung. In der Neuzeit verschwand er hinter der Vernunft, um hinter einer absoluten Allvernunft zum erkennenden Subjekt zu werden. Hier sei anzumerken, dass mit Descartes zweiter Meditation »Über die Natur des menschlichen Geistes, dass er leichter erkennbar ist als der Körper« der Weg zur neuzeitlichen philosophischen Anthropologie geebnet wurde. Auf diesem Weg reiht sich Humes »Bündel von Wahrnehmung« neben Kants »transzendetalem Ich« ein, sowie das »demurgische Ich« Fichtes und das »Übermenschliche« Nietzsches.

Doch das Studium des Ichs, das schon ein Renaissance-Motiv war, erfährt mehr Verwandlungen als Entwicklungen und der Mensch bleibt mehr oder weniger in seinem Rahmen, indem die von ihm gesetzten Ziele das Verhältnis zur Natur bestimmen. Büchners Worte in bezug auf die Anatomie, ausgeführt in seiner Probevorlesung, lauten: »Die teleologische Methode bewegt sich in einem ewigen Zirkel, indem sie die Wirkung der Organe als Zwecke voraussetzt«²⁵. Und weiter heißt es: »Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar selbst genug. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da.«²⁶ In diesem Zitat liegt die Kernaussage der Büchnerschen Ästhetik. Die teleologische und philosophische Betrachtungsweise Büchners hinsichtlich der physiologischen Wissenschaft läßt sich somit auf sein

²⁵ Büchner, G., *Probevorlesung*, 259.

²⁶ Büchner, G., *Probevorlesung*, 260.

ästhetisches Programm übertragen. Denn in Abgrenzung von der idealistischen Ästhetik von Schiller und auch von Kant vertreten, definiert Büchner Kunst als die schöpferische Möglichkeit, den Geist des Wirklichen, das Naturwahre, wiederzugeben und orientiert sich somit an Goethe und Herder.

Büchner betrachtet die Natur als eine leidende Natur und von seinem philosophischen Standpunkt aus betrachtet er den Menschen von innen, wo sich sein äußeres und inneres Mitleid manifestiert. Das äußere Mitleid bedingt sich aus den sozial-revolutionären Zuständen der Umwelt. Das bedeutet, die sozialen Mißstände aufzudecken und bestehende Konventionen wie gesellschaftliche Strukturen zu brechen. Es ist eine politische Tat, die der Menschlichkeit zugewandt ist. Dieses Bemühen formuliert Büchner expressiv im *Hessischen Landboten*: »Friede den Hütten! Krieg den Palästen!«²⁷ Er stellt sich eindeutig hinter die »Niedrigen«, hinter die »geschundene« Gesellschaftsklasse. Sein Kampf richtet sich gegen die »Herrschenden«; gegen diejenigen, die ihr Leben auf dem »Buckel« der anderen genießt. Büchners politische Aktion im *Hessischen Landboten* und sein Mitleid mit denen, die den Frondienst am Wohlstand leisten, findet sich komprimiert in dem Brief vom Februar 1834 an die Familie:

Ich verachte Niemanden, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung, weil es in Niemanden Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, weil wir durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen. Der Verstand nun gar ist nur eine sehr geringe Seite unseres geistigen Wesens und die Bildung nur eine sehr zufällige Form desselben. (...) Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen; gegen ihn kehre ich seine eigenen Waffen; Hochmut gegen Hochmut, Spott gegen Spott. (...) Ich hoffe noch immer, daß ich leidenden, gedrückten Gestalten mehr mitleidige Blicke zugeworfen, als kalten vornehmen Herzen bittere Worte gesagt habe.²⁸

Im Gegensatz zum äußeren Mitleid, das aktiv durch das sozial-revolutionäre Potenzial gesteuert wird und in der politischen Tat zum Ausdruck kommt, steht das innere Mitleid. Diese Form des Mitleidens ist anthropologisch definiert und basiert auf der Tatsache, dass der Mensch ein wesentlich leidendes Geschöpf ist. Es ist, mit Büchners Worten gesprochen, die philosophische Betrachtungsweise, die durch die Betrachtung des Menschen von Innen, das Mitleid evoziert. Seine Erscheinungsformen sind Nihilismus und Pessimismus; über ihnen steht die Liebe.

In Büchners *Lenz* wird das Bild eines Menschen präsentiert, der den Bezug zur Umwelt, sprich zur Natur und zur menschlichen Gemeinschaft verloren hat. Büchner zeichnet die Geschichte einer »geistigen Krankheit« auf. Durch eine stufenartige Darstellung des Krankheitsbildes entwickelt sich auch die Leiderfahrung: Ausgangspunkt ist die einsame Wanderung durch die Vogesen. Den Rahmen bildet sie mit der Abfahrt Lenzens nach Straßburg. Die erste Stufe beinhaltet Lenzens

²⁷ Büchner, G., *Der Hessische Landbote*, 41.

²⁸ Büchner, G., *Briefe*, 285-286.

Ankunft in Waldbach und bei Oberlin. Zu Beginn der Erzählung versucht Lenz, noch im Einklang mit der Natur zu leben. Seine sensible Wahrnehmung ängstigt ihn zwar, doch ist er zu Gefühlen fähig. Selbst mit Oberlin erlebt Lenz eine Phase der Harmonie, sieht man von seinen Seelenqualen in den Nächten ab. Lenz entwickelt Fähigkeiten, beteiligt sich an Gesprächen und vertritt, besonders im Gespräch mit Kaufmann, seine Ansicht über Kunst [vgl. das Kunstgespräch mit Kaufmann].

