

tieren, collagieren, um die Zusammenhänge zu erfassen, widerzuspiegeln. Das ist aber nur die eine Seite. Sie experimentieren auch, um ihre Gedanken und Anliegen im Text so zu organisieren, daß der für die Bewältigung der realen Probleme zuständige Zuschauer als mitdienender Partner reagieren kann. Neue Dramaturgien sind immer auch neue Kommunikationsformen. Texte dieser Art zwingen die Theaterschaffenden, nicht nur neue Ausdrucksmittel, sondern neue Spielweisen zu erfinden. Das Suchen nach neuen Spielweisen ist immer das Suchen nach einem neuen Verhältnis von Spielern und Zuschauern, also ebenfalls von neuen Kommunikationsformen.

Wegen der gesellschaftlichen und künstlerischen Dimension dieser Experimente ist die theatralische Aneignung dieser Art von neuen Stücken so schwer, von so vielen Auseinandersetzungen begleitet, oftmals so verzögert, ist die Annahme von neuen Inszenierungen durch das Publikum oft so hilflos, manchmal widerspenstig. Heiner Müller findet das – wie vorn zitiert – insofern gut, als ein schneller Erfolg die Wirkung mindere. Für die Rezeptionsgeschichte eines dramatischen Textes allerdings ist die Qualität seiner theatralischen Ersterschließung von entscheidender Bedeutung. In Auseinandersetzung mit ihr entstehen nicht nur die späteren Lesarten; sie bestimmt sogar darüber mit, ob weitere Inszenierungen folgen.

Alle diese Schwierigkeiten beim Schreiben, Spielen, Durchsetzen neuer Dramatik müssen als das gewertet und bewältigt werden, was sie sind: als normale Prozesse in einer Gesellschaft, in der das Theater gebraucht wird und die Dramatiker auf die Welt reagieren, sie mit-machen, sie in die Kommunikation bringen. Volker Braun: «In dem wir uns aber den offenen Enden der Geschichte stellen, müssen wir uns auch den offenen Enden der Literatur- (und natürlich der Theater-, R.U.) geschichte stellen. Bloß das ist ein weites Feld, auf dem die Fragen nicht an sich zu beantworten und zu finden sind, sondern aus dem neuen Gegenstand kommen... das wird die Schreibenden die nächsten Jahrhunderte beschäftigen»¹⁴.

14. Volker Braun. In: VII. Schriftstellerkongreß der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin 1974. S. 144.

BÜRGERLICHES LACHTHEATER ALS KOMÖDIE IN DER DDR: J.M.R. LENZ' «DER NEUE MENOZA», BEARBEITET VON CRISTOPH HEIN

BERNHARD GREINER

Freiburg/Br.

I

Ein Stück von Lenz zu bearbeiten, in der DDR, als ausgewiesener Dramatiker und Dramaturg, verkündet einen eigenen Anspruch: nicht zu fürchten, an Brechts programmatischer Bearbeitung des «Hofmeister» aus dem Jahre 1950 gemessen zu werden. Hein gibt seiner Bearbeitung des «Neuen Menoza» den Untertitel «Komödie nach J.M.R. Lenz» (H 233)¹ und fordert damit noch einen weiteren, nicht weniger anspruchsvollen Vergleich heraus, den mit Kleist. «Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière», das meinte Orientierung sowohl am Text Molières als auch an einer anderen Zeit und anderen Erfahrungen, wie sie Molière noch nicht möglich waren. Analog folgt Hein auf weite Strecken dem Text von Lenz, ändert aber doch so, daß der Bezug zu seiner Zeit deutlich wird. Aus einer Sturm und Drang – Komödie, geschrieben für das bürgerliche Publikum der Aufklärung vor der bürgerlichen Revolution, muß durch die Bearbeitung – wenn diese ein Recht haben soll – der Bezug zu einer Gesellschaft manifest werden, die ihrem offiziellen Selbstverständnis nach die bürgerlichen Phasen des Gesellschaftsprozesses hinter sich hat, auf diese als etwas Vergangenes blicken kann. Und so stellt sich bei Wahl der Gattung Komödie die Erwartung ein, sie werde, getreu dem vielzitierten Marx-Wort, als Form des Abschieds von einer überwundenen geschichtlichen Phase behandelt:

Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre Komödie. Die Götter Griechenlands, die schon einmal tragisch verwundet waren im gefesselten Prometheus des Äschylos, mußten

1. Zitatnachweise im Text sind wie folgt zu verifizieren:

L + Seitenzahl: J. M. R. Lenz: Der neue Menoza oder Geschichte des Kumbanischen Prinzen Tandi. Eine Komödie. In: Sturm und Drang. Dramatische Schriften I, hg. von E. Loewenthal und L. Schneider, Heidelberg 1972.

