

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

Thorsten Unger:

Melancholie und Grausamkeit. J.M.R. Lenz' *Gemälde eines Erschlagenen*
als Beitrag zum Gewaltdiskurs des 18. Jahrhunderts.

In: Lenz-Jahrbuch. Sturm-und-Drang-Studien 10/11 (2000/2001) [ersch. 2003], S. 9-29.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

[E]

Gemählde eines Erschlagenen.

Blutige Lokken fallen von eingesunkenen Wangen;
 Furchtbar, zwischen Hülfen rufend geöffneten, schwarzen
 Lippen laufen zwey Reihen scheußlicher Zähne, so ragen
 Dürre Beine aus Gräbern hervor: die gefalteten Hände
 5 Dekket Blässe, die unter zersplitterten Nägeln zum Blau wird:
 Denn im einsamen schreckenden Walde hat er sich ängstlich
 Mit verlarvten Mördern gerungen: es hallten die Wipfel
 Von seinem bänglichen Rufen und dem mörderischen Murmeln
 Seiner Gegner; bald erlagen die Kräfte des Kämpfers,
 10 Schlafe Arm streckt' er vergeblich, die tödtlichen Aexte
 Von seinem Haupt abzuhalten; sie, die sonst schüchterne Vögel
 Aus den gefällten Bäumen verscheuchten, spalteten izo
 Grausam die Gehirnsprützende Scheitel des sterbenden Mannes,
 Dessen Seele ungern vom röchelnden Busen empor stieg. -
 15 Streifende Jäger fanden den zerzerreten Körper
 In dem See von eigenem Blut, aus welchem die Gräßigen
 Ihre befleckten Spitzen scheu erhoben: sie brachten
 Ihn der untröstbaren Wittwe, die sein dunkles Auge
 Noch zu bedauern schien: noch sichtbar war auf der Wange
 20 Der sonst freundliche Zug, auf der verunstalteten Stirne
 Die kenntbare Runzel, die oft ein ahndender Kummer
 In melancholischen Stunden drauf pflanzte. -

Textgrundlage: [J.M.R. Lenz:] Die Landplagen, ein Gedicht in Sechs Büchern: nebst einem Anhang einiger Fragmente. Königsberg, bey J.D. Zeisens Wittwe und J.H. Hartungs Erben. 1769, S. 111.

THORSTEN UNGER

Melancholie und Grausamkeit. J.M.R. Lenz' *Gemählde eines Erschlagenen* als Beitrag zum Gewaltdiskurs des 18. Jahrhunderts

Wenn auch physische Gewalt und die Beschreibung von Toten nicht unbedingt zu den traditionell bevorzugten Themen der Lyrik gehören, so ist doch Jacob Michael Reinhold Lenz keineswegs der erste, der in Gedichten grausige Bilder von Leichen zeichnet. Zu erinnern wäre etwa die barocke Kriegslyrik: „Mit Leichen zugesäet“ sei der Acker, dichtet 1621 Martin Opitz, und bewässert werde er statt durch den Regen „durch feistes Menschen-Blut“¹. Fünfzehn Jahre später stauen sich bei Andreas Gryphius bereits die Flüsse durch die Opfer des Dreißigjährigen Krieges: „Dreymall sindt schon sechs jahr als unser ströme flutt/ Von Leichen fast verstopfft“. Allerdings sind Gryphius' und Opitz' Menschenmassen durch das „vom blutt fette schwerdt“² zu Tode gekommen, durch eine speziell zu diesem Zweck gefertigte Kriegswaffe also. Auch scheint Gewalt in der Barocklyrik nur in Kontexten rhetorischer Argumentation und zur Ausgestaltung bestimmter Topoi (Hölle, Vanitasreflexionen, Krieg etc.) zu begegnen, nicht aber als eigenständiges Thema.³ Mit Lenz' *Gemählde eines Erschlagenen* verhält es sich anders. Hier wird ein ziviles Werkzeug, die Axt, zweckentfremdet und zum Mordinstrument gemacht, wie es sonst gelegentlich in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts vorkommt. Mit der Axt in der Hand versucht in Hoffmanns ‚Nachtstück‘ Ignaz Denner (1816) Andres' Knecht eine Untat Denners zu verhindern, wird aber von diesem überwältigt und blutig getötet;⁴ und in Drostes ‚Sittengemälde‘ *Die Judenbuche* (1842) findet man im Wald hinter Brombeerranken die Leiche des Oberförsters Brandes,

¹ Martin Opitz: Trostgedichte in Widerwertigkeit deß Krieges [1621], in: Martin Opitz: Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Hgg. v. George Schulz-Behrend. Stuttgart 1968, Bd. 1, S. 187-266, hier S. 194, V. 78 u. V. 80.

² Andreas Gryphius: Threnen des Vatterlandes/ Anno 1636, in: Andreas Gryphius: Sonette. Hgg. v. Marian Szyrocki. Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Tübingen 1963, Bd. 1, S. 48.

³ Vgl. Moritz Bassler: Zur Sprache der Gewalt in der Lyrik des deutschen Barock, in: Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert. Hgg. v. Markus Meumann u. Dirk Niefanger. Göttingen 1997, S. 125-144, hier S. 127.

⁴ Vgl. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Ignaz Denner, in: Ders.: Nachtstücke. Erster und zweiter Teil. Mit einem Nachwort v. Thomas Anz, einer Zeittafel u. Literaturhinweisen. München 1984, S. 42-92.

„die Stirn von einer Axt gespalten“⁵. In diesen späten Beispielen bilden freilich von erzählten Gräueltaten ausgelöste kriminologische Reize und Schauereffekte einen wesentlichen Teil des Lesevergnügens. Aber auch für die Interpretation des vorliegenden Lenz-Gedichts muss erwogen werden, ob hier nicht Formen des ‚angenehmen Grauens‘, eines ästhetischen Vergnügens an Gewalt mitschwingen.⁶

I

Ich eröffne die Interpretation indessen mit einer Analyse eng am Text des Gedichts entlang und berücksichtige dabei ausdrücklich auch die metrische Gestaltung. Wie die sechs ‚Bücher‘ der *Landplagen* (1769), in deren Anhang Lenz das *Gemälde eines Erschlagenen* zusammen mit zwei weiteren Gedichten (*Fragment eines Gedichts über das Begräbnis Christi* und *Schreiben Tankreds an Reinald*) zuerst veröffentlichte, gestaltet er auch die 22 Verse dieses Gedichts in Hexametern. Nach vereinzelt Versuchen im 16. und 17. Jahrhundert hatte im 18. Jahrhundert Klopstock mit dem Epos *Der Messias* (1748) diesen würdevollen antiken Vers im deutschen Sprachraum eingeführt. Eine strenge Anlehnung an die antiken Regelungen zur Position der Zäsur und zur daktylisch-spondeischen Versfüllung fordern erst spätere Dichter (J. H. Voß, A.W. Schlegel). Klopstock variiert auf der Basis einer akzentuierenden Betrachtung des Silbennaterials in den ersten vier Versfüßen zwischen Daktylen und Trochäen.⁷

In dieser etwas freieren Form verwendet auch Lenz den Hexameter.⁸ Metrisch bedingte Elisionen („mördrischen“, V. 8) und Epenthesen („zerzerreten“ statt ‚zerzerzten‘, V. 15) sorgen dafür, dass bis auf wenige

⁵ Vgl. Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen. Anmerkungen v. Walter Hüge. Stuttgart 1992, S. 32.

⁶ Zum Gewaltdiskurs im 18. Jahrhundert vgl. generell Carsten Zelle: „Angenehmes Grauen“. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987.

⁷ Zum Hexameter in der deutschen Dichtung vgl. Christian Wagenknecht: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. München 1993, S. 79-82; Burkhard Moennighoff: [Art.] Hexameter, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hgg. v. Harald Fricke. Berlin 2000, Bd. 2, S. 42-44.

