

Differenz, Alterität und Verantwortung Politisch schreiben bei Denis Diderot und Georg Büchner

Die Idee einer stark verstandenen Autonomie weisen Denis Diderot und, diesem nachfolgend, Georg Büchner zurück. Das Ich ist nicht selbstgesetzgebend, sondern beeinflusst durch Umstände und eingebunden in vielfältig wirksame Verhältnisse. Daraus resultiert bei beiden Autoren allerdings kein Fatalismus, der das Subjekt seiner Verantwortung vollständig enthebt, sondern eine dringliche Vorstellung von politischem Schreiben, die Differenz, Alterität, Freiheit und Verantwortung konkretisiert. Der präzis gestalteten Darstellung und Vergewärtigung der Relationalität menschlicher Verhältnisse und Situationen und der Möglichkeit, andere Lebenswirklichkeiten als eigene zu imitieren, zu imaginieren und auszuprobieren, werden dabei grundlegende demokratisierende Bedeutung zugesprochen. Ausgehend insbesondere von Denis Diderots Texten *Salon de 1765*, *Paradoxe sur le comédien* und *Essais sur la peinture* wird im Folgenden erstens Diderots Anspruch an ein Schreiben entfaltet, das sich als politisch begreifen kann, insofern es Personen als Subjekte reflektieren lässt, und zweitens dargelegt, wie dieser Anspruch bei Diderot selbst durch den Einsatz komplexer formaler Gestaltung umgesetzt ist und später bei Büchner eine unmittelbare Fortschreibung und Weiterentwicklung findet.

Als Verschiedene zusammen in der Höhle

An einer Stelle im *Salon de 1765* wird Diderots grundlegende Kritik an Positionen, die die Idee einer starken Autonomie und damit einhergehend die exakte Unterscheidbarkeit zwischen einer Person und deren Umwelt behaupten, besonders kenntlich. Dabei wird diese Kritik mit explizitem Rekurs auf einerseits Platons Höhlengleichnis und andererseits Jean-Honoré Fragonards Malerei ausgeführt und als Bericht eines Traumerlebnisses vorgestellt.

Die Figur Diderot berichtet dem Freund Melchior Grimm von ihrem Traum. Darin befindet sie sich selbst in Platons Höhle. Platons Gleichnis habe sie noch vor dem Einschlafen gelesen. »Il me sembla que j'étais renfermé dans le lieu qu'on appelle l'antre de ce philosophe. C'était une longue caverne obscure.«¹ Neben dem Berichtenden selbst befinden sich in der Höhle viele weitere Menschen, Männer, Frauen und Kinder. Die meisten davon sind ebenso unfrei wie der Erzählende selbst. Sie sind gefangen und können sich nicht uneingeschränkt bewegen, scheinen aber glücklich. Sie lachen, singen und trinken. Man könnte denken, das wäre ihr »état naturel«², so der Berichtende. Der Blick dieser Gefangenen ist auf eine große Leinwand gerichtet. Darauf sind faszinierende Lichtspiele zu sehen.

Hinter Diderot und den anderen Arretierten befindet sich im Traum eine weitere Gruppe, die das Spiel auf der großen Leinwand in Szene setzt. Diese Personen haben Figuren in den Händen, die so zahlreich und vielfältig einsetzbar sind, dass damit alle menschlichen Situationen nachgestellt werden können. Die farbig-transparenten Figuren werden durch Licht an die Wände projiziert, dass sie so lebendig wirken, wie wenn sie keine Abbilder wären, sondern Lebewesen aus Fleisch und Blut. Jede menschliche Situation ist so darstellbar. Auf die Betrachter üben diese Inszenierungen große Wirkung aus. Sie vermitteln Freude und Glück, führen aber auch zu Tränen und Schmerzempfinden, je nach dem, was gezeigt wird.

Der Autor Diderot lässt die Figur Diderot im Text einen Traum beschreiben, in dem sich der Berichtende in der Höhle des antiken Philosophen befindet. Die Anlehnung an Platons Textvorlage bietet dabei gleichzeitig beste Voraussetzung für eine kritische Auseinandersetzung damit. So gibt es im Traum von Diderot, anders als bei Platon, für niemanden einen Ausweg aus der Höhle. Alle sind und bleiben zusammen in der Höhle, unterteilt allerdings in Diderots Variante in einerseits Spielende und andererseits Zuschauende. Die einen setzen das Spiel aus Figuren, Farben, Formen und Geschichten in Gang und spielen, die anderen blicken gebannt auf die Leinwand mit dem bunten, faszinierenden Spiel und werden dabei bespielt. Viele der Zuschauenden blicken, so wird es von Diderot berichtet, gebannt auf das Gezeigte und sind den Wirkungen dieser bewegten Bilder ausgeliefert. Das macht sie

¹ Denis Diderot: *Salon de 1765*, Paris 1984, S. 253.

² Ebd.

nicht unglücklich, solange sie selbst oder andere nicht danach streben, das Spiel, seine Bedingungen und Wirkungen, seine Beschaffenheit zu verstehen. Allerdings gibt es in der Höhle von Diderot unter den Zuschauenden auch solche, die auf der Hut sind, die den Kopf drehen und sich umsehen möchten. Diese nehmen sich und ihre eigene Situation und die der anderen in der Höhle wahr und entwickeln so ein Selbst- und Fremdverhältnis. Das allerdings wird von der Gruppe der Spielenden im Hintergrund mit allen Mitteln zu unterbinden versucht. »Par derrière nous il y avait des rois, des ministres, des prêtres, des docteurs, des apôtres, des prophètes, des théologiens, des politiques, des fripons, des charlatans, des artisans d'illusions et toute la troupe des marchands d'espérances et de craintes.«³ Jene, die mit Hoffnung und Angst hausieren, drohen mit furchterregender Stimme jenen, die es wagen, ihren Kopf zu drehen, eine neue Sicht erproben und die Bedingungen der Inszenierungen mit in den Blick nehmen. Wer es dennoch versuche, setze sich großer Gefahr aus und müsse mit Bestrafung rechnen, so Diderot zu Grimm.

Bei Platon geht es im Kontext des Höhlengleichnisses um die Unterscheidung zwischen Licht und Schatten und um auf der einen Seite Philosophen, die den Weg nach draußen suchen und finden können und um auf der anderen Seite alle Anderen, die das nicht aus eigener Kraft schaffen. Bei Diderot geht es nicht um die Unterscheidung zwischen Licht und Schatten oder um die Differenz zwischen solchen, die ans Licht kommen und solchen, die dieses Licht nicht sehen. Alle verharren in Diderots Traum in der Höhle. Niemand erreicht einen Standpunkt, von dem aus das wahre Licht erblickt werden könnte. Diderot überträgt die Differenz von Licht und Dunkel, von Wahrheitssuche und Selbsttäuschung ins Innere der Höhle und bestimmt diese neu. Die Differenz ist eine sozial-politische, welche die Position der Menschen und ihre Macht betrifft. Drei Gruppen von Menschen sind dabei deutlich voneinander gesondert. Die erste Gruppe, die im Traumbild Diderots hervorgehoben wird, umfasst die Machthabenden, welche die Inszenierungen auf der Leinwand in Gang bringen, welche unablässig auf die Masse der Rezipierenden einwirken. Das machterhaltende Interesse dieser Drahtzieher wird betont. Sie wollen, so der Berichtende bei Diderot, partout nicht, dass irgendjemand aus den Reihen der Zuschauenden danach strebt, die Ordnung in der Höhle zu verstehen.