H. + Seitenzahl: Christoph Hein: Der Neue Menoza oder Geschichte des kumbanischen Prinzen Tandi. Komödie nach Jakob Michael Reinhold Lenz. In: Ch. H. Cromwell und andere Stücke. Berlin und Weimar 1981.

noch einmal komisch sterben in den Gesprächen Lucians. Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit heiter von ihrer Vergangenheit scheidet².

Hieraus wurde die Kategorie eines (objektiv) «Gesellschaftlich-Komischen»³ abgeleitet. Die Klasse, die in Einklang mit dem sozialistischen Gesellschaftsprozess herrscht (bzw. aus solchem Einklang ihren Herrschaftsanspruch ableitet), verlacht die Vergangenheit, die objektiv überlebt, wenn auch gegenwärtig noch erlebbar ist. Lachen um Abstand und Abschied zu nehmen: das war der Fluchtpunkt von Brechts Lenz-Bearbeitung. (Ver-Lachen der deutschen Misere in ihrer bürgerlichen, nicht nur vor-revolutionären Spielart). Hein geht den Weg von der in sich gebrochenen, darum gerne als tragikomisch apostrophierten⁴ Sturm und Drang – Komödie des Lenz zur verabschiedenden Verlach-Komödie Brechts nicht. Dreißig Jahre nach Brechts Bearbeitung ist der sozialistische Typ der Verlach-Komödie problematisch geworden, hat sich das Ver-Lachen geschichtlich überwundener Positionen als trivial und der darin artikulierte Machtanspruch der Sieger als ideologisch erwiesen.

Hein läßt sich entschiedener als Brecht auf Lenz ein. Was dieser in Briefen⁵ und in der Selbst-Rezension an Kritik und möglichen Umarbeitungen des *Neuen Menoza* vorschlägt, das eben scheint Hein auszuführen. Ungereimtheiten der Handlung und Charaktere werden getilgt oder doch gemildert. Figuren und Handlung erhalten damit deutlichere Kontur, Schlüssigkeit. Offene oder blinde Motive werden integriert. Das Rastlose der vielen Kurzszenen und abrupten Umschwünge weicht einer 'ökonomischeren' Strukturierung der Handlung (Lenz gliedert das Drama wie folgt: I. Akt sieben Szenen, II.

2. Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. In: Karl Marx und Friedrich Engels. Werke. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1956-68 (MEW). Bd. 1. S. 382.

3. Der Begriff wurde eingeführt von: Peter Christian Gise: Das 'Gesellschaftlich-Komische'. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. Stuttgart 1974.

4. Vgl.: Karl S. Guthke: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen 1961; ders. Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt. Göttingen 1968; Helmut Arntzen: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München 1968; Eckehard Catholy: Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik. Stuttgart 1982.

5. Brief an Lavater vom 8.4.1775; Brief an Gotter vom 10.5.1775; Brief an Sophie von La Roche vom Juli 1775; Brief an Herder vom 28.8.1775. Ferner: «Recension des neuen Menoza, von dem Verfasser selbst aufgesetzt» (Anfang Juli 1775) u.a. abgedruckt in: J. M. R. Lenz. Gesammelte Schriften. Hg. von Franz Blei. Bd. 2. München u. Leipzig 1909. S. 329-334.

Akt sieben Szenen, III. Akt dreizehn Szenen, IV. Akt sechs Szenen, V. Akt drei Szenen, mithin insgesamt sechsunddreißig Szenen; Hein gliedert das Drama ganz regelmäßig in fünf Akte zu je vier Szenen, insgesamt also nur zwanzig Szenen). Aus einem Stück voller Ungereimtheiten wird eine erzählbare Geschichte. Hein führt damit aus, was Lenz als geplante Umarbeitung zwar ankündigte, aber gerade nicht verwirklichte – entsprechend dem Diktum in seiner Selbst-Rezension des *Neuen Menoza*, daß er alles Erzählen auf dem Theater hasse⁶. So verfehlt die Bearbeitung gewiß den Autor Lenz, dessen Zerrissenheit, die sie aber mit dem Recht der Bearbeitung für die eigene Zeit gar nicht treffen muß. Zu fragen ist nicht, ob Heins Bearbeitung Lenz 'gerecht' wird, sondern, was sie über die mögliche Spielart der Komödie in der DDR und über die Integrierbarkeit des Lenz'schen Komödientypus in die literarische Öffentlichkeit der DDR – in der Auffassung dieses Bearbeiters – erkennen läßt.