⁸ Einen genaueren Vergleich mit Klopstocks Versgestaltung unternimmt Oscar Anwand: Beiträge zum Studium der Gedichte von J.M.R. Lenz. Diss. München 1897, S. 30-33, gelangt allerdings zu dem Ergebnis: „Der Hauptunterschied in der Behandlung des Hexameters zwischen Klopstock und Lenz beruht darin, dass letzterer nichts von der Cäsur versteht, durch die der Dichter des Messias seinen Vers so lebendig zu gestalten wusste.“ (S. 32). Aus der Perspektive des Gedichts *Gemälde eines Erschlagenen*, in dem Lenz die Zäsur sehr variabel einsetzt, kann ich Anwands Einschätzung nicht bestätigen.

Ausnahmen alle Gedichtzeilen nach folgendem Grundschema gestaltet sind:

- u(u) - u(u) - u(u) - u(u) - uu - u.

Dabei werden in den ersten vier Füßen regelmäßig mindestens einmal Trochäen eingesetzt, meist jedoch zwei- oder dreimal, so dass sich Verslängen von sechzehn, fünfzehn und vierzehn Silben ergeben. Nur der letzte Vers ist auf elf Silben verkürzt. Diese Regelmäßigkeit erlaubt es, einzelne Stellen, auf die ich im Verlauf der Analyse hinweise, metrisch herausstechen zu lassen.

Lenz' *Gemälde eines Erschlagenen* gliedert sich in zwei durch das unterschiedliche Tempus der Verben deutlich markierte Teile. Im Präsens wird zunächst dem Gedichttitel gemäß der gegenwärtige Anblick eines Erschlagenen in einer bildhaften Reihung markanter Details präsentiert (V. 1-5). Im Präteritum werden sodann die Vorgänge des Erschlagens, die zu diesem Anblick geführt haben, der Transport der Leiche und die erinnernde Trauer der Witwe geschildert (V. 7b-22). Die Überleitung zwischen diesen zwei Teilen leistet ein erklärender, durch die Konjunktion ‚denn‘ eingeleiteter Hinweis auf den Kampf im Wald in der Zeitform des Perfekt (V. 6-7a).

Erst in diesem überleitenden Satz wird im Personalpronomen ‚er‘, das auf die Gedichtüberschrift zurückverweist, der Erschlagene als Person greifbar. In den einleitenden Versen waren zunächst einzelne Körperteile herausgegriffen und für sich betrachtet worden, die sich in der Lektüre zu einem unvollständigen Mosaik eines gewaltsam getöteten Menschen zusammenfügen. Dabei wird der Eindruck des unnatürlichen Todes ganz wesentlich über die Beiwörter evoziert, deren häufiger Einsatz überhaupt den Stil des Gedichts kennzeichnet. Kaum ein Substantiv bleibt ohne erläuterndes Adjektiv oder attributiv verwendetes Partizip. Die Locken, Wangen, Lippen, Zähne, Hände und Nägel deuten erst dadurch auf einen gewaltsamen Tod, dass sie als blutig, eingesunken, Hilferufend geöffnet, schwarz, scheußlich, gefaltet und zersplittert vorgeführt werden. Der Ausdruck des Hilferufens rückt den Erschlagenen außerdem in die Position des Opfers. Insgesamt dominiert in diesem Abschnitt die schauerlich anrührende Wirkung des Mosaiks.

Dafür sorgt nicht zuletzt der einzige Vergleich, den das Gedicht enthält: Danach erscheinen die Zahnreihen des Erschlagenen wie aus Gräbern herausragende Gebeine (V. 3-4a). Der Vergleich leistet zweierlei. Erstens werden die scheußlichen Zähne erst durch den Rekurs auf die Gräber zu einem Bild des Todes. Für sich genommen sind sie ein hässliches Detail, aber nicht todesspezifisch. Zweitens vermitteln die aus Gräbern ragenden dürren Beine den Eindruck der Unordnung und unterstützen so das Bild des unordentlichen und unnatürlichen Todes.

Weiter wird die statische Beschreibung der Leiche nicht geführt, sondern von der Erzählung des Hergangs der Tötung abgelöst (V. 6-14). Die vage Ortsangabe des Kampfes im Walde und die ebenso typisierende Benennung der Gegner als ‚verlarvte Mörder‘ liefert der überleitende Satz (V. 6-7a). Der eigentliche Kampf wird sodann ausgehend von einem akustischen Eindruck (V. 7b-9a) über einen optischen Eindruck (V. 9b-11a) hin zur kampfscheidenden Handlung (V. 11b-14) beschrieben. Zunächst lässt das Gedicht die Kämpfenden akustisch aufeinander treffen; in einer Annäherung von außen über den Widerhall von den ‚Wipfeln‘ (V. 7b) wird ‚banges Rufen‘ eines einzelnen unterscheidbar, dem das ‚mörderische Murmeln‘ einer Vielzahl gegenübersteht (V. 8). Beide Umschreibungen wirken merkwürdig verhalten in einer Situation, die Schreie in Todesangst oder zumindest lautes Hilferufen und Kampfgebrüll erwarten ließe. Was gerufen oder gemurmelt wird, sinnhafte sprachliche Äußerungen werden hier nicht berichtet. Gerade weil sie sich dadurch jedem Verstehensversuch entzieht, wirkt die Wendung ‚mörderisches Murmeln‘, eindringlich verstärkt noch durch die Alliteration, besonders bedrohlich.⁹

Die nächste, optische Phase der Beschreibung des Kampfes stellt die ungleichen Werkzeuge der Kämpfenden einander gegenüber. Mit bloßen und kraftlosen ‚schlaffen Armen‘ kann das Mordopfer gegen die ‚tödlichen Äxte‘ seiner Gegner nichts ausrichten. Eine im Kolon ‚Von seinem Haupt abzuhalten‘ (V. 11a) gegen das metrische Schema zu lesende schwebende Betonung auf dem Präfix ‚ab-‘ hebt die Dramatik des vergeblichen Verteidigungsversuchs auch metrisch hervor. Die Äxte behalten in der Schlussphase des Kampfes die Oberhand und rücken grammatisch in die Position des Subjekts („sie“ V. 11). Ihre eigentliche Funktion im Waldbau, an die im Relativsatz in einer bildhaften Umschreibung erinnert wird, erhält mit der Vertreibung von Vögeln aus ‚gefällten Bäumen‘ bereits einen naturwidrigen Akzent (V. 11b-12a). Das jetzige Objekt dieser Werkzeuge wird genau in der Sekunde im Bild festgehalten, in der die Äxte tödlich auftreffen; nur in diesem Augenblick kann der eingeschlagene Schädel des Mannes als ‚gehirnspritzende Scheitel‘ sichtbar werden (V. 13). Wie auf einer mit äußerst kurzer Belichtungszeit aufgenommenen Fotografie fängt dieser Vers den Höhepunkt des Erschlagens in einer Art Horror-Beiwort ein, das zudem intensitätsverstärkend nach vorn und hinten über Alliterationen (g-g; sp-

⁹ In der Naturlyrik der Zeit murmeln sonst Gewässer, vor allem Quellen und Bäche. Ewald von Kleist kennt aber auch in diesem Zusammenhang bereits ein bedrohliches Murmeln des Meeres als Zeichen für ein bevorstehendes Unwetter. Vgl. Ewald von Kleist: *Ciñides und Paches* [1759], in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hgg. v. Jürgen Stenzel. Stuttgart 1988, S. 135-152, hier S. 140, V. 48-50.

sch-st) in den Vers eingebunden ist. Das Kompositum ‚Gehirnspritzende‘ dürfte ein lenzscher Neologismus sein.¹⁰ Es sorgt auch im Metrum für Aufsehen: Die Wortakzente dieses Fünfsilbers lassen unweigerlich zwei betonte Silben aufeinanderprallen (◡ - - ◡ ◡), die im Kontext des Gesamtverses nur gegenrhythmisch mit einem Spondeus im zweiten Fuß zu einem Hexameter auflösbar sind:

- ◡ ◡ - - - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡.