³ Ebd.

Die zweite Gruppe umfasst die Zuschauenden, die in ihrem gefesselten Zustand zufrieden erscheinen. Diese lachen und weinen, je nachdem was ihnen gezeigt wird und können diese Empfindungen nicht aus sich heraus generieren, weder erinnern, noch imaginieren oder reflektieren. Eine dritte Gruppe schließlich umfasst jene Zuschauenden, die ihre Fesseln sprengen, ihre Rolle interpretieren und ihren Blick verändern möchten. Es handelt sich dabei um solche, die ihren Kopf zu drehen versuchen und einen Perspektivenwechsel anstreben. Diese Personen bemühen sich im Rahmen ihrer Möglichkeiten in der Höhle darum, die Bedingungen für das Spiel auf der Leinwand besser zu verstehen und entwickeln ein Wissen in Bezug auf die eigene Situation und jene anderer. Sie erreichen damit nicht das Licht der Wahrheit, repräsentieren hier aber jene, die sich um ein besseres Verständnis der Relationen und Wirkungszusammenhänge bemühen. Unter welchen Bedingungen kommen die Bilder auf der Leinwand zustande, welche Lebensmöglichkeiten gibt es in der Höhle? Jene, welche eine Erweiterung ihres Blicks anstreben, etablieren im besten Falle ein Wissen davon. Mehr ist nicht möglich. Darin allerdings verortet Diderot (und nach ihm Büchner) immense sozial-politische Sprengkraft. Die Vergewärtigung des eigenen Schauens als einer Perspektive unter anderen, das Bemerken der unterschiedlichen Gruppen im sozialen Raum und das sichtbar Werden der Wirkungszusammenhänge, die zwischen allen bestehen, erachten zudem offenbar auch die Drahtzieher der Inszenierungen in der Höhle, die Mitglieder der ersten Gruppe, als hochgefährlich in Bezug auf ihre Vormacht. Sie schüchtern darum ein, wer seinen Blick umherschweifen lassen will.⁴

Unheimliche Verbindungen

Nachdem die unterschiedlichen Situationen in der Höhle und das enge Zusammenspiel zwischen jenen, die das Spiel beherrschen und jenen, die ihm ausgesetzt sind, beschrieben worden ist, wendet sich Diderot der genaueren Betrachtung des Lichtspiels auf der riesigen Leinwand zu. Explizit macht er dabei den Wechsel seiner eigenen Perspektive

⁴ Vgl. Julia Apitz: Whoever Controls Your Eyeballs Runs the World. Visualisierungen von Kunst und Gewalt im Werk von Don DeLillo, Göttingen 2012, S. 71–75.

kenntlich und damit offensichtlich, dass es ihm, anders als vielen Gefangenen in der Höhle, möglich ist, mehr zu sehen als ausschließlich die Lichtbilder auf der Leinwand, denen er sich jetzt voll und ganz widmen will.⁵

Die Differenzsetzung zwischen direkter Wahrnehmung, Imagination und Erinnerung wird in den weiteren Ausführungen in ihrer Berechtigung grundlegend in Zweifel gezogen. Es wird deutlich gemacht, inwiefern jede mediale Realisierung eines Bildes auch ein Abbild einer früheren und anderen medialen Vermittlung ist und ihrerseits wieder in vielfältiger Beziehung steht zu weiteren und neuen Ausdrucksweisen. Jedes Bild, so wird dabei nahegelegt, ist auch Abbild. Es rekuriert auf einen Eindruck, dem Ausdruck verliehen wird. Die unterschiedlichen Verfahren der Reproduktion und Vergegenwärtigung von Bildern werden bei Diderot als Vorgänge vorgestellt, die je anspruchsvoll zwischen Eindrücken und Ausdrucksformen vermitteln.

Der Autor Diderot lässt Diderot in seinen Ausführungen über Fragonards Bild »Le Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé« die Vorstellung einer mentalen Verfassung erläutern, die unablässig auf Reize reagiert.⁶ Sehen, Träumen, Vorstellen und Erinnern stellen demnach zwar unterschiedliche Vorgänge dar, in Bezug auf ihre Wirkung auf ein Subjekt sind sie allerdings nicht eindeutig voneinander zu unterscheiden. Jemand kann von einem Traumbild ebenso emotional erfasst werden wie durch den Eindruck eines Bildobjekts, das betrachtet wird. Die fiktive Schilderung eines Bildes kann dieses realistischer vor dem Auge aufscheinen lassen als es einem gemalten Bild gelingt oder umgekehrt. Zudem ist die Beziehung zwischen Wahrnehmung, Traum und Erinnerung keineswegs eine einfach zu klärende. Es ist der Freund Melchior Grimm, der Diderots Perspektive mit seinen Nachfragen verdeutlicht und gleichzeitig auch in Frage stellt. Einerseits lobt er die Imaginationskraft von Diderot, wenn er zu bedenken gibt, dass es keinen Künstler gebe, der solche Bilder malen könne, wie sie von Diderot beschrieben würden. Andererseits fragt er, wie Diderot dazu komme, das Bild von Fragonard so genau beschreiben zu können. Hat er es gesehen oder nur davon gehört, wer hat Diderot davon

⁵ Der im Text berichtende Diderot gehört damit seinerseits der dritten Gruppe von Höhleninsassen an. Er verfügt über mehrere Perspektiven, was ihm erst erlaubt, die Situationen in der Höhle bewusst zu vergegenwärtigen.

⁶ Vgl. Andrei Pop: *Antiquity, Theatre, and the Painting of Henry Fuseli*, Oxford 2015, S. 22.

berichtet? Auch auf dieser Ebene des Gesprächs wird untersucht, ob es einen Unterschied in Bezug auf die Nachwirkung eines Eindrucks gebe oder nicht. Macht es einen Unterschied, ob ich das Bild gesehen habe oder ob es mir jemand so lebendig und akkurat erzählt, dass ich es mit eigenen Augen zu sehen vermeine und darüber vergesse, dass es nur ein Bericht war? Auf das Subjekt selbst und seine Empfindungen in Bezug auf Glück oder Unglück, Genuss oder Ekel, Faszination oder Langeweile ist die Einteilung in Original und Kopie nicht relevant.

Der Austausch zwischen Diderot und Grimm unterstreicht, dass sich innerhalb der Höhle nichts eindeutig und vollumfänglich vom Anderen loslösen lässt. Alles steht mit allem in irgendeiner Verbindung, und erst die Kunst vermag es, diese Verbindungen sichtbar werden zu lassen. Das, was als Original gilt, wird darin als Abbild unter Abbildern kenntlich. Nicht nur zwischen den Menschen, sondern auch zwischen allen Dingen sind unheimliche Verbindungen in Kraft. Nichts ist, was es ist, ohne das Andere.