II

Lenz' Komödie fand weder bei Erscheinen (1774) noch später bei den Theatern oder der Literaturwissenschaft Zustimmung – aus Gründen, die man vielleicht erst in jüngster Zeit dem Stück als Vorzug anrechnet. Die Handlung wird nicht hergeleitet, verläuft sprunghaft und ist insgesamt voller Unwahrscheinlichkeiten. Die Figuren sind extrem gesteigert oder inkonsistent. Es fehlt ein integrierendes Zentrum. Das Stück bringt drei Motive zusammen, die aber nicht durchgeführt werden, sich vielmehr einfach verlieren; diese Motive sind auch nicht dramaturgisch miteinander verbunden, ein neues Motiv wird vielmehr nur anstelle eines bisherigen gesetzt, breitet sich dann aus, ohne seinerseits strukturbestimmend zu werden.

Zu Beginn wird das Motiv des 'edlen Wilden' entfaltet, der, von einem fremden Erdteil kommend, das aufgeklärte Jahrhundert von seinem exotischen Standpunkt aus betrachtet und in seinen Schwächen durchschaut. Am Gegenbild des unverstellten Naturmenschen werden Künstlichkeit, Naturwidrigkeit, Degeneriertheit der europäischen Gesellschaft und Kultur entlarvt⁷. Lenz greift eine Gestalt auf,

6. Selbstrezension, s. Anm. 5. S. 333.

7. Vorausgehende prägende Gestaltungen dieses Motivs: Montesquieu. *Lettres persanes* (1721), Delisle de la Drévetière, *Arlequin sauvage* (1721), Voltaire, *L'Ingénu* (1767). Ausführlicher hierzu die Anmerkungen Walter Hincks. In: J. M. R. Lenz, *Der Neue Menoza. Eine Komödie. Text und Materialien zur Interpretation* besorgt von Walter Hinck (Komedia Bd. 9). Berlin 1965. S. 76 f.

die durch einen Roman des Dänen Erik Pontoppidan bekannt war: *Menoza, ein asiatischer Prinz, welcher die Welt umher gezogen, Christen zu suchen, aber der Gesuchten wenig gefunden*, 1742 ins Deutsche übersetzt, 1759 in vierter Auflage erschienen, Lenz wahrscheinlich aus dem elterlichen Pfarrhaus bekannt. Dort war der Roman am rechten Platz, da dieser Menoza die Welt vom Maßstab strenger protestantischer Rechtgläubigkeit aus beurteilt. Was Lenz' Menoza gegen die deutsche Wirklichkeit vorzubringen hat, bleibt allerdings sehr allgemein:

(Prinz:) ... Ich glaubt' in einer Welt zu sein, wo ich edlere Leute anträfe als bei mir, große, vielumfassende, vieltätige — ich ersticke. —

(Herr v. Biederling:) Wollen Sie zur Ader lassen?

(Prinz:) Spottet ihr?

(Herr v. Biederling:) Nein, in der Tat. — Sie sind so blutreich; ich glaubte, im hastigen Reden wär Ihnen was zugestoßen —

(Prinz:) In eurem Morast ersticke ich — treib's nicht länger — mein' Seel' nicht! Das der aufgeklärte Weltteil! Allenthalben wo man hinreicht, Lässigkeit, faule, ohnmächtige Begier, lallender Tod für Feuer und Leben, Geschwätz für Handlung — Das der berühmte Weltteil! o pfui doch! (L 230).

Der Prinz wirft der aufgeklärten Wirklichkeit Verstellung vor, Schein, Betrug, Lasterhaftigkeit, insbesondere aber: Empfindungslosigkeit. Ganz offensichtlich gehört er zur Gruppe der Empfindsamen und sein Ersticken im deutschen Morast war wohl nur so dahergesagt (Biederling: «Das ist nur nichts geredt», L 230), Pose. Denn, um Biederlings Tochter zu gewinnen, ist der Prinz sofort bereit, noch weitere fünf Jahre, später erhöht er das Angebot sogar auf sieben Jahre, in diesem erstickenden Land zu bleiben.