Dazu wäre allerdings das Präfix ‚Ge-‘ gegen den Wortakzent betont zu lesen. Das ist mit einiger Anstrengung möglich, führt aber zu einer noch stärkeren Spaltung der ohnehin auseinanderklaffenden Wortbestandteile ‚Gehirn-‘ und ‚-spritzende‘, zu einer metrischen Zäsur mitten im Wort - gewissermaßen wie mit der Axt gespalten. Aber die Irritation entsteht auch bei einer Lesart, die den natürlichen Betonungen des Sprachmaterials folgt. In diesem Fall ergibt sich eine überzählige Hebung im dritten Versfuß, die den Vers aus dem gängigen Hexameterschema herausfallen lässt. So oder so wird hier also genau die Stelle metrisch herausgehoben, an der die bestialische Tötung besonders drastisch gezeichnet ist.

Der eintretende Tod wird in einem Relativsatz mit einem gängigen poetischen Bild umschrieben: ‚Dessen Seele ungern vom röchelnden Busen empor stieg.‘ (V. 14). Dass der Mann gegen seinen Willen stirbt (‚ungern‘), war allerdings bereits aus den Abwehrreaktionen und den Bildern des Flehens und der Angst ersichtlich, und dass die Seele nicht ausgehaucht wird, sondern aus einem ‚röchelnden Busen‘ emporsteigt, verweist ebenfalls auf den gewaltsamen Tod. Die Verwendung der Negation des Adverbs ‚gern‘ als Ausdruck für den inneren Widerstand der Seele bewirkt zudem eine gewisse Irritation, weil sie ihr Gegenteil als Möglichkeit ins Spiel bringt, nämlich die absurde Annahme, der Mann könnte auch gern ermordet worden sein. Durch die Wahl eines anderen Wortes (etwa: ‚zögernd‘, ‚widerstrebend‘) wäre dieser ambivalente Eindruck zu vermeiden gewesen. Dass eine ‚unendliche Lebenslust des Erschlagenen‘ ausgerechnet im Modaladverb ‚ungern‘ sprachlich konzentriert wäre,¹¹ vermag ich in diesen Vers jedenfalls nicht hineinzulesen.

¹⁰ In Grimms Wörterbuch findet sich zu ‚gehirnspritzende‘ kein Nachweis. Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Vierten Bandes erster Abtheilung zweiter Theil. Leipzig 1897, Sp. 2489.

¹¹ So interpretiert Heinz Kindermann: J.M.R. Lenz und die deutsche Romantik. Ein Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte romantischen Wesens und Schaffens. Wien, Leipzig 1925, S. 34; übernommen wird Kindermanns Deutung von Gert Vonhoff: *Subjektconstitution in der Lyrik von J.M.R. Lenz*. Mit einer Auswahl neu herausgegebener Gedichte. Frankfurt a.M., Bern, New York u.a. 1990, S. 38.

Richtig ist aber die Beobachtung, dass von hier an gehäuft Bilder des Lebens die Bilder des Todes vom Gedichtanfang etwas in den Hintergrund treten lassen. Die Jäger finden den Erschlagenen zwar in einer Blutlache, aber schon wachsen darin wieder die Gräser (V. 15-17a). Zwar zeigt sich die Natur am Ort des Geschehens also ‚befleckt‘ (V. 17a), doch lässt sie keinen Zweifel daran, dass auch eine noch so grausame Ermordung das Prinzip des Lebens nicht beeinträchtigen wird. In den Schlussversen wird die Physiognomie des Erschlagenen selbst mit den zu Lebzeiten charakteristischen Zügen beschrieben. Dabei kontrastieren das ‚dunkle Auge‘, der ‚freundliche Zug auf der Wange‘ und die ‚Runzel‘ des ‚ahnenden Kummers‘ (V. 18-21) deutlich mit den ‚ingesunkenen Wangen‘ und den ‚schwarzen Lippen‘ aus den ersten Gedichtzeilen (V. 1-3). Das ist jedoch kein Grund für irrationale Spekulationen über eine „eigentümliche Wiederbelebung des Toten“, eine „Reanimation der Leiche“ durch die „aus der Blutlache herausragenden Grasspitzen“¹². Die Bilder des Lebens erklären sich vielmehr durch den Perspektivwechsel ab Vers 19b, der durch das Temporaladverb „sonst“ signalisiert wird: Es ist die Perspektive der ‚untröstbaren Witwe‘, die auch im Antlitz der entstellten Leiche noch die vertrauten Züge ihres Gatten teils erblickt, teils erinnert. Die Wahrnehmung eines die Witwe bedauernden Ausdrucks im dunklen Auge des Erschlagenen wird noch aus der Außenperspektive mitgeteilt, jedoch durch das Verbum ‚schien‘ (V. 19a) bereits als eine subjektive Deutung kenntlich gemacht, die von der Witwe, von den Jägern, oder aber auch von einem weiteren, im Gedicht als Person nicht greifbaren Beobachter geleistet werden könnte. Die nach dem Doppelpunkt in Vers 19 mitgeteilten Eindrücke setzen dagegen eine gute Bekanntschaft mit dem Verstorbenen voraus. Am besten weiß die Witwe, wie ihr Gatte ‚sonst‘ war. Sie kann auf den ‚ingesunkenen Wangen‘ noch den ‚sonst freundlichen Zug‘ erkennen und auf der ‚verunstalteten Stirne‘ eine ‚Runzel‘, die sie als Zeichen eines ‚ahnenden Kummers in melancholischen Stunden‘ erinnert. In den Schlussversen des Gedichts wird also in der deutenden Beschreibung der Züge des Verstorbenen die Perspektive der trauernden Witwe eingenommen, deren Reaktionen in der Kombination von Wahrnehmung und Erinnerung Lenz hier mit bemerkenswerter Genauigkeit einfängt.

Bemerkenswert ist innerhalb dieses kurzen Gedichtes aber auch der Perspektivenwechsel an sich. Ein impliziter Beobachter, der zunächst den Anblick der Leiche beschreibt, dann aus der Außenperspektive die Vorgänge der Ermordung erzählt, bedient sich schließlich der Perspektive einer ‚Figur‘ des Gedichts und fügt so den Mosaiksteinchen der äü-

¹² So, völlig abwegig, bei Henning Boëtius: *Der verlorene Lenz*. Auf der Suche nach dem inneren Kontinent. Frankfurt a.M. 1985, S. 37.

ßeren Leichenschau psychologische Momente hinzu. Das Ergebnis ist eine Charakterisierung des Erschlagenen, die über äußerlich sichtbare, auf einem Gemälde darstellbare Merkmale weit hinausführt. Zugleich erscheint der präsentierte Wirklichkeitsausschnitt auf diese Weise als perspektivische Wirklichkeit. Sie ist abhängig vom jeweils eingenommenen ‚Standpunkt‘, einer Kategorie, die in Lenz‘ späteren theatertheoretischen und moralphilosophischen Schriften eine zentrale Bedeutung bekommt.¹³

Schließlich sind die Schlussverse des Gedichts zu kommentieren. Sie sind zunächst durch Abweichungen vom regelmäßigen Versmaß markiert. Am Beginn des 20. Verses erfordert der Auftakt mit Artikel („Der sonst freundliche“: ◡ - - ◡◡) eine gegenrhythmische Lesart mit drei aufeinander folgenden Betonungen: - - - ◡◡. In der zweiten Vershälfte sperrt sich wiederum ein fünfsilbiges Wort, „verunstalteten“, einer befriedigenden Versifikation und ‚verunstaltet‘ den Hexameter. Der Wortakzent bedingt hier drei aufeinander folgende Senkungen (◡ - ◡◡◡), die in diesem Fall den streng geregelten Daktylus im fünften Versfuß betreffen. Für eine Hexameter-Lösung müsste der Akzent auf die dritte Silbe „-stal-“ verlegt werden. Dazu wäre aber im vierten Versfuß abermals ein Artikel „der“ zu betonen, was in diesem Fall durchaus Zweifel an der Qualität des Verses erlaubt. Das Ergebnis bietet durch den mehrfach abweichenden Wortakzent gleich mehrere Stolperstellen:

Wortakzente: Der sonst freundliche Zug, auf der verunstalteten Stirne
Hexameter-Lesart: - - - ◡◡ - ◡ - ◡◡ - ◡◡ - ◡.