Im Gespräch zwischen Diderot und Grimm zeigt sich, dass die Relation zwischen dem zuerst gemalten Bild von Fragonard, und dem im Text erzählten Bild von Diderot nicht eindeutig zu bestimmen ist. Grimm spiegelt dies durch seine Einwürfe: »C'est un beau rêve que vous avez fait, c'est un beau rêve qu'il a peint.«⁷ In der Sicht von Grimm entsprechen sich die Figuren und beide Vermittlungen haben exakt denselben Effekt auf die Zuschauenden. Schließlich geht Grimm noch einen Schritt weiter und bezeichnet alles bei Fragonard ebenso wie alles in Diderots Darlegung als »simulacres«⁸. Diderot antwortet darauf mit Verweis auf einen Austausch, der zwischen ihm und Fragonard stattfindet, und zwar nicht am Tage, nicht bei Lichte betrachtet, aber doch in der Nacht. »Ce que vous me dites me ferait presque croire que moi qui n'y crois pas pendant le jour, je suis en commerce avec lui pendant la nuit.«⁹ Im dunkeln Innern der Höhle, so ließe sich anfügen, unterstehen alle den beabsichtigten und unbeabsichtigten Wechselwirkungen. Diese Wechselwirkungen sind ihrerseits nie vollständig transparent zu machen. Jeder Versuch ist selbst Effekt von nicht eindeutig abgrenzbaren Wirkungen und hat Einfluss auf nicht vollständig zu klärende, weitere Wirkungszusammenhänge.

⁷ Diderot: Salon (wie Anm. 1), S. 262.

⁸ Ebd.

⁹ Diderot: Salon (wie Anm. 1), S. 261 u. S. 263.

Persönliche Freiheit ist unter dieser Voraussetzung nicht als Ausbruch aus diesen Verbindungen oder Unabhängigkeit vom Zusammenhang zu denken, sondern als eine Verschiebung der eigenen Position und Veränderung des Blicks. Diese bedeuten Verwirklichung von Freiheit und vermögen die scheinbar unveränderlichen Konstellationen zu mobilisieren.¹⁰ Das Gefüge wird als Gefüge und damit als fragil bemerkbar und gleichzeitig erfährt auch das Subjekt sich als verändertes und damit als veränderbar. Es realisiert, dass es noch unerprobte andere Lebenswirklichkeiten gibt. So betrachtet verwundert nicht, dass Diderot dem Metier des Schauspielers große Beachtung schenkt und diesem auch demokratische Bedeutung zuspricht. Im Spiel mit Rollen verwirklicht sich persönliche Freiheit, und das in mehrfacher Hinsicht.

Spiel mit Rollen

In idealer Form zeigt sich das rätselhafte Zusammenspiel von Unterwerfung und Freiheit am Schauspieler. Keine Person ist nur und ausschließlich sich selbst unterstellt. Gleichzeitig ist niemand ausschließlich das Resultat sozialer Einflüsse und Determination. Diderot erörtert im *Paradoxe sur le comédien* die widersprüchliche Situation, in der sich der Schauspieler befindet, und mit ihm, genau besehen, jede selbst-bewusste Person. Im Dialog zwischen einem Ersten und Zweiten Sprecher wird die Frage verhandelt, wodurch sich ein exzellenter Schauspieler von einem mittelmäßigen oder schlechten unterscheidet. Der Zweite Sprecher, der im Dialog stärker zu Wort kommt und mit Diderots Positionen in Verbindung gebracht werden kann, nennt als Kriterium für den meisterhaften Schauspieler eine außerordentliche Konzentration. Der ideale Schauspieler beherrsche die Fähigkeit, einen Anderen auf der Bühne so darzustellen, dass das Publikum vergesse, dass es sich dabei überhaupt um ein Spiel handle. Während des Spiels darf von den Zuschauenden nicht realisiert werden, dass sie einen Schauspieler vor sich haben, der einen Anderen darstellt. Sonst scheitert die ange-

¹⁰ Zum »Licht« als einer Form der Reflexion über Machtbeziehungen vgl. David Ferris: *Shadows on the wall of reason. Diderot before Fragonard*, in: *Inventing Agency. Essays on the literary and philosophical production of the modern subject*, hg. von Claudia Brodsk und Eloy la Brada, London/New York 2017.

strebte Wirkung. Auf der Bühne muss der Schauspieler glaubhaft den Anderen personifizieren. Allerdings, so fährt der Zweite Sprecher fort, ohne dabei selbst je zu vergessen, dass es nur ein Spiel mit Rollen ist. Der Schauspieler selbst muss sich stets bewusst sein, dass er eine Rolle darstellt. Er ist während der höchsten Kunstdarbietung gleichzeitig der Andere und nicht der Andere, er ist sich und ist es nicht, und weiß über diese seine paradoxe Situation Bescheid.¹¹

Nimmt man den Traumbericht aus dem Salongespräch von 1765 noch einmal hinzu, dann repräsentiert der ausgezeichnete Schauspieler, wie er im Paradox-Text gefordert wird, ein Mitglied der dritten Gruppe der Höhle. Denn in Idealform hat der Schauspieler (oder die Schauspielerin) bereits nicht nur einige selbstständige Blickverschiebungen vollzogen, sondern sich voll und ganz und gleichzeitig der eigenen Situation hochbewusst vorübergehend eine andere Möglichkeit menschlicher Existenz angeeignet. In dieser Imitation anderer Lebenswirklichkeiten realisiert sich ein Freiheitsschub. Der soziale Gestaltungsraum wird darin nicht nur genutzt, sondern gleichzeitig auch vorgeführt.

Wird die Möglichkeit der künstlerischen Täuschung in Bezug auf Identitäten ernst genommen und streng befragt, ergeben sich daraus weitreichende Konsequenzen. Es wird daran offensichtlich, dass die Identität eines Menschen etwas Gestaltbares darstellt. Wenn Personen andere glaubhaft imitieren können, wer sind sie dann tatsächlich? Wer könnte darüber noch zweifelsfrei Auskunft geben? Der Spielende führt im besten Falle vor Augen, dass er selbst unter anderen Umständen auch jene Person hätte werden können, die er darstellt. Identitäten, so wird in der vertieften Analyse der fabelhaften Schauspielerei dargelegt, können folglich nicht als eindeutig festgelegte oder restlos überprüfbare behauptet werden, ohne in grundlegende Widersprüche zu geraten. Vielmehr müssen sie als vorübergehend sichtbarer Ausdruck fortlaufender Prozesse von komplizierten Wirkungszusammenhängen anerkannt werden. Weil diese nie ganz oder abschließend transparent gemacht werden können, handelt es sich dabei auch um unheimliche Verbindungen.

¹¹ »Gerade weil er sich zuhört im Augenblick, da er uns rührt, und weil seine Begabung gerade nicht im Fühlen besteht, wie Sie meinen, sondern darin, die äußeren Zeichen des Gefühls peinlich genau wiederzugeben, deshalb lassen Sie sich täuschen.« Denis Diderot: Paradox über den Schauspieler, übers. und eingeführt von Felix Rellstab, Zürich 2011, S. 20.