So verliert sich das zivilisationskritische Motiv des edlen Wilden, stattdessen drängt sich das Motiv einer ödipalen Verstrickung hervor. Im Prinzen Tandi kehrt der verschollene Sohn der Biederlings — ohne um seine Identität zu wissen — zu seinen Eltern zurück und vermählt sich mit der Tochter Biederlings, also seiner Schwester, schändet dem Vater mithin die nach der Gattin nächststehende Frau. So wird das inzestuöse Moment der ödipalen Konstellation akzentuiert, aber es wird nicht ausgeführt, da sich die Tochter, ehe es zur Katastrophe kommt, als gar nicht blutsverwandt, sondern als vertauscht erweist. Auch das zweite Spielerpaar führt eine ödipale Verstrickung vor. Die Gräfin Diana hat — ihrem Geliebten, dem Grafen Camäleon zu Willen — ihren Vater ermordet. So ist hier das aggressive Moment der ödipalen Konstellation akzentuiert. Wieder wird es entschärft, da sich erweist, daß Diana gar nicht die Tochter

des ermordeten Grafen, sondern die vertauschte Tochter der Biederlings ist. Die gleichwohl mit dem Mord einer Sühne harrende Schuld bleibt aber offen; denn der Autor läßt diese Figur, nachdem sie den ungetreuen Gatten niedergestochen hat, aus dem Drama einfach verschwinden. Wo bei den beiden Spielerpaaren die Durchführung des ödipalen Motivs erfolgen müßte, läßt Lenz die latente Tragik verpuffen. Anstelle des ödipalen Motivs, das auf eine Tragödie verwiese, tritt dann das Komödienmotiv von der Rückkehr und dem Wiedererkennen verschollener oder totgeglaubter Familienmitglieder⁸. Allerdings bleibt dieses Motiv durch extreme Unwahrscheinlichkeiten und Ungereimtheiten desintegriert.

Die Biederlings, erfährt man schon in der zweiten Szene, haben ihren Sohn aus materieller Not weggegeben. Daß dieser Sohn zum Thronfolger in Kumba aufgestiegen, auf seiner Bildungsreise durch Europa ausgerechnet bei seinen Eltern absteigt, ist schon unwahrscheinlich, noch unwahrscheinlicher aber ist dann, daß er keinerlei Wissen um oder Erinnerungen an seine Eltern hat und umgekehrt die Eltern keine Erinnerung an ihren Sohn, was die Inzestkonstellation erst ermöglicht. Weiter sind die Eltern über den Inzest nicht weniger als die Kinder entsetzt, obwohl sie doch wissen, daß sie die Tochter vertauscht haben. Daß die Biederlings — *nomen est omen* — dann statt der empfindsamen Wilhelmine die männermordende Diana zur Tochter haben («ich wünscht, ich hätte nie Mannspersonen gesehen, oder ich könnt' ihnen allen die Hälse umdrehen», sagt sie (L 247) oder (L 229) «Laß uns Hosen anziehen, und die Männer bei ihren Haaren im Blute herumschleppen»): dies Verhältnis von Eltern und wahrer Tochter ist so unverträglich, daß Lenz die Handlung abbricht, wo er diese Gruppe zusammenführen müßte.

So bleibt als Gesamteindruck auf dieser Ebene der Betrachtung: Motive, jedes für sich dramatisch genug, werden nicht ausgeführt: wo die Ausführung zu erfolgen hätte, macht sich ein neues Motiv breit, wo dieses dann zu entfalten wäre, ein drittes, das aber als das letzte auch nicht tragfähig ist, weil es durch seine Ungereimtheiten desintegriert bleibt. Diese Anlage weist auch schon auf den gebrochenen Komödiencharakter des Stücks. Das Motiv des edlen Wilden läßt eine Verlach-Komödie (Satire) erwarten, die aber ausbleibt. Das ödipale Motiv gehört in die Tragödie, zu der es aber nicht kommt, da das Motiv nicht durchgeführt wird, das Komödienmotiv der Wieder-

8. Auf den besonderen Stellenwert dieses Motivs in der *Commedia dell'arte* weist: Walter Hinck: *Das Deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die Italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien*. Stuttgart 1965. S. 328 ff.

kehr verschollener Familienmitglieder kann zuletzt, als nicht tragfähig behandelt, auch keine Komödie begründen. Diese Brüche und Ungereimtheiten, dies latent Fragmentierende, insofern die Motive nicht durchgeführt, sondern durch neue einfach ersetzt werden, gibt aber auch etwas frei: Chaotisches, Lust am Unsinn, am Unmaß, an der Inkonsequenz, Spiellust.