Metrisch hervorgehoben wird auf diese Weise zunächst das den Perspektivwechsel markierende Adverb „sonst“. Zu den in der Vergangenheit freundlichen und vertrauten Gesichtszügen des Erschlagenen kontrastiert scharf, und zwar optisch wie metrisch, sein gegenwärtiger verunstalteter Zustand, der in der zweiten Vershälfte aufgerufen wird.

Die beiden letzten Verse des Gedichts sind verkürzt; Vers 21 beinhaltet vierzehn, Vers 22 aber nur noch elf Silben. Nach dem Wortakzent sind beide Verse mit Auftakt zu lesen und ergeben fünf beziehungsweise vier Hebungen:

◡ - ◡◡ - ◡◡ - ◡ - ◡◡ - ◡
◡ - ◡ - ◡◡ - ◡◡ - ◡.

¹³ Zum Begriff des Standpunkts bei Lenz vgl. Alan C. Leidner: *The Dream of Identity: Lenz and the Problem of Standpunkt*, in: *The German Quarterly* 59 (1986), S. 387-400. Auf das „Spiel der Perspektiven“ in Lenz‘ Lyrik weist neuerdings hin: David Hill: „- und macht mir die Erde zum Himmel“. Utopisches in der Lyrik von J.M.R. Lenz, in: Jakob Michael Reinhold Lenz. Hgg. v. Heinz-Ludwig Arnold. München 2000, S. 27-35 (= text + kritik, H. 146)

Vollständige Hexameter lassen sich aus diesem Silbenmaterial nicht sinnvoll rekonstruieren. Vers 21 ist am besten als verkürzter Hexameter mit Auftakt zu lesen. Er leitet den metrischen Schlussakzent im letzten Vers ein, einen nach dem vierten Fuß abgebrochenen Hexameter. Diese Variante verwendet Lenz auch in den *Landplagen* am Schluss einiger Abschnitte als pointierendes Verfahren.¹⁴

Was aber wird im *Gemälde eines Erschlagenen* auf diese Weise pointiert? Ein halbes Dutzend Jahre vor der Veröffentlichung der *Physiognomischen Fragmente* (1775/78) von Johann Caspar Lavater¹⁵ erwähnt Lenz hier eine Runzel auf der Stirn des Erschlagenen, die in der beschriebenen Perspektivierung als Ausdruck eines Kammers zu Lebzeiten in melancholischen Stunden gedeutet wird (V. 21f.). Dabei handelt es sich um einen ‚ahndenden Kummer‘, das Verbum ‚ahnden‘ zeitgemäß im Sinne von ‚ahnen‘ verwendet.¹⁶ Zu denken ist hier also nicht etwa an einen Kummer als Strafe für ein Unrecht, sondern an Kummer aufgrund eines undeutlichen Vorgefühls für etwas Kommendes, Sorgen wegen einer nicht näher bestimmten Ahnung. Dass es sich um eine Vorahnung des gewaltsamen Todes handeln würde, die bereits im Gesicht des Lebenden einen physiognomischen Ausdruck gefunden hätte, wird nicht gesagt; wohl aber passt es zur im letzten Vers benannten Haltung der Melancholie, den Gedanken an die eigene Sterblichkeit Raum zu geben.

Melancholie, Schwermut, ist eine Schlüsselbefindlichkeit im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs. Die ‚melancholischen Stunden‘ der Betroffenen sind erfüllt von tiefer Kontemplation und einer durch ihre starke Einbildungskraft aktivierten schwermütigen Phantasie, die sie in die „Lande der Finsternis“ führt, „wo selbst das Licht miternächtliches Dunkel ist.“¹⁷ Für die lyrische Aufbereitung wird hinsichtlich der Wahl

¹⁴ Vgl. zum Beispiel im Abschnitt *Die Feuersnot* den Vers: „Stürzt er ihr nach in die grausame Glut.“ und im Abschnitt *Die Wassersnot*: „Auf sein müdes Augenlid sank.“ Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Landplagen*, in: WuBr 3, S. 32-82, hier S. 65 u. S. 68.

¹⁵ Vgl. Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Erster Versuch bis Vierter Versuch. Leipzig, Winterthur 1775 – 1778. Vgl. dazu Hans-Georg von Arburg: *Johann Caspar Lavaters Physiognomik. Geschichte – Methode – Wirkung*, in: *Das Kunstkabinett von Johann Caspar Lavater*. Hgg. v. Gerda Mraz u. Uwe Schögl. Wien 1999, S. 40-59.

¹⁶ Grimms Wörterbuch zufolge setzt Klopstock durchgehend ‚ahnden‘ für ‚ahnen‘; weitere zeitgenössische Belege finden sich bei Lessing, Voss, Wieland, Bürger und in den frühen Schriften Goethes. Vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Leipzig 1854, Bd. 1, Sp. 192f.

¹⁷ Vgl. Gert Mattenklott: *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*. Erweiterte u. durchgesehene Aufl. der Ausgabe v. 1968. Königstein/Ts. 1985, S. 34. Mattenklott zitiert hier aus dem Aufsatz „Über Melancholie, ihre Beschaffenheit, Ursa-

des Gegenstandes wie der beabsichtigten Wirkung empfohlen, vorrangig ‚süße Melancholie‘ in Betracht zu ziehen, eine Schwermut, die zum ästhetischen Genuss besonders geeignet ist und das Daseinsgefühl steigern kann.¹⁸ „Man muß sich aber hüten,“ rät 1767 Johann Gottfried Herder im dritten Teil seiner Sammlung *Ueber die neuere Deutsche Litteratur*, „alle diese äußere Dinge so schwarz zu machen, daß dadurch eher Schrecken als süße Melancholie, in der Seele entstehen würde.“ Wenn schon durch Lektüre Tränen ausgelöst werden, „so mögen sie milde fließen“¹⁹. Es liegt nicht allzu fern, die Schlusspointe von Lenz' Gedicht hier zunächst im Sinne dieser ‚süßen Melancholie‘ zu deuten. Die sanfteren Erinnerungsbilder aus dem Leben des Erschlagenen lindern den durch die Morderzählung ausgelösten Schrecken und bewirken einen Lektüregenuss von süßer Melancholie. Sie richtet sich auf einen in den Versen vorgeführten Melancholiker, dessen schwermütige Haltung sich durch ein widriges Schicksal posthum als berechtigt erweist. In diesem Sinne wäre das Gedicht zunächst also ein Gedicht für Melancholiker über einen Melancholiker und diene der Selbstbestätigung in der Haltung der Melancholie.