Jeder hätte auch ein anderer werden können, so lautet also eine Prämisse der Gedankenwelt Diderots. Eine unbestimmte Potentialität lässt sich reflektierend aus den Möglichkeiten der Imitation ableiten und als das Verbindende zwischen den Subjekten denken. Konkret allerdings sind die Möglichkeiten der Autonomie eingeschränkt. Das Subjekt ist in Diderots Höhlengleichnis auch dann noch gefangen, wenn es seinen Blick wendet und noch dem begnadetsten Schauspieler stehen Limitierungen entgegen. Nicht jede Rolle etwa kann von jedem gespielt werden, gibt der Zweite Sprecher im Paradox-Text zu bedenken. Insbesondere das Kindesalter und das hohe Alter stellen Widerstände dar. Ein alter Mann etwa hätte Mühe, eine Figur zu imitieren, deren jugendliche Vitalität hervorsticht.¹² Diderot formuliert diesen Gedanken auch in seinen *Essais sur la peinture*, wo er von der Kindheit und dem Alter als von Phasen spricht, in denen Menschen eine »masse informe«¹³ darstellen, die erst noch oder wieder nach Form und Bestimmung sucht. Der Künstler solle sich darum vor allem um eine möglichst genaue Nachahmung von Personen (auf der Bühne oder auf der Leinwand) bemühen, deren Alter dazwischen liege und also, so könnte angefügt werden, in jener Zeit, in der das Spiel mit sozialen Rollen ausgeprägt im Gange und gesellschaftlich besonders gefordert ist. Das Spiel mit Rollen bedeutet bei Diderot keine Autonomie, aber immerhin eine Form von persönlicher und damit einhergehend auch eine Realisierung demokratischer Freiheit.

Politisch schreiben

Persönliche Freiheit ist bei Diderot nicht als herausragende Tat oder autonome Handlung konzipiert, die sich vollständig aus den Ketten von Ursache und Wirkung löst, sondern als eine zunächst einmal minimale Bewegung, als Verschiebung des Blicks. Es gibt Freiheit, aber sie befreit den Einzelnen nicht unmittelbar aus seinen Fesseln. Der »Zwang der Umstände«,¹⁴ von dem Schiller später im Rahmen seiner

¹² Denis Diderot: Paradox über den Schauspieler (wie Anm. 11), S. 25.

¹³ Denis Diderot: *Essais sur la peinture*, hg. von Gita May, Paris 1984, S. 13.

¹⁴ Friedrich Schiller: Über die tragische Kunst, in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg., von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 1992, Band 8, S. 251–275, hier S. 259.

Überlegungen über die tragische Kunst sprechen wird, ist bei Diderot bereits deutlich mitgedacht.¹⁵ Verschiebungen des Sehens, Hörens und Wahrnehmens werden bei Diderot als Voraussetzung dargelegt für gesellschaftliche Veränderung und die Möglichkeit, kritisch, verantwortungsvoll und politisch zu agieren. Vor allem geht damit zudem ein anderer Begriff von gegenseitiger Verbindlichkeit und sozialer Verantwortung einher. Verschiebungen (und damit einhergehende Unterbrechungen) der gewohnten Wahrnehmung sind aus Diderots Perspektive anzustreben. Ein Schreiben, das politisch gelten will, hat sich an diesem Ziel zu orientieren.

In der Höhle im *Salon de 1765* ist nichts darüber gesagt, wie es dazu kommt, dass einige Gefangene den Kopf wenden möchten und andere nicht. In jedem Fall gibt es solche, die sich nach neuem Sehen und Hören sehnen. Im Paradox-Text und auch im Aufsatz über die Malerei wird diesbezüglich der Künstler nobilitiert. Er verkörpert das Vorbild, indem er dieses neue Sehen und Hören einerseits selbst anstrebt und perfektioniert und seine Fähigkeit andererseits idealerweise in eine Kunst der Mimesis kulminieren lässt, um so anderen damit ebenfalls möglichst einen neuen Blick zu vermitteln. Exakte Imitation wird von Diderot als Anspruch an künstlerisches Schaffen formuliert. Es vollzieht und realisiert, was es zeigt und fordert, und wozu es einlädt.

Die anzustrebende Nachahmung, wie sie Diderot entwirft und empfiehlt, umfasst dabei, anders als es Goethe in seiner Übersetzung missverstanden,¹⁶ keine Kopie, sondern Neuschaffung. Diderots Kunst der Mimesis beinhaltet höchste Virtuosität statt stumpfen Realismus. Denn beabsichtigt ist, das Unsichtbare, was fortlaufend Wirkungen entfaltet, sichtbar zu machen und damit offenzulegen, was beispielsweise die Subjekte zu dem werden lässt, was sie zu sein scheinen. Das, was im Dunklen oder in der Stille liegt, jene »liaison secrète«,¹⁷ soll durch eine möglichst treffende Nachbildung desselben erkennbar werden. »Si les

¹⁵ Daniel Fulda sieht die Einsicht in Unkalkulierbarkeit gesellschaftlicher Interaktionen erst bei Schiller vorliegen. Er verweist allerdings auf Hegel, welcher seinerseits gerade in diesem Punkt an Diderot anschließt, was deutlich macht, dass diese Sichtweise bereits früher auftaucht und differenziert wird. Vgl. Daniel Fulda: »Kein Mensch muss müssen?« Freiheit und Zwang in der Tragödie der Moderne, in: Freiheit und Zwang. Studien zu ihrer Interdependenz von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hg. von Daniel Fulda, Hartmut Rosa und Heinz Thoma, München 2018, S. 197–215, hier S. 205.

¹⁶ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Diderots Versuch über die Malerei, WA I, 45, Weimar 1999.

¹⁷ Diderot, *Essais sur la peinture* (wie Anm. 13), S. 12.

causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont.»¹⁸

Bereits bei Diderot wird zudem deutlich gemacht, dass die Wiederholung kein exaktes Verfahren der Doppelung darstellt. Jede Wiederholung portiert Neues. Umgekehrt ist das Original kaum auf seinen Ursprung hin zurückzuführen. Einen absoluten Anfang zu setzen, ist nicht möglich. Jedes Bild ist seinerseits Abbild. Ebenso wenig erfolgreich wäre der Versuch, sich den allerersten Menschen vorzustellen. Denn der Mensch ist bei Diderot seinerseits als ein bilderschaffendes Lebewesen bestimmt, das sich von sich selbst und von anderen nur in der Vermittlung, im Zeichen von Bildern und durch Erinnerungen und Imagination ein Verständnis aneignen kann.

Die Einsicht und Verdeutlichung der Situation des einzelnen Subjekts, »un être modifiable relié à d'autres« zu sein,¹⁹ hat bei Diderot grundlegende Konsequenzen und prägt seine politische Ästhetik. Die Vorstellung, dass jedem Subjekt von Natur oder aus Vernunftgründen ein bestimmter Ort in der Gesellschaft oder ein Wesenskern zukommt, weist er ebenso zurück wie die Idee einer starken Autonomie. Dagegen demonstriert Diderot die Veränderbarkeit und Fragilität des Subjekts als Grundbedingungen menschlicher Verfasstheit. Einerseits lässt sich mit Bezug auf diese Kriterien eine hypothetische Gleichheit zwischen den Menschen denken und andererseits wird durch die Verdeutlichung der Zusammenhänge auch eine normative Verbindlichkeit sichtbar. Das, was einem anderen passiert, hätte theoretisch auch einem selbst passieren können und es hat auch, ohne dass es zunächst so scheint oder erkennbar ist, mit einem zu tun. Dichtung, Malerei und Schauspiel sind im Idealfall Ausdruck und Vermittlung dieser Einsicht und insofern politisch.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Franck Salaün: *Rira, rira pas? La place du spectateur selon Diderot*, in: *Le Spectateur de théâtre é l'âge classique (XVII/XVIII siècles)*, hg. von Bénédicte Louvat-Molozay und F. Salaün, Montpellier 2008, S. 183–194, hier S. 193.