Die Bedingungen dieser Spiellust macht ein Blick auf die Handlung noch deutlicher. Zwei Handlungsstränge laufen nebeneinander her: die empfindsame Liebe zwischen Tandi und Wilhelmine, auf die der Schatten des Inzests fällt und das 'Mantel- und Degenstück' zwischen dem Wüstling Camäleon und der wilden Diana, handelnd von Vater- und Gattenmord, von Giftmischerei, Kindesvertauschung, rasender Leidenschaft und Selbstmord. Es ist dies der Struktur nach eine ähnlich doppelte, latent tragische Handlungsführung wie im *Hofmeister*, wobei das schließliche Vermeiden der Tragödie nicht befreiend wirkt; denn es gründet in einem wesentlichen Mangel. Im Geschehen um Läufer und Gustchen scheinen tragische Konflikte auf (z.B. eine Werther- oder Gretchen-Tragödie), aber dann gibt es das Ich nicht für die Tragödie, wird aus der tragischen Konstellation einfach: nichts. In der Studentehandlung ist umgekehrt zwar das große pathetische Ich in tragischem Konflikt gesetzt (eine Marquis Posa- oder Ferdinand-Tragödie scheint möglich), aber dann gibt es gar keine Welt, die Widerstand leistet, löst sich durch einen guten Zufall alles. Die so nur aus Mangel gewonnene Komödie hat man, unzulänglich genug, in der Kategorie der «Tragikomödie» zu fassen gesucht. Im *Neuen Menoza* finden sich beide Handlungsstränge wieder, aber extremer, unwirklicher, was auch heißt: im Spiel übersteigerter, wilder. Dies ist möglich, weil das Spiel nicht um historisch, sozial und psychologisch scharf konturierte Figuren gruppiert ist, die als Exponenten erfahrbarer Wirklichkeit gelten können – im *Hofmeister* der Geh. Rat von Berg, sein Offiziersbruder und der Stadtprediger Läufer –, sondern um ein Nichts, um Nullen herum: die Figuren Biederling, die weder psychologisch, noch soziologisch durchgearbeitet sind (da sonst der Widerspruch zwischen ihrem jetzigen Handeln und ihrem früheren begründet werden müßte, als sie den Sohn – weil Not herrschte – einfach den Jesuiten gaben und die Tochter – weil sie als Säugling kränklich zu werden schien – einfach vertauschten).

Die empfindsame Liebe gerät in den Raum des Tragischen mit dem scheinbaren Inzest. Das führt bei den betroffenen Figuren aber nicht zur Auseinandersetzung mit sich, mit einem verblendeten Wissen oder verborgener Schuld, sondern zur Flucht: nach außen, weg von der Braut, beim Prinzen, nach innen, in die Krankheit, bei Wilhelmine. Und an ihren Flucht-Orten verharren die Figuren, bis die

glückliche Lösung kommt. Wieder gibt es das Ich nicht für die Tragödie, sondern nur Ansätze zum hohen tragischen Pathos und dann plötzliche Abspannung, insbesondere durch die einfältigen Reaktionen der Biederlings. Wenn der Prinz das falsche aufgeklärte Jahrhundert geißelt, erhält er zur Antwort «Wollen Sie zur Ader lassen?» (L 230) oder «Sie haben sich noch nicht um unseren Land- und Gartenbau bekümmert» (L 231). Auf die pathetische Wiedererkennung von Vater und Sohn folgt der Befehl: «Geh', mach dich fertig, du gibst deiner Schwester das Leben wieder – ich will derweil ein Frühstück essen – ich bin, hol mich Gott, noch nüchtern von heut morgen um viere» (L 273). Auf die große Verzweiflung Wilhelmines nach innen gewordenem vermeintlichem Inzest hat die Mutter nur die Aufforderung parat: «Deiner Mutter zulieb, deinem Vater – nur ein klein Schälchen warme Suppe – du tötest uns mit deinem verzweifelten Gram» (L 254). So produzieren die Nullitäten Biederling laufend Komik des Kontrasts zwischen Situation und Reaktion, großem tragischen Konflikt und kleinlich naher Sorge, Lachen mithin im Sinne Kants als «plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts»⁹.