II

Nicht nur in der Metrik, auch thematisch gibt es Berührungspunkte zwischen dem *Gemälde eines Erschlagenen* und den mehr als 1400 Versen des Gedichtzyklus *Die Landplagen*. In dessen sechs Abschnitten lässt Lenz Krieg, Hunger, Pest, Feuersnot, Wassersnot und Erdbeben als Gottes Strafgericht über die Menschen hereinbrechen und schildert in grellen Bildern deren grausige Auswirkungen. „Wechselnde Szenen voll Grauen, stellt euch den furchtsamen Sinnen/ In eurer ganzen Abscheulichkeit dar“ heißt es programmatisch zu Beginn.²⁰ Manche Details der Abscheulichkeit erinnern dabei durchaus an das *Gemälde eines Erschlagenen*. Verklebte Locken und Gehirnmasse setzt Lenz beispielsweise auch in den Versen über die Landplage ‚Krieg‘ zur Beschreibung eines Erschlagenen ein, in diesem Fall eines erschlagenen Säuglings: „[...] Es rauchet des Säuglings/ Eingedrücketer Schädel; in seinen goldgelben

chen und Heilung“ [1780] von Benjamin Fawcett (aus dem Engl. übers. von J.Fr. Lehze. Leipzig 1785).

¹⁸ Zur ‚süßen Melancholie‘ vgl. Mattenklott: *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, S. 51f.

¹⁹ Johann Gottfried Herder: *Über die neuere Deutsche Litteratur*. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend [1766/1767], in: *Herders Sämtliche Werke*. Hgg. v. Bernhard Suphan. Erster Bd. Berlin 1877, S. 131-531, hier S. 485 u. S. 488.

²⁰ Lenz: *Die Landplagen*, S. 33.

Locken/ Klebt Gehirn.“²¹ Dem Bild folgt – auch strukturell mit der Anlage unseres Gedichts vergleichbar – die Schilderung des Hergangs der grausamen Ermordung des Kindes vor den Augen der Mutter. Und einen Anblick, ähnlich den aus Gräbern herausragenden dünnen Beinen, hinterlässt von den *Landplagen* das Erdbeben: „[...] Oft auch (unglaubliche Mächte!)/ Spie der verschlingende Boden an fernen Orten die Toten/ Wieder von sich, verbrannt, mit Erd' umhüllet, kaum kenntbar.“²²

In der Forschung wird darauf hingewiesen, dass Lenz in solchen Details Erzählungen und Erlebnisse aus seiner Kindheit und Jugend in Livland verarbeitet habe.²³ Als Lenz' Vater im Februar 1759 eine Pfarrstelle im südöstlichen Dorpat (heute: Tartu) übernahm, erinnerten Trümmer und Ruinen in der Stadt noch allenthalben an den Nordischen Krieg (1700 – 1721), in dessen Folge unter anderem die baltischen Provinzen Livland und Estland an Russland gefallen waren.²⁴ In dieser Zeit hatten außerdem Pest (1710 und 1711) und Hunger die Bevölkerung dezimiert. Selbst miterleben konnte Lenz in Dorpat fast jedes Jahr Überschwemmungen des Flusses Embach und als Zwölfjähriger eine Feuersbrunst, die ganze Stadtteile einäscherte. Im sechsten Buch zur Plage des Erdbebens mag Lenz schließlich Berichte über das Erdbeben von Lissabon (1755) verarbeitet haben, das in der europäischen Publizistik bekanntlich mit Interesse und Bestürzung als philosophiegeschichtlich einschneidendes Ereignis diskutiert wurde.²⁵

Wichtiger aber als die Vorbilder der bedichteten Abscheulichkeiten in der Welt der Fakten, ist die religiös-moralisierende Deutung, die Lenz für die textuelle Vermittlung in den *Landplagen* zu ihrem Verständnis anbietet. Die irdischen Katastrophen – Krieg ebenso wie Erdbeben – werden hier als ein göttliches Strafgericht vorgeführt. In dieser Hinsicht liegt diese frühe Dichtung noch auf der Linie von Lenz' autoritär-religiöser Sozialisation im elterlichen Pfarrhaus. In der Lenz-Forschung findet sich der Hinweis auf Berührungspunkte zwischen den *Landplagen* und

²¹ Ebd., S. 38.

²² Ebd., S. 76.

²³ Vgl. M.N. Rosanow: Jakob M.R. Lenz der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke. Vom Verfasser autorisierte u. durchgesehene Übersetzung, deutsch v. C. von Gütschow. Leipzig 1909, S. 58; Sigrid Damm: Vögel, die verkünden Land. Das Leben des Jakob Michael Reinhold Lenz. Berlin, Weimar 1985, S. 29f.

²⁴ Zum Nordischen Krieg und zum langsamen Wiederaufbau in Livland vgl. Gert von Pistohlkors (Hg.): Deutsche Geschichte im Osten Europas. Baltische Länder. Berlin 1994, S. 239-242 u. S. 266-294.

²⁵ Vgl. orientierend Wolfgang Breidert (Hg.): Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen. Darmstadt 1994.

einer von seinem Vater gehaltenen Strafpredigt auf die durch einen Großbrand im Jahre 1748 fast völlig zerstörte Livländische Stadt Wenden. In dieser 1751 gedruckten Predigt erhebt Christian David Lenz massive Vorwürfe gegen die Stadtbewohner und deutet die Brandkatastrophe als Strafe Gottes.²⁶ Auch in den *Landplagen* sind moralische Vergehen der Menschen, die „von neuem an Tafeln, beladen mit Mißbrauch und Wollust, den verkennen, der Tau an Spitzen der Gräschen [...] hängt und die Erde befruchtet“²⁷, der Anlass des göttlichen Strafgerichts. Die Sammlung ist deshalb zuweilen als ‚Sermon‘ bezeichnet worden.²⁸

Anders als in den *Landplagen* allerdings – und das ist ein entscheidender Unterschied – fehlt im *Gemälde eines Erschlagenen* jede moralische Reflexion über den Mord. Auch eine religiöse Dimension der Geschehnisse wird nicht ausgeführt. Die Rede von der emporsteigenden Seele (V. 14) ist eine gängige Umschreibung des Todes im christlichen Kulturraum; insofern ist sie kaum als spezifische theologische Aussage dieses Gedichts zu deuten. Jedenfalls tritt hier kein Gott in Erscheinung, erst recht kein strafend in irdische Geschehnisse eingreifender Gott; auch der gewaltsam herbeigeführte Tod ist „offenkundig keine Erlösung aus einem abgewerteten Diesseits.“²⁹ Die Ereignisse des Erschlagens und die Beschreibung der Leiche bleiben theologisch ungedeutet und werden als schlichte profane Fakten präsentiert; alle Aufmerksamkeit gilt der menschlichen Dimension des gewaltsam erlittenen Todes eines einzelnen. Insofern fällt dieses Gedicht aus der ansonsten explizit mit theologischen Kategorien operierenden Sammlung der *Landplagen* heraus.³⁰

²⁶ Vgl. neben anderen Stefan Pautler: Jakob Michael Reinhold Lenz. Pietistische Weltdeutung und bürgerliche Sozialform im Sturm und Drang. Gütersloh 1999, S. 71f.

²⁷ Lenz: Die *Landplagen*, S. 54.

²⁸ Zuletzt von Helga Madland: J.M.R. Lenz: Poetry as Communication, in: Lessing Yearbook 29 (1997), S. 151-174.

²⁹ Hans-Gerd Winter: „Ein kleiner Stoß und denn erst geht mein Leben an!“ Sterben und Tod in den Werken von Lenz, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“ Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hgg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart, Weimar 1994, S. 86-108, hier S. 91.

³⁰ Versuchsweise ließe sich die Deutungsperspektive allerdings auch umkehren, und die *Landplagen* könnten vom *Gemälde eines Erschlagenen* her gelesen werden. Dabei wäre zu überprüfen, ob nicht in den Schilderungen der Auswirkungen der Plagen auch bereits die menschliche Dimension entschieden dominiert, der religiöse Deutungsrahmen hingegen vergleichsweise schwach ausgeführt ist und eher konventionell daherkommt. Für eine genauere Interpretation der *Landplagen* ist hier indes nicht der Ort. – Vgl. dazu den Beitrag von Mathias Bertram: Jakob Michael Reinhold Lenz als Lyriker. Zum Weltverhältnis und zur Struktur seiner lyrischen Selbstreflexion. St. Ingbert 1994, S. 24-32. Zu Bertrams Monographie vgl. meine Besprechung in: *Arbitrium* 3 (1996), S. 353-355.