Georg Büchners Rezeption von Diderot im Lenz

Es ist unstrittig, dass Georg Büchner von Diderots Werk in Teilen Kenntnis hatte. Einerseits und ganz zentral war diese Kenntnis vermittelt durch Goethes Übersetzung und Kommentierung von Diderots *Essais sur la peinture*. Insbesondere Thomas Michael Meyer legt nahe, dass Büchner in *Dantons Tod* und in *Lenz* zentrale Gedanken und sogar Formulierungen von Diderot übernimmt und diese mit und gegen Goethe für seine eigene Kunstauffassung verwendet.²⁰ Andererseits gibt es eine zweite Linie, die von Diderot über Jakob Michael Reinhold Lenz zu Büchner führt. Lenz war mit Diderots Schaffen bereits als junger Mann in Kontakt gekommen und hatte sich affirmativ mit Diderots politischer Ästhetik beschäftigt.²¹ Büchner seinerseits setzt sich in der Erzählung *Lenz* mit dem Leben von Lenz auseinander. Die Verbindung zwischen Diderot, Lenz und Büchner bzw. zwischen deren Schaffen ist allerdings nach wie vor zu wenig beleuchtet. »Weder die Büchner- noch die Lenz-Philologie ist über programmatische, die Ästhetiken beider Autoren in Beziehung setzende Äußerungen hinausgekommen. Dies gilt in Sonderheit für das Erfassen des komplexen Verhältnisses, welches Büchner über Lenz hinaus mit Goethe und Diderot verbindet.«²² Dass es eine bemerkenswerte Bezugnahme von Büchner auf diese drei Auto-

²⁰ Thomas Michael Mayer: Büchner und Weidig, Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des ›Hessischen Landboten‹, in: Sonderband der Reihe text + kritik, Georg Büchner I/II, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1979, S. 16–297, hier S. 76–78. Albert Meier sieht die Hinweise dafür als »zu dünn« an. Vgl. Albert Meier: Büchners Ästhetik, München 1983, S. 99. Die Argumente, die Meier ins Feld führt, werden allerdings von Jürgen Schwann entkräftet. Vgl. Jürgen Schwann: Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs, Tübingen 1997, S. 122ff.

²¹ Art. »1.1. Leben« von Heinrich Bosse, in: J.M.R.-Lenz-Handbuch, hg. von Julia Freytag, Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, Berlin/Boston 2017, S. 1–34, hier S. 9. Vgl. auch: Elin Andersen: Kroppens sublime tale: om tableau og levende billede hos Diderot, Lessing og Lenz, Aarhus 2005; Manfred Durzak: Lenz' »Der Hofmeister« oder Die Selbstkasteiung des bürgerlichen Intellektuellen. Lenz' Stück im Kontext des bürgerlichen Trauerspiels, in: Jakob Michael Reinhold Lenz. Studien zum Gesamtwerk, hg. von David Hill, Wiesbaden 1994, S. 110–119. Auch bereits Roland Mortier verweist darauf, dass Lenz die Dramen Diderots sehr gut gekannt haben muss. Vgl. Roland Mortier: Diderot in Deutschland, Stuttgart 1972, S. 99.

²² Schwann: Georg Büchners implizite Ästhetik (wie Anm. 20), S. 126.

ren auch hinsichtlich ihrer politischen und ästhetischen Konzeptionen gibt, wird allerdings in der Forschung nicht bestritten.²³

Im Folgenden werden die zwei erwähnten Rezeptionsspuren von Büchner in Bezug auf Diderot, also einerseits die Vermittlung durch Goethe und andererseits jene durch Lenz, an Büchners *Lenz* reflektiert und dabei Aspekte hervorgehoben, die Büchners Schreiben mit jenem von Diderot verbinden. Gezeigt werden soll, dass Büchner in *Lenz* beide Rezeptionsspuren eng auf einander bezieht und dadurch seine eigenen Formen des Politischen zuspitzt.

Büchner beschäftigte sich im Frühjahr 1835 intensiv mit der Biographie von Lenz. Dies ist aus Briefen an Büchner ersichtlich, worin nach dem Stand der Novelle gefragt wird, und auch Büchner berichtet seinerseits in Briefen an seine Familie vom Interesse an Lenz. Er schreibt: »Ich habe mir hier allerhand interessante Notizen über einen Freund Goethes, einen unglücklichen Poeten Namens Lenz verschafft, der sich gleichzeitig mit Goethe hier aufhielt und halb verrückt wurde.«²⁴ Die Beziehung von Lenz zu Goethe wird in dem hier zitierten Brief von Büchner auffallend betont. Sie nimmt auch in der Erzählung *Lenz* eine zentrale Bedeutung ein: Mit konkretem Rückgriff auf Lenz und Diderot bzw. deren Werke und Kunstauffassungen formuliert Büchner darin seine ästhetische Position und bringt dabei sich und die beiden Vorgänger in eine Linie und in Stellung gegen Goethes Kunstverständnis.

Im sogenannten Kunstgespräch werden zwischen den Figuren Kaufmann und Lenz jene Aspekte verhandelt, die im Kern auch die Auseinandersetzung von Goethe mit dem französischen Kollegen in Goethes Übersetzung und Kommentierung von Diderots *Essais sur la peinture* prägen, nämlich das Verhältnis von Kunst und Natur, von Realismus und Idealismus, von Ordnung und Schönheit und den Möglichkeiten der Kunst. Von Goethes schriftlich festgehaltener Beschäftigung mit Diderot hatte Büchner schon früh Kenntnis. Sie war in der Bibliothek seiner Eltern vorliegend. Bereits als Schüler am Gymnasium hatte er darin gelesen und dazu Notizen gemacht. Büchner lässt im Kunstgespräch die Figur Lenz gegen Kaufmann antreten und über die

²³ Jürgen Schwann selbst unterstreicht die Plausibilität eines engen Bezugs von Lenz auf Diderot, der auch Büchner beeinflusste. Vgl. ebd., S. 124.

²⁴ Georg Büchner: Brief Nr. 50, in: Ders.: Werke und Briefe, München 1988, S. 519.

Nachteile und Vorteile der »idealistischen Periode«²⁵ streiten. Bringt man Goethes Kritik an Diderot mit den Positionen von Lenz und Kaufmann in einen Abgleich, werden leicht Parallelen erkennbar zwischen jener von Lenz und Diderot bzw. zwischen jener von Kaufmann und Goethe.²⁶

Lenz spricht an keiner anderen Stelle innerhalb der Erzählung so lange in direkter Rede wie hier. Aber gerade hier spricht die Figur Lenz, je länger sie redet, desto weniger aus sich selbst. Lenz Stimme wird zusehends zu einem Echo der Überlegungen von Diderot. Zu Recht verweist John Osborne darauf, dass Lenz in der gleichnamigen Erzählung zuerst über Dichtung und Dramatik spricht, also über Themen, die auch den historischen Lenz zeitlebens beschäftigt hatten, um dann allerdings zunehmend auf die Kunst und Malerei zu sprechen zu kommen.²⁷ Dieser Kunstbereich war dem historischen Lenz kaum vertraut. Diderot hingegen thematisierte die Malerei immer wieder, u.a. in den Salons oder im Essay über Malerei. Hier wird die Auffassung geteilt, dass teilweise eine zu eindeutige Entsprechung zwischen dem historischen und dem von Büchner gestalteten Lenz angenommen wird.²⁸

²⁵ Georg Büchner: Lenz, in: Ders.: Werke und Briefe, München 1988, S. 137–158, hier S. 144.