Oberlins Reise markiert die zweite Stufe. Lenz, durch den Versuch, das tote Kind wiederzuerwecken, gerät in einen Zustand der Rastlosigkeit und der Hoffnungslosigkeit. Aus der Kommunikation mit Gott wird eine Herausforderung Gottes, indem Lenz gottähnlich werden will. »Jetzt ist es mir so eng, so eng, sehen Sie, es ist mir manchmal, als stieß ich mit den Händen an den Himmel; o ich erstickte!«²⁹ Sein Glaube wird durch den aufkeimenden Atheismus erstickt: »und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihm und faßte ihn ganz sicher ruhig und fest«³⁰. Seine Hoffnung schlägt um in Verzweiflung: »Doch mit mir ist's aus! Ich bin abgefallen, verdammt in Ewigkeit, ich bin der ewige Jude.«³¹

Die dritte Stufe ist gekennzeichnet durch Oberlins Verhalten. Lenz wird als ein Kranker gesehen, und er selbst empfindet sich »am Abgrund« stehend.

Sein Zustand war indessen immer trostloser geworden, alles was er an Ruhe aus der Nähe Oberlins und aus der Stille des Tals geschöpft hatte, war weg; die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuren Riß, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte nichts.³²

Die kurzen Sequenzen in denen Lenz zu Beginn der Novelle die Einheit mit der Welt spürte, haben sich aufgelöst. Der »ungeheure Riß« hat seine Persönlichkeit gespalten und ihn in den Nihilismus und den Pessimismus geführt. Dieses innere Leid, die Ursachen der Krankheit und ihre stufenartige Entwicklung haben religiöse, existenzielle und gesellschaftliche Wurzeln. Lenz kann sich dieser Determiniertheit nicht erwehren.

Büchners Figuren sind bewußt kreierte, untermauern seine anthropologische Menschenauffassung und beziehen sich auf seine Ästhetik. Sie alle sind »um ihrer selbst Willen da«, es geht um die höhere Zwecklosigkeit allen Lebens. In dieses Konzept paßt auch das Mitleid, denn es beklagt und verdammt zwar bestehende Umstände, nimmt diese aber hin, denn auch sie haben ihren Zweck in sich. Scheinbar führt der Verzicht auf Hoffnung in Verzweiflung und Trauer – es ist das Prinzip der Unordnung und dort wo scheinbare Ordnung herrscht, führt diese in eine nicht erklärbare Harmonie. Für Büchner heißt das: die Unordnung der Gesellschaft, das Nicht-Eingreifen-Können in bestehende Systeme evoziert Haß, Trauer und Verzweiflung. Die Ordnung hingegen, die in der Natur herrscht und von

²⁹ Büchner, G., *Lenz*, 150.

³⁰ Büchner, G., *Lenz*, 151.

³¹ Büchner, G., *Lenz*, 152.

³² Büchner, G., *Lenz*, 155.

keinem Zweck bestimmt ist, spendet Vertrauen und gibt der Kreatur die natürliche Einheit und Harmonie.

Hier schließt sich der Kreis. Büchners Postulat – wo wir nicht zu fragen haben, »ob es schön, ob es häßlich ist« und nur »das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe« über allem anderen steht – klingt wie ein Echo auf das Grundbestreben der Niederländischen Malerei. Denn wie ließ uns Büchner durch Lenz wissen: »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.«³³

Dieses Gesetz der Schönheit und Einfachheit spendet Büchner die Harmonie, die er in der Natur findet. Alles, ob die Landschaft oder die Fische auf seinem Präpariertisch, sie bilden Teile eines Ganzen, das voller Harmonie ist. Diese Naturauffassung bildet das Gegengewicht zum Leid, Mitleid und Schmerz, die der Unordnung, dem Chaos, sprich dem »Fatalismus der Geschichte« ausgeliefert sind. Die Ordnung hingegen verleiht Sinn, bildet den Gegenpol zur Unordnung, zum Determinismus und in ihr ist die Kraft und die Zuversicht um die Unordnung erträglich zu machen, denn »Alles was ist, ist um seiner selbst willen da«, es ist ein Gesetz des Seins und dieses Gesetz bewahrt den Menschen vor der absoluten Finsternis.

Wie Lenz sagt, »der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll«, veranlasst Büchner aus einem tiefen Harmoniebewußtsein, die Worte auf dem Sterbebett zu formulieren: »Wir haben der Schmerzen nicht zu viel, wir haben ihrer zu wenig, denn durch den Schmerz gehen wir zu Gott ein!«³⁴

LITERATURVERZEICHNIS

BÜCHNER, G.: *Werke und Briefe*. München: dtv 1988.

FISCHER, H.: »Ein Büchner-Fund. Vorläufiger Bericht.« *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44 (1970)

HENCKMANN, W. / LOTTER, K.: *Lexikon der Ästhetik*. München: Beck 1992.

JOHANN, E.: *Büchner*. Hamburg: Rowohlt 1988.

SCHILLER, F.: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam 1965.

SCHILLER, F.: *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*. Nationalausgabe, Bd. XX, 1943, 241-247

SCHINGS, H.-J.: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*. München: Beck 1980.

³³ Büchner, G., *Lenz*, 145.

³⁴ Vgl. Zitat Nr. 17.