„Das Gedicht bezieht sich sicher auf ein reales Erlebnis, das Lenz vom Erzählen her kannte oder das er selbst hatte“, heißt es demgegenüber im Kommentar der Werkausgabe von Sigrid Damm zum *Gemälde eines Erschlagenen*.³¹ Diese Vermutung bleibt spekulativ, solange es nicht gelingt, sie durch Dokumente, etwa Briefäußerungen von Lenz oder zeitgenössische Berichte Dritter über ein entsprechendes Ereignis, zu erhärten. Aber auch wenn das gelänge, was nicht sehr wahrscheinlich ist, bleibt fraglich, ob dadurch für die Interpretation viel gewonnen wäre. Denn historisch auswertbare Anhaltspunkte, konkrete Ortsnamen oder Zeitangaben etwa, bietet das Gedicht ja nicht. Auch in der Benennung der Akteure bleibt es ganz allgemein (Erschlagener, Witwe, Jäger, Mörder), so dass eine typologische Deutung viel näher liegt.

Nicht einmal das Entstehungsjahr des *Gemäldes eines Erschlagenen* lässt sich mit Sicherheit angeben. Der Gedichtzyklus *Die Landplagen* erschien als erste Buchveröffentlichung des achtzehnjährigen Lenz 1769 in Königsberg, wo er seit Herbst 1768 als Student an der Universität eingeschrieben war. Es ist möglich, dass Lenz das Gedicht zusammen mit den *Landplagen* fertig mit nach Königsberg brachte; dann wäre es in Dorpat zwischen 1765 und 1768 abgefasst worden. Gerade bei diesem kurzen von den übrigen Texten der Sammlung abweichenden und eher moderneren Gedicht wäre es aber auch gut vorstellbar, dass er es später, nämlich erst im Winter 1768/69 in Königsberg niedergeschrieben hat.

Vorauszusetzen ist die Kenntnis einiger im zeitgenössischen literarischen Feld zentraler Texte, die Lenz aber mit großer Wahrscheinlichkeit bereits in Dorpat gelesen hat. Klopstocks *Messias*, der nicht nur metrische, sondern für die *Landplagen* auch zahlreiche inhaltliche Anregungen bereithielt, konnte Lenz wohl bereits im Vaterhaus lesen, denn Klopstock war der einzige Profandichter, der vor den strengen Augen von Christian David Lenz Gnade fand.³² Werke anderer Autoren hielten die

³¹ WuBr 3, S. 778.

³² Vgl. Albrecht Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrerssöhne. Zweite, überarbeitete u. ergänzte Aufl. Göttingen 1968, S. 123. – Bohm knüpft die These an, dass Klopstock für Lenz gleichsam eine Vaterfigur in der Dichtung darstellte, die er nicht überwinden konnte (Arnd Bohm: Klopstock's Influence on J.M.R. Lenz, in: *Colloquia Germanica* 25 [1992], S. 211-227, hier S. 223). O. Rudolf hält das *Gemälde eines Erschlagenen* für „kräftiger und realistischer“ als die Dichtung Klopstocks. Vgl. Ottomar Rudolf: Jacob Michael Reinhold Lenz. Moralist und Aufklärer. Bad Homburg usw. 1970, S. 47, Anm. 52. Wenig hilfreich ist Pascals Urteil, wonach die frühen Lenz-Gedichte bloße Klopstock-Imitationen seien: „We can pass over his juvenilia. It is lost labour to look for valuable qualities in grandiose Klopstockian exercises like ‚Der Versöhnungstod Jesu Christi‘ or ‚Die Landplagen.‘“ (Roy Pascal: Lenz as Lyric Poet, in: *German Studies Presented to Leonard Ashley Willoughby by his Pupils, Colleagues and Friends on*

Bibliotheken von Friedrich Konrad Gadebusch, Theodor Oldekopp und August Wilhelm Hupel bereit, die Jacob Lenz in Dorpat gefördert haben.³³ Neben Gedichten Ewald von Kleists sind vor allem noch Edward Youngs von tiefer Melancholie erfüllten Reflexionen über Grabesnähe und die Nichtigkeit menschlichen Strebens in den *Klagen oder Nachtgedanken über Leben, Tod und Unsterblichkeit* zu nennen, deren fünfbandige deutsche Übersetzung in den Jahren 1760 – 1769 J.A. Ebert in Braunschweig herausbrachte.³⁴

III

Aufschlussreicher als Nachweise literarischer ‚Einflüsse‘ und die vergebliche Suche nach biographischen Anknüpfungspunkten ist für die Interpretation ein Versuch, das *Gemälde eines Erschlagenen* zum zeitgenössischen ästhetischen Diskurs in Beziehung zu setzen. In der Lenz-Forschung hat zuerst Heinz Kindermann auf die poetologische Nähe zum *Laokoon* hingewiesen und sieht das Gedicht sogar „zweifellos“ durch eine bestimmte Stelle daraus angeregt, nämlich durch Lessings Ausführungen zur Darstellung des Hässlichen in der Dichtung.³⁵

Zunächst aber lässt sich schon das Kernstück von Lessings *Laokoon*, die gewissermaßen medientheoretische Unterscheidung der Möglichkeiten von Malerei und Dichtkunst über ihre jeweils spezifischen Gestaltungsmaterialien, fruchtbar auf Lenz' Gedicht beziehen. Die Malerei arbeite mit „Figuren und Farben in dem Raume“, heißt es bei Lessing, während die Mittel und Zeichen der Poesie „artikulierte Töne in der Zeit“ seien.³⁶ Die Stärke der Malerei liege daher im Arrangement von Körpern in ihrem räumlichen Nebeneinander; nur andeutungsweise könne sie über den Ausdruck der Körper auch Handlungen nachahmen, deren zeitliche Erstreckung den im Gemälde eingefangenen Augenblick übersteigt. Handlungen und Handlungsteile im zeitlichen Nacheinander seien hingegen „der eigentliche Gegenstand der Poesie“³⁷. Andeutungs-

his Retirement. Introduction and Biographical Note by J[ames] Boyd. Oxford 1952, S. 120-132, hier S. 121.)

³³ Zu Einzelheiten vgl. Damm: Vögel, die verkünden Land, S. 50-55.

³⁴ Zu Einzelheiten der Bezüge zwischen den *Landplagen* und den *Nachtgedanken* vgl. bereits Rosanow: Jakob M.R. Lenz der Dichter der Sturm- und Drangperiode, S. 59f.

³⁵ Vgl. Kindermann: J.M.R. Lenz und die deutsche Romantik, S. 33-35. Die Annahme einer unmittelbaren Anregung ist natürlich methodisch unnötig und lässt sich nicht belegen.

³⁶ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], in: Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5/2: *Werke 1766 – 1769*. Hgg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a.M. 1990, S. 9-321, hier: Kap. XVI, S. 116.

³⁷ Ebd.

weise bringe die Poesie auch Körper in den Blick, insofern Handlungen nicht für sich bestehen, sondern stets „gewissen Wesen anhängen“. Bei der Schilderung von Körpern solle sich die Poesie allerdings auf eine einzige wesentliche Eigenschaft konzentrieren, dabei sparsam verfahren und insbesondere die „Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter“ beachten.³⁸ Ein körperliches Ganzes mit den Mitteln der Poesie zu schildern, sei nur möglich, weil die als Material verwendeten Zeichen *willkürliche* Zeichen seien. Durch den Akt der Nachahmung werde aber die gleichzeitig vorhandene körperliche Erscheinung in eine zeitliche Folge aufgelöst und in ihrer täuschenden Wirkung beeinträchtigt, „weil das Coexistierende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabei in Collision kömmt“³⁹. Größere Überzeugungskraft als vielen zeitgenössischen Dichtern, die Horaz’ „*ut pictura poesis*“ wörtlich nahmen – Lessing diskutiert Albrecht von Hallers Gedicht *Die Alpen* als ‚poetisches Gemälde‘ und kritisiert Breitingers Urteil darüber –,⁴⁰ spricht Lessing Dichtproben zu, die körperliche Schilderungen sogleich in Handlung auflösen. Wie dieses Verfahren funktioniert, zeigt er an Textstellen aus den Werken Homers. Solle dort etwa die Kleidung Agamemnons geschildert werden, „so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück für Stück umtun [...]. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet“⁴¹.