²⁶ Hofmann und Kanning nennen den Bezug zu Diderot. Sie lassen allerdings offen, inwiefern im Kunstgespräch Partei für Diderot gegen Goethe genommen wird. »Im ›Kunstgespräch‹ mit Kaufmann zieht Lenz die Konsequenz aus den Spekulationen des Naturgesprächs mit Oberlin; gleichzeitig formuliert er für Büchner grundlegende Ideen zur Ästhetik im Anschluss an Diderot und Mercier/Goethe [...]«. Michael Hofmann und Julian Kanning: Georg Büchner. Epoche – Werk – Wirkung, München 2013, S. 129. Theo Buck sieht bei Büchner an verschiedenen Stellen in seinem Werk Diderots ästhetische Forderungen umgesetzt. Vgl. Theo Buck: »Man muß die Menschheit lieben«. Zum ästhetischen Programm bei Büchner, in: Sonderband der Reihe text + kritik, Georg Büchner III, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1981, S. 15–34, hier S. 24.

²⁷ Vgl. John Osborne: Motion Pictures: The Tableau in Lenz's Drama and Dramatic Theory, in: Space to act. The theatre of J.M.R. Lenz, hg. von Alan C. Leidner und Helga S. Madland, Columbia S.C. 1993, S. 91–105, hier S. 92–94.

²⁸ So etwa Hoda Issa: »Die ins Kunstgespräch eingeflossene Kunstauffassung Büchners steht zudem in Einklang mit der Kunstauffassung des historischen Lenz und verrät eine intensive Lenz-Rezeption Büchners.« Hoda Issa: Das ›Niederländische‹ und die ›Autopsie‹. Die Bedeutung der Vorlage für Georg Büchners Werke, in: Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 6, hg. von Dieter Kafitz, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1988, S. 121. Kritik an einem zu eng verstandene Entsprechungsverständnis zwischen dem historischen Lenz und dem Lenz bei Büchner erhebt u.a. auch Timm Menke: Zwei Thesen zur Rezeption und Krankheit von J.M.R. Lenz, in: »Unaufhörlich Lenz gelesen ...« Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz, hg. von Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, Stuttgart 1994, S. 27–37.

Dass Büchner just dort, wo Lenz formal besehen direkt zu Wort zu kommen scheint, Andere mitreden lässt, ist mit Blick auf Diderot sprechend.

Nimmt man den Dialog zwischen Kaufmann und Lenz bei Büchner als Stellvertretungs-Disputation ernst, dann lassen sich markante Streitpunkte in Goethes Replik auf Diderot darin wiedererkennen. So wenig bei Goethe das Anliegen von Diderot ins Recht gesetzt ist, so wenig kommt zudem bei Büchner Kaufmann zu Wort. Lenz beginnt seine Ausführungen gleich mit dem Hinweis darauf, dass alle Arten von Verklärung zurückzuweisen seien. »Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten.«²⁹ Die Stoßrichtung ist damit gegeben. Kunst soll sich an der Wirklichkeit orientieren, soll diese sichtbar werden lassen. Dabei wird die möglichst stimmige Abbildung auch hier von Lenz nicht als stumpfer Realismus vorgestellt, sondern als ein Nachschaffen.³⁰ Die anti-idealistische Haltung, die Lenz bei Büchner vertritt, bildet den Ausgangspunkt der Dissonanz, die Goethe gegenüber Diderot formuliert.³¹ Das erste Kapitel der Übersetzung beginnt:

Die Natur macht nichts inkorrektes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll.

Die Natur macht nichts inkonsequentes, jede Gestalt, sie sei schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird, und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist keine, die nicht wäre, wie sie sein kann.

So müßte man allenfalls den ersten Paragraphen ändern, wenn er etwas heißen sollte. Diderot fängt gleich von Anfang an die Begriffe zu verwirren, damit er künftig, nach seiner Art, Recht behalte.³²

²⁹ Büchner: Lenz (wie Anm. 25), S. 144.

³⁰ Vgl. zur besonderen Verfasstheit des Realismus bei Büchner Michael Glebke: *Die Philosophie Büchners*, Marburg 1995, S. 129ff.

³¹ Vgl. Philippe Junod: *Diderot et Goethe. Un dialogue paradoxal*, in: *Ecrire l'histoire de l'art. France-Allemagne 1750–1920*, hg. von Elisabeth Décultot, Paris 2000, S. 97–105; Johann Wolfgang von Goethe: »L'essai Sur la Peinture« de Diderot: traduit et accompagné de remarques, hg. und übers. von Pierre du Colombier, in: *Gazette des Beaux-Arts Nov.* (1969), S. 287–304; Julien Rouge: *Goethe et l'Essai sur la peinture« de Diderot*, in: *Etudes germaniques* 4 (1949), S. 227–236.

³² Goethes Übersetzung von *Essais sur la peinture* (1765) erscheint 1798 in *Propyläen*. Hier und im Folgenden wird auf folgende Ausgabe der Übersetzung zurückgegriffen:

Bereits die erste Passage bei Diderot wird von Goethe korrigiert. Die Natur, so ist Goethe überzeugt, kann nichts korrekt oder inkorrekt machen, eine solche Bestimmung beinhaltet für ihn eine falsche Auffassung von Natur. Denn in der Natur ist alles eine Frage von Ursache und Wirkung. Der Mensch jedoch ist, so Goethe, davon ausgenommen. Insbesondere der Künstler hat sich nicht nach der Natur auszurichten, sondern nach der richtigen Ordnung und Proportion, nach der Schönheit. Diese Kriterien gelten Diderot aber gerade als Ausdruck von machtvollen Beziehungen, von Zwang und Täuschung. Den Ordnungen der Idealisierung und Konvention stellt Diderot das Natürliche entgegen. Dieses offenbart sich nur dem, der sich um ein neues, ein *ver-rücktes*, Sehen bemüht. Die gängige Gegenüberstellung von Kunst und Natur wird von Diderot grundlegend neu konzipiert. Kunst legt nicht das Urphänomen Schönheit frei, sondern ist Aufforderung dazu, das Schöne zu pluralisieren. In jedem individuellen Dasein ist Schönheit zu entdecken und künstlerisch nachzubilden.³³ Das führt auch tatsächlich zu verwirrenden und paradoxen Aussagen, wie Goethe urteilt,³⁴ allerdings nur, solange eine solche Gegenüberstellung unhinterfragt bleibt. Natur und Kunst gehen bei Diderot nicht ineinander auf in dem Sinne, wie es von Goethe beschrieben und befürchtet wird, sondern in dem Sinne, dass alles mit allem in Beziehung steht und Schönheit und Erkenntnis eine Frage der Wahrnehmung und der Anerkennung von Bezogenheit wird. Es gibt bei Diderot keinen Ausweg aus der Höhle. Sonnenlicht ist für niemanden zu sehen, sondern wo dies behauptet wird, Ausdruck von Machtanspruch. Niemand sieht alles. Das Bemühen um einen aus Raum und Zeit gelösten Blick bedeutet bei Diderot eine Erweiterung des einen Blicks um weitere und das Ringen um eine möglichst unverstellte Sicht. Kritik heißt folglich nicht, auf sicheren Boden zu gelangen, ganz unabhängig schön oder ganz wahr zu schaffen, sondern die Bereitschaft, sich zwar nur, aber dies radikal, um eine Blickverschiebung zu bemühen und das dabei noch einmal neu Gesehene ebenso wie die Tatsache, neu sehen zu können,

Johann Wolfgang von Goethe: Diderots Versuch über die Malerei, WA I, 45, Weimar 1999, S. 253.