Der zweite Handlungsstrang um Camäleon und Diana wiederum kann sich als Mantel- und Degenstück in grausige Höhen aufpfehlen, weil die Biederlings ihm die Wirklichkeit verweigern. Wenn der Graf sich um alle Hoffnungen auf Wilhelmine betrogen sieht und in aufwallendem Zorn Biederling ans Leben geht, bringt diese schnell wieder die Versöhnung zustande:

(Graf, faßt ihn an der Gurgel:) Stirb, Elender, bevor – –
(Herr v. Biederling, ringt mit ihm:) Sackerment ... ich will dich ... (wirft ihn zu Boden und tritt ihn mit Füßen) du Racker!
(Graf, bleibt liegen:) Besser! Besser, Herr von Biederling.
(Herr v. Biederling, hebt ihn wieder auf:) Was wolltst du denn mit mir?
(Graf, seine Knie umarmend:) Können Sie mir verzeihen?
(Herr v. Biederling:) Nun, so steht nur wieder auf! Der Teufel leide das, wenn man einem die Gurgel zudrückt – ... (L 244)

Und so läßt Biederling die Eifersuchtstragödie im Bild einer trauten Familiengemeinschaft enden:

(Herr v. Biederling:) Nu nu, il n'y a pas du mal, sagt der Franzos. – Speisen Sie heut zu Mittag mit uns? Mit meinem neuen Schwiegersohne, da sollen Sie ihn kennenlernen. (L 246)

9. Kant: Kritik der Urteilkraft. S. 54. (Ausgabe Felix Meiner. Philosophische Bibliothek Bd. 39 a. Hg. von Karl Vorländer. Hamburg 1974. S. 190).

Dieselbe Verweigerung von Wirklichkeit für die Tragödie bei den weiblichen Figuren: eine Evchen Humbrecht-Tragödie scheint sich abzuzeichnen, die Mutter als Kupplerin für einen lüsternen Adligen, da lassen Frau Biederling und Tochter die Gräfin Diana an ihrer Stelle handeln und vermeiden so für sich neue Verwicklung. Diana scheint zwar eine Orsina- oder Lady Milford-Tragödie vorgezeichnet, aber sie kann ihre Nebenbuhlerin nicht ins Unheil hineinziehen, weil sie in deren Wirklichkeit gar nicht gelangt. Das Mantel- und Degenstück führt zwar den Ausbruch großer Leidenschaften vor, an den Mauern der Nullitäten Biederling bleibt das Grafenpaar aber auf seine singuläre Welt beschränkt. Im Augenblick, da der Durchbruch in die Welt der anderen gelingt, Dianas Rachemord an Camäleon, bricht Lenz diesen Handlungsstrang ab. Komik ist hier als Freisetzen, Zulassen von Unterdrücktem (sexueller und aggressiver Triebwünsche) gesetzt¹⁰, kommt, aber durch die mangelnde Wirklichkeit nur beschränkt zustande.

Wie im *Hofmeister* gilt auch hier, daß es zur Komödie nur ex negativo kommt: als verhinderter Tragödie. Es gibt tragische Konstellationen, aber nicht das Ich, das sie aushielte; oder es gibt das tragische Ich, aber für dieses keine Wirklichkeit. Neu gegenüber dem *Hofmeister* ist jedoch die Behandlung der Perspektivfiguren als Leerstellen. An diesen wird manifest, daß in dem Augenblick, da das Ich als Ort auszutragender Widersprüche, als Repräsentant von Selbst- und Realitätsbewußtsein, ausfällt, sich mit überbordender Gewalt ausbreitet, was eben dies Ich ausgrenzt: Spiellust, Lust am Unsinn, am Ungereimten, am extremen Auf und Ab, am Zusammenbringen von Unverträglichem, am Verpuffen-lassen der großen Leidenschaften, am Implodieren-lassen des Pathos: «Lassen Sie mich zu Bett gehen, ich halt's nicht aus» (L 230): mehr weiß die Amme zu der in Reue über den Vatermord zerfließenden Diana nicht zu sagen.