„Wir sehen den Erschlagenen“, so ließe sich im Blick auf Lenz’ Gedicht formulieren, „indem der Dichter die Handlung des Erschlagens malt.“ Lenz bleibt nicht bei der Beschreibung des statischen Eindrucks des verunstalteten Toten, sondern schildert die Vorgänge der Ermordung, des Auffindens im Walde sowie die Reaktion der Witwe (V. 6-22). Der gegenwärtige Zustand des Erschlagenen erscheint so als Resultat einer Handlung mit Folgen nicht nur für den getöteten Menschen, sondern auch für weitere Personen in dessen Umfeld.

Was nun die Nachahmung des Hässlichen in der Malerei und Poesie betrifft, so fußen Lessings Überlegungen hierzu auf der referierten grundsätzliche Differenzierung der Künste. In der Malerei seien Abbildungen des Hässlichen schwer zu ertragen; die Hässlichkeit habe hier „alle ihre Kräfte beisammen“ und wirke „nicht viel schwächer, als in der Natur selbst“⁴². Anders steht es mit der Schilderung des Hässlichen in der Dichtung:

³⁸ Ebd., S. 117.

³⁹ Ebd., Kap. XVII, S. 127.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 125f.

⁴¹ Ebd., Kap. XVI, S. 119.

⁴² Ebd., Kap. XXIV, S. 172.

In der Poesie, wie ich angemerkt, verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistierenden Teile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen.⁴³

Als eine solche besondere Wirkung, die von künstlerischen Nachahmungen häßlicher Gegenstände ausgelöst werden könne, bezeichnet Kindermann das Mitleid.⁴⁴ Zu der Frage, wie es kommt, dass gewisse „Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren“, diskutiert Lessing Aristoteles’ These der „Wißbegierde des Menschen“, die ihm allerdings keine hinreichende Erklärung zu bieten scheint.⁴⁵ Zumal ein Blick auf die bei Aristoteles diskutierten Beispiele – wilde Tiere und Leichname – zeige, dass die Häßlichkeit nämlich zu den in der Abbildung Vergnügen bereitenden Gegenständen gar nicht gehöre:

Reißende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöst wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Überzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darin zu bemerken glauben.⁴⁶

So wären mit Lessing nicht die Attribute der Häßlichkeit eines Erschlagenen Auslöser des Mitleids, sondern die durch den abgebildeten Leichnam ausgelöste Erinnerung an die eigene Vergänglichkeit, die ihre schreckliche widrige Qualität allerdings durch das Wissen verliert, dass es sich eben nicht um einen wirklichen, sondern nur um einen abgebildeten Leichnam handelt. Wünschenswert aber wird das Los des Erschlagenen im Falle von Lenz’ Gedicht für den Leser nicht. Eher bleibt die Wirkung ‚schrecklich‘. Das mag damit zusammenhängen, dass hier kein friedlich entschlafener Mensch beschrieben wird, sondern eine durch den Mord verunstaltete Leiche. Ausgelöst durch spezifische Bil-

⁴³ Ebd., S. 171f.

⁴⁴ Vgl. Kindermann: J.M.R. Lenz und die deutsche Romantik, S. 34f. Kindermann nimmt für diese Interpretation die im Folgenden ausgewertete *Laokoon*-Stelle hinzu, verpasst allerdings Lessings spezifische Argumentation.

⁴⁵ Vgl. Lessing: *Laokoon*, Kap. XXIV, S. 170.

⁴⁶ Ebd., S. 171.

der – blutige Locken, scheußliche Zähne, zersplitterte Nägel, gehirnspritzende Scheitel, zerzerrter Körper –, mag sich bei sensiblen Gemütern außerdem ein gewisses Maß an Ekel einstellen. Die Kombination von Schrecklichem und Ekelhaftem aber liefert bei Lessing die Definition des Grässlichen. „Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können“, heißt es im *Laokoon*, „Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche.“⁴⁷ Vonhoff macht darauf aufmerksam, dass einige Bilder in Lenz' Gedicht einen Vergleich mit den von Lessing für das Grässliche beigebrachten literarischen Beispielen nahe legen; schon im *Laokoon* treten Nägel, Wangen und blutige Haare ins Blickfeld.⁴⁸ Somit ließe sich also das *Gemälde eines Erschlagenen* als Konkretion zu Lessings poetologischen Überlegungen lesen: Lenz erprobt die Darstellbarkeit des Grässlichen in der Dichtung, wählt dazu die im Sinne des *Laokoon* mediengemäße Durchführung in der Beschreibung des Körpers als Resultat einer Handlung und hinterlässt auf diese Weise ein in die Moderne vorausweisendes Gedicht, dessen Schilderungen von späteren Lesern als ‚naturalistisch‘⁴⁹ oder gar ‚über-realistisch‘⁵⁰ empfunden werden.

IV

Was aber ist mit dieser *Laokoon*-Applikation für die Interpretation des Gedichtes letztlich gewonnen? Wäre das *Gemälde eines Erschlagenen* lediglich ein Stilexperiment, zufällig durchgeführt am Sujet eines ermordeten Mannes und dessen grässlichem Anblick? Vonhoff gelangt zu der Einschätzung, dass „die strukturelle Funktion“ zumal der fünf einleitenden, den Körper des Erschlagenen beschreibenden Verse jedenfalls „gerade nicht in der möglichst detaillierten, ‚grässlichen‘ Schilderung eines Toten“ bestehe. Im Gegenteil sei durch die Beschreibungsweise auf den lebenden Menschen verwiesen, „der an seinem Leben gehangen“ und einen gewaltsamen Tod erlitten habe.⁵¹

Bei Vonhoff wird die Betonung des Lebenswillens im geschilderten Ausdruck des Erschlagenen aber funktional für eine weitergehende In-

⁴⁷ Ebd., Kap. XXV, S. 176.

⁴⁸ Vgl. Vonhoff: Subjektconstitution in der Lyrik von J.M.R. Lenz, S. 36 u. S. 270, Anm. 145.

⁴⁹ Vgl. Kindermann: J.M.R. Lenz und die deutsche Romantik, S. 33; und vorher schon Rosanow: Jakob M.R. Lenz der Dichter der Sturm- und Drangperiode, S. 75.

⁵⁰ Eine „Art Über-Realismus“ sieht Henning Boëtius als „Prinzip dieses für seine Zeit höchst ungewöhnlichen Gedichtes“ an und stellt Lenz' Text vergleichend modernistische Gedichte Rimbauds (*Le Dormeur du val*) und Georg Heyms (*Der Schläfer im Walde*) gegenüber. Vgl. Boëtius: Der verlorene Lenz, S. 37-39.