³³ Auf diese Differenz, die hier zwischen Diderot und Goethe deutlich gemacht wird, deutet Udo Roth in Bezug auf Büchner und Goethe. Vgl. Udo Roth: Georg Büchners naturwissenschaftliche Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften vom Lebendigen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Tübingen 2004, S. 257.

³⁴ Ebd.

ins eigene und allgemeine Bewusstsein zu holen – unter anderem mit den Mitteln und Möglichkeiten von Kunst.

Goethe hält an der klaren Unterscheidung zwischen Natur und Gestaltung fest und kann darum die gedankliche Radikalität von Diderot nicht richtig fassen. Es fasziniert und verwirrt ihn, dass Wahrnehmungen und Ideen eng aufeinander bezogen werden und dass unter dieser Perspektive Wahrheit nur als Erweiterungen und Neuausrichtungen des Blicks und Anerkennung von Differenz und Alterität anzustreben und einzufordern ist.

Kunst und Natur sind unter dieser Perspektive nicht »amalgamiert«, wie Goethe das in Bezug auf Diderot moniert,³⁵ sondern Kunst hat zum Ziel, und ist Voraussetzung dafür, zu zeigen, was in allem an Leben und Welt ist – und man könnte anfügen, dass damit auch zum Vorschein kommen kann, was an Verletzlichkeit, Vergänglichkeit und Alterität waltet. In Büchners Lenz wird dieser Gedanke fortgeschrieben: »[...] 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.«³⁶

Etwas später an einer anderen Stelle im Kunstgespräch bei Büchner wird erneut unterstrichen, dass es nicht möglich ist, ein vollständiges Bild zu vermitteln.

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 andere tritt, ewig aufgeblättert, verändert [...]»³⁷

Das, was aus der einen in die andere Form übergeht und alles Lebendige verbindet und beeinflusst, soll Kunst in den Blick rücken. Es handelt sich dabei um das, was Paul Celan das »Unheimliche« nennt und das gemäß Celan in Büchners Kunst überall bewahrt ist.³⁸ Für Celan ist das Anlass zu Lob. Büchner lässt es Lenz im Kunstgespräch ebenfalls

³⁵ Vgl. Mayer: Büchner und Weidig (wie Anm. 20), S. 80.

³⁶ Büchner: Lenz (wie Anm. 25), S. 144.

³⁷ Ebd., S. 145.

³⁸ Paul Celan: Der Meridian (1960), in: Georg Büchner. Texte, Analysen, Kommentar, Band 2 (1945-1980), hg. von Dietmar Goltschnigg, Berlin 2002, S. 302.

verteidigen. Goethe ist davon angezogen, in letzter Konsequenz allerdings weist er die materialistischen ebenso wie die poetischen Dimensionen von Diderots Denken und Schaffen zurück.

Zeigen wie es ist (gegen Idealismus)

Politisch schreiben heißt, mit Diderot gesprochen, sich und andere frei und verantwortungsfähig machen, indem die unheimlichen Verbindungen, die Wirkungen von Ursache und Effekt auf Subjekte und die damit einhergehende gegenseitige Komplizenschaft hervor- und ins Bewusstsein treten können, evident werden. Das, was ist, soll deutlich werden, so wie es ist und also auch das, was wirkt und aber meistens übersehen wird, jener unbestimmbare Rest, der Bedingung für konkrete Differenz zwischen Menschen darstellt und gleichzeitig Voraussetzung ist für die Einsicht in ein allgemeines Recht auf Gleichheit. Es ist dieses Verständnis von politisch Schreiben, von Differenz, Alterität und sozialer Verantwortung, das von Georg Büchner gut ein halbes Jahrhundert nach Diderot im *Lenz* nicht nur im Kunstgespräch aufgegriffen, differenziert und kommentiert wird, sondern auch im Textfragment, das dieses Gespräch einfasst.

Das Kunstgespräch ist innerhalb des Gesamttexts bemerkenswert eingebettet. Unmittelbar davor wird an die Ruhe erinnert, die Lenz bei Oberlin verspürt, auch weil hier niemand über Kunst spricht, weil hier keine Kunst ist. »Oberlin wußte von Allem nichts; er hatte ihn aufgenommen, gepflegt; er sah es als Schickung Gottes, der den Unglücklichen ihm zugesandt hätte, er liebte ihn herzlich. Auch war es Alles notwendig, daß er da war, er gehörte zu ihnen, als wäre er schon längst da, und Niemand frug, woher er gekommen und wohin er gehen werde.«³⁹ Lenz erlebt eine Form von Ruhe, weil ihn nichts an jene unheimlichen Verbindungen erinnert. Er ist in der Natur, er muss damit im Moment nicht umgehen. Es gibt Notwendigkeit, keine Bewusstheit, die das Gestaltbare akzentuiert und damit gleichsam auch die Verantwortung jedes Einzelnen. Lenz erlebt, er ist allerdings nicht künstlerisch tätig. Büchner hingegen ist es und zwar eben mit Lenz als Material und Stoff,

³⁹ Büchner: *Lenz* (wie Anm. 25), S. 144.

durch welche Dritten künstlerisch vermittelt werden kann, in welchen Verstrickungen sich das Subjekt wiederfindet.

Direkt nach dem Gespräch über Kunst und Idealismus, in dem sich Lenz ganz vergessen hatte,⁴⁰ spricht Kaufmann Lenz an. Kaufmann hat Briefe vom Vater dabei. Lenz soll zum Vater zurück. Kaufmann schickt den jungen Dichter also weg von Oberlin. Er lässt hier die Stimme der patriarchalen Ordnung erklingen, die keine Abweichung duldet und die den jungen Dichter zerstören wird. Historisch allerdings verhielten sich Goethe und Kaufmann in diesem Punkt unterschiedlich. Die Engführung bei Büchner ist interessant. Christoph Kaufmann, bei dem Lenz 1777 in Winterthur vorübergehend wohnte, schickte Lenz ins Elsass zu Oberlin und also in ein Gefüge, in dem jener sich erholen konnte. Bei Lenz zeigten sich ab dem Frühjahr 1777 unübersehbare psychische Probleme. Goethe seinerseits war im Dezember 1776 und also wenige Monate zuvor maßgeblich daran beteiligt, dass Lenz Weimar hatte verlassen müssen, was diesem massiv zusetzte.⁴¹ Büchner gestaltet in seinem Lenz-Fragment die Figur Kaufmann wider die historischen Fakten, welche ihm durchaus allzu bekannt waren. Der historische Kaufmann war Lenz wohlgesonnen und nahm ihn bei sich auf, nachdem Goethe ihn wegen einer »Eseley«, so Goethes Wortwahl, weggeschickt hatte.⁴² So wenig Lenz in der gleichnamigen Erzählung von Büchner nur mit einer einzigen, eigenen Stimme spricht, so wenig agiert Kaufmann in seinem Namen. Beide Stimmen sind durchlässig und lassen auf der einen Seite Diderot und auf der anderen Goethe aufscheinen, und darüber hinaus selbstredend viele unbemerkte weitere. Der Versuch, die Wahrnehmung zu modifizieren, das Konkrete und das Unheimliche deutlich werden zu lassen und damit das, was ist, aber nicht gezeigt wird, zu zeigen, verlangt, wie bereits erwähnt wurde, keine Versenkung, sondern Aufmerksamkeit. Damit verbunden ist die Dringlichkeit, nach Formen und Mitteln, nach Gestaltungsweisen zu suchen, die für das Unbestimmte und Nicht-Identische, für das Besondere und Andere und das Lebendige daran sensibilisieren. Büchner

⁴⁰ »Er hatte sich ganz vergessen.« Büchner: Lenz (wie Anm. 25), S. 146.

⁴¹ Zur Biographie von J.M.R. Lenz aufgrund historischer Belege: Burghard Dener, Hubert Gersch und Ariane Martin (Hg.): »Lenzens Verrückung«. Chronik und Dokumente zu J.M.R. Lenz von Herbst 1777 bis Frühjahr 1778, Tübingen 1999, S. 15–21.

⁴² Vgl. zur »Eseley« die Zusammenstellung der noch auffindbaren Dokumente und Zusammenhänge in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): Goethe und Lenz. Die Geschichte einer Entzweiung. Eine Dokumentation, Frankfurt a.M. 2001.

knüpft auch in dieser Hinsicht an Diderot an. Um das Konventionelle als Konventionelles ins Licht zu rücken und die damit verbundene Machtentfaltung und Unfreiheit offenbar werden zu lassen, muss er einerseits auf jede Stilisierung und Idealisierung verzichten und andererseits Unterschiede so zuspitzen, dass daran das Verbindende statt das Trennende erfahrbar wird. Dies ist nicht direkt oder allein propositional möglich, sondern verlangt nach einer Steigerung der ästhetischen Gestaltung.

Konvention und Wahnsinn

Büchner nimmt in *Lenz* auf mehreren Ebenen Partei für Diderots Kunst- und Weltdeutung. Er lässt erstens die Figur Lenz in einem luziden Moment im Sinne Diderots (und Büchners) über Kunst sprechen und er zeigt zweitens auf Umwegen auf, dass ein solch aufgehellter Moment für Lenz in Anwesenheit von Goethe nicht möglich wäre. In der körperlichen und geistigen Verfassung, in der Lenz sich im Text bei Büchner befindet, wäre es jenem unmöglich, in dieser Art vor Goethe aufzutreten und einen Monolog zu halten. Indem Büchner Kaufmann als Gegenüber wählt und also einen Namen ins Spiel bringt, der auf eine Person verweist, die historisch dem Dichter Lenz wohlgesonnen war, beharrt er darauf, dass es weitgehend die Umstände sind, die über Sprechen oder Verstummen einer Person entscheiden. Nicht die Unabhängigkeit von einem Umfeld, sondern das Wohlwollen eben dieses Umfelds bzw. das Wohlergehen erlaubt es dem Subjekt, sich Gehör zu verschaffen. Es sind die Rahmenbedingungen, so macht Büchner kenntlich, die das Erheben einer Stimme als einer eigenen ermöglichen oder verhindern. Was Büchners Lenz Goethe zu sagen hat, kann er, so die hier vorgeschlagene These, nur Kaufmann gegenüber aussprechen.

Die Menschen wären gleich, würden dieselben Umstände auf sie einwirken. Dies ist empirisch allerdings nie der Fall. Als wie relevant Büchner die Umstände in Bezug auf die individuelle Entfaltung einschätzt und welche normativen Konsequenzen er daraus zieht, geht auch aus einem Brief von Büchner an die Familie hervor:

Ich verachte Niemanden, [...] weil es in Niemandes Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, - weil wir durch die Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen.⁴³

Konkret sind die Menschen nicht gleich, sondern verschieden, potentiell allerdings sind sie es. Die Forderung nach Gleichberechtigung aller Menschen lässt sich darum nicht befehlen. Sie wird lebenswirksam und plausibel und real dort, wo die Umstände für alle Personen sich angleichen oder wo die Umstände so wirken, dass jedes Individuum sich ohne Furcht umsehen und spielerisch entwerfen kann. Diese Form von Differenz kann verstanden werden als Folge einer Selbstinterpretationsleistung des Subjekts. An Lenz und vielen anderen Figuren in seinem Werk zeigt Büchner, wie sehr Konvention und patriarchale Ordnung einer in dieser Art menschenfreundlichen, spielerischen, experimentierfreudigen Lebensweise entgegenstehen. Der Zusammenhang zwischen Konvention und sogenanntem Wahnsinn wird zuerst bei Diderot ausgelotet und dann dezidiert bei Büchner ausbuchstabiert, und das lange bevor Michel Foucault das Zusammenspiel von Ordnung und Wahnsinn ebenfalls ausführlich erläutert.⁴⁴

»Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte.«⁴⁵ Büchner beginnt das Lenz-Fragment mit einer Beschreibung des Erlebens der Hauptfigur und führt dabei vor, was es heißen kann, die Welt anders wahrzunehmen, anders in ihr sich zu bewegen als konventionell. Wer auf dem Kopf geht, so führt Celan in seiner Büchner-Preisrede aus, hat den Himmel als Abgrund unter sich.⁴⁶ Ihm öffnet sich gleichzeitig der Horizont für all die nicht ausgeschöpften, die potentiellen Möglichkeiten, Mensch unter Menschen in der Welt zu sein.

Niemand findet bei Diderot aus der Höhle. Niemand hat bei Büchner festen Boden unter sich. Jene, die sich innerhalb der Ordnung wännen, geben allerdings glaubhaft und wirksam vor, mit beiden Füßen auf dem Boden zu stehen. Das belässt jene, die sich am Rand befinden, doppelt ungesichert. Mit den Konventionen und Erwartungen seiner

⁴³ Brief an die Familie (Gießen, im Februar 1834), in: Georg Büchner: Werke und Briefe, München 1988, S. 285.

⁴⁴ Vgl. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt a.M. 2013.

⁴⁵ Büchner: Lenz (wie Anm. 25), S. 137.

⁴⁶ Celan: Der Meridian (wie Anm. 38), S. 302.

Zeit konfrontiert, wird der Boden, auf dem Lenz geht, bei Büchner als doppelt riskant kenntlich gemacht.

Zu begreifen, dass Verhältnisse und Wirkungszusammenhänge alles Lebendige verbinden und prägen, setzt Freiheit voraus und erwirkt solche. Denn Freiheit vollzieht sich, so wird es von Diderot und Büchner in ihren Werken vorgeführt, als ein sinnlich-ästhetisches Ereignis, das für das Gefüge oder System nicht folgenlos bleibt, dessen Folgen aber auch nicht genau zu berechnen oder abzusehen sind. Zu verstehen, dass die Ketten von Ursachen und Wirkungen nicht aufzubrechen, aber zu manipulieren und zu gestalten sind, dass bestehende Ordnungen aus Machtbeziehungen bestehen, die manche obenauf schwingen und andere ausnutzen und zerbrechen lassen, rückt mit der Erfahrung von Freiheit und dem Zuwachs an Sehvermögen auch eine soziale und politische Verantwortung ins Bewusstsein. Diderot und Büchner stellen sich dieser als Dichter und in ihrer Dichtung.