⁵¹ Vgl. Vonhoff: Subjektconstitution in der Lyrik von J.M.R. Lenz, S. 36f.

terpretation. Was „sich gegen Tod und Vernichtung“ auflehne, sei ein „frühempfindsames Gemeinschaftsideal“ mit einer „strikten Diesseitsorientierung“, das in anderen frühen Gedichten von Lenz optimistisch beschworen werde. Im *Gemälde eines Erschlagenen* aber bedrohe der Mord dieses Gemeinschaftsideal in seiner Existenz.⁵² Mehr noch: Da es sich um eine bürgerliche Idealvorstellung handele, die Mörder aber über ihre Arbeit mit Äxten im Wald sozial als „unfreie Bauern und Leibeigene“ einzustufen seien, werde hier ein sozialer Konflikt „zumindest angedeutet“: „soziale Ungleichheit stört die Selbstzufriedenheit bürgerlicher Utopie in diesem Gedicht gewaltsam, und zwar vom unteren Ende der Gesellschaftsordnung her.“⁵³

Dies ist im Kontext des lenzischen Gesamtwerks keine unmögliche Lesart, zumal das besondere Augenmerk auf konfliktrträgliche soziale Konstellationen in der stratifikatorisch gegliederten Gesellschaft in Lenz' Essays, Erzählungen und Dramen allenthalben evident ist. Gleichwohl will sie für das *Gemälde eines Erschlagenen* nicht recht überzeugen. Schon das ‚frühempfindsame Gemeinschaftsideal‘ wird dazu im Text zu undeutlich evoziert. Äußerungen des Lebenswillens, flehentlich um Hilfe zu rufen, wenn man ermordet werden soll, sind noch kein Ausdruck einer Gemeinschaftsutopie. Allein die innere Hinwendung des Erschlagenen zu seiner Frau noch in der Stunde seiner Ermordung – sein „dunkles Auge“ scheint seine Frau „zu bedauern“ (V. 17b-18a) – ließen sich im Sinne einer bürgerlichen Idealisierung der ehelichen Lebensgemeinschaft deuten.⁵⁴ Aber vor allem bleibt die soziale Identität der Mörder viel zu vage. Wäre ihre Einordnung unterhalb des bürgerlichen Standes bedeutsam, hätte sich das im Gedicht mit wenigen Worten viel genauer herausstellen lassen. Lenz lässt aber nicht zerlumpte Bauern, rebellische Leibeigene oder unfreie Waldarbeiter auftreten, sondern ‚verlarvte Mör-

⁵² Vgl. ebd., S. 38f.

⁵³ Ebd., S. 39. In seiner soeben erschienen Dissertation folgt Heribert Tommek dieser sozialen Zuordnung der Akteure und führt ebenfalls die Lesart einer gewaltsamen Zerstörung der Utopie eines „(empfindsamen) Gemeinschaftsideals“ aus (J.M.R. Lenz. Sozioanalyse einer literarischen Laufbahn. Heidelberg 2003, S. 46-58, hier S. 53f.). Anregend wird Tommek's Deutung im Kontext seiner Untersuchung, indem er dem *Gemälde eines Erschlagenen* eine Schlüsselfunktion bei der Ausprägung von Lenz' literarischem Habitus zuweist.

⁵⁴ Dass Vonhoff diese eigentlich für seine Interpretation zentrale Stelle nicht ausführlicher auswertet, dürfte auf einen Lesefehler zurückzuführen sein. Vonhoff umschreibt: „die ‚Wittwe‘ bedauert ‚noch‘ im Tode das ‚dunkle Auge‘ des Getöteten“ und nennt weiter unten „ihr Bedauern“, was richtiger wohl als Bedauern des Erschlagenen gelesen werden muß (ebd., S. 38). Grammatisch ist es zwar möglich, das Relativpronomen „die“ als Nominativ und „sein dunkles Auge“ als Akkusativobjekt anzusehen. Sehr viel plausibler ist im Kontext des Gedichts aber die umgekehrte Lesart.

der', die ‚mörderisch murmeln‘. Mehr ist über die ‚Gegner‘ des Erschlagenen aus dem Text nicht zu erfahren. Selbst dass sie es wären, die sonst mit ihren Äxten Vögel aus gefällten Bäumen vertrieben (V. 11b-12), steht so nicht im Gedicht. Personal- und Relativpronomen „sie, die“ (V. 11b) sind ja nicht auf die ‚Gegner‘, sondern – wie oben gezeigt – syntaktisch und semantisch nahe liegender auf die Äxte zu beziehen. In den Blick genommen wird in diesem Relativsatz also das Mordinstrument, dessen eigentlicher Zweck des Bäume-fällens mit der grausamen Handlung kontrastiert, für die es jetzt eingesetzt wird (V. 13). Auf diese Weise wird die Ambivalenz menschlicher Werkzeuge, die gleichermaßen zu nützlichen wie zu sozial schädlichen Zwecken einsetzbar sind in den Blick gebracht.

Die Mörder hingegen erscheinen ‚verlarvt‘. Sie verbergen also ihre Identität, was auch heißt: ihre soziale Identität. Als maskierte Mörder werden sie schlicht als Menschen vorgestellt, die vor Gewaltanwendung nicht zurückschrecken. Auch ihre Äußerungsform, das ‚mörderische Murmeln‘, bestätigt nur diese bedrohliche Charakterisierung; über eine darüber hinausgehende, sinnhaftem Verstehen zugängliche Kommunikation wird im Gedicht nichts mitgeteilt. Damit ist insbesondere auch kein Motiv für die Ermordung zu erfahren. Ob es sich um einen Raubmord handelt oder etwa um einen Racheakt, ist nicht Gegenstand des Gedichts; der Mord erscheint als eine völlig willkürliche Grausamkeit und wird poetisch ausschließlich auf der Ebene der Mittel abgehandelt, nicht aber der Zwecke. Auf diese Weise wird im *Gemälde eines Erschlagenen* ein Akt physischer Gewalt als Ereignis präsentiert, das sich einem rationalen Verständnis und einer Beurteilung als Handlung mit einem subjektiv gemeinten Sinn entzieht. Beurteilbar stellt das Gedicht natürlich das Ergebnis der Gewalttat, den erschlagenen Menschen, vor Augen: Wir teilen die Perspektive seiner zu bemitleidenden Witwe und halten seinen viel zu frühen, grausamen und beklagenswerten Tod für ganz sinnlos. Die Gewalttat aber erscheint als eine prinzipielle das menschliche Leben und Zusammenleben bedrohende Möglichkeit, als vom unberechenbaren Mitmenschen ausgehende tödliche Gefahr, die gewissermaßen in Gestalt verlarvter Mörder immer schon im schreckenden Walde des Lebens lauert.

Angenehmes Grauen? Wohl kaum im voyeuristischen Sinne des Ergötzens an ‚spritzenden Gehirnmassen‘, wie sie das Videozeitalter für Interessierte bereithält. Dieser Variante wird durch das Mitleid mit der trauernden Witwe und durch den melancholischen Schlussakkord der Boden entzogen. Zugleich erhalten dadurch die im lessingschen Sinne grässlichen Komponenten eine rührende Dimension. Und über das aus dem *Laokoon* referierte Darstellungsprinzip lässt sich zugleich eine Ein-

ladung zu einer geschichtsphilosophischen Weiterführung anknüpfen:⁵⁵ Indem der Erschlagene in der transitorischen Dichtung über die Handlung des Erschlagens und diese Handlung ohne Rekurs auf ihre Motive und ohne moralische Reflexion präsentiert werden, erscheint der beschriebene Zustand des Erschlagenen nicht als notwendiges Faktum, sondern als Produkt einer kontingenten Geschichte, die auch anders hätte verlaufen können.⁵⁶ Rohe Gewalt ist zwar eine prinzipielle anthropologische Möglichkeit, aber nicht zwangsläufig muss aus der Möglichkeit auch Wirklichkeit werden. Der Mord hätte vermieden werden können.

⁵⁵ Zur geschichtsphilosophischen Deutung des *Laokoon* im Kontext des Gewaltdiskurses vgl. Zelle: Angenehmes Grauen, S. 404f.

⁵⁶ Zu Lenz' Sensibilität für Kontingenz in der Sozialwelt und in seiner Dramenkonzeption vgl. Thorsten Unger: Handeln im Drama. Theorie und Praxis bei J.Chr. Gottsched und J.M.R. Lenz. Göttingen 1993, S. 143-163 und zusammenfassend S. 264-272.