Eben dies ungezähmte, ungerregelte Spiel wird bei Lenz selbstreflexiv in den beiden letzten Szenen der Komödie. Sie feiern das «Püppenspiel» gegen das im Sinne Gottscheds regelmäßig gebaute, literarisierte Theater. Eigenartig – gerade auch im Blick auf den Autor Lenz – berührt dabei nur, daß der Vater für das regellose Püppenspiel eintritt und der Sohn für das gezähmte Illusionstheater.

10. Entsprechend der Unterscheidung zweier Arten des Komischen nach Hans Robert Jauß: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: W. Preisdanz und R. Warning (Hg.). Das Komische. München 1976 (Komik des Verlachens vs. «groteske Komik» als Komik des Heraufsetzens des Kreatürlichen und Materiell-Leiblichen).

Die Spiellust, die sich in den beiden komplementären Handlungssträngen der Komödie ausagiert, wird durch die Biederlings als dramaturgische Leerstelle möglich. So begründen diese auch die beiden Grundvorgänge der Komödie. Den einen Vorgang hat Walter Hinck aufgewiesen¹¹. Es ist der Vorgang der Überrumpelung, der in den Szenenfluchten immer neu wiederholt wird, für das das gesamte Geschehen, wenig bekümmert um Motiv-, Kausal- und Final-Nexus, aufgebaut scheint. Affektäußerungen schlagen in körperliche Reaktionen, Empfindungsimpulse auf die gesamte leibliche Existenz um; die dramatischen Personen werden immer wieder aus einer extremen Gefühlslage in eine andere, entgegengesetzte, gestoßen¹². Z. B. des Prinzen echte und danach Biederlings gespielte Ohnmacht nach der Werbung (II, 4) oder gleich zu Beginn die Erzählung des Prinzen über seine Gefangenschaft, weil er mit der Königin nicht Ehebruch treiben wollte:

(Prinz:)... Alle Tage ward ich einen Stock höher in ein engeres Gefängnis geführt, bis ich am dreißigsten Tage mich in einer schwindelnden Höhe befand, zwischen vier Mauern, die so eng waren, daß sie kaum Fußgestell einer Statue gaben. Und doch, nachdem ich eine Nacht in diesem abscheulichen Aufenthalte zugebracht, faßt' ich den Entschluß, mich hinabzustürzen –

(Frau v. Biederling:) Hinabzustürzen – – o weh mir!

(Prinz:) Stellen Sie sich eine Tiefe vor, die feucht und nebligt alle Kreaturen meinem Gesichte entzog. Ich sah in dieser fürchterlichblauen Ferne nichts als mich selbst, und die Bewegung, die ich machte, zu springen. Ich sprang –

(Frau v. Biederling:) Meine Tochter –

(Herr v. Biederling:) Was ist, Narre! Mine! was ist?

(Sie suchen Wilhelminen zu ermuntern, die in Ohnmacht liegt)

(Prinz:) Ich bin vielleicht mit Ursache – o meine einfältige Erzählung zur Unzeit!

(Herr v. Biederling:) Zu Bett, zu Bett mit ihr. O Jemir, was sind doch die Weibsen für Geschöpfe! O ihr Papierschöpfe ihr! (L 218 f.)

Bemerkenswert ist an dieser Szene weiter, daß der Grundvorgang der Überrumpelung sogleich mit einem zweiten Vorgang verbunden wird, der nicht weniger auffällig die Szenen durchzieht, dem Vorgang der Verschiebung, der stellvertretenden Handlung, des Vertauschens. Der Prinz ganz eingeeengt in schwindelnde Höhe, unter sich eine feuchte, nebligte Tiefe, der Sprung in diese, die prompte Ohnmacht Wilhelmines: die Erzählung steht für eine Orgasmusphantasie

11. S. Anm. 8. S. 335 ff.

12. Vgl. Hinck (s. Anm. 8). S. 335.

und Wilhelmine reagiert körperlich darauf. Immer steht in dieser Komödie etwas für ein anderes. Die leitenden Figuren sind nicht sie selbst, sondern vertauscht, maskiert; ebenso die Handlungen: eine Expedition in ferne Länder ist die Reise nach Hause, die Verpachtung von Land ist der versuchte Kauf der Pächterstochter, der Tanz mit der Geliebten ist versuchte Vergewaltigung der Gattin, die Mutter, die dem Vater das Weggeben des Sohnes vorwirft, hat selbst die Tochter vertauscht, der Helfer Zopf ist der Leidbringer, der Aufklärer Zierau ein Dunkelmann. In solchem universalen Quiproquo ist alles Komödie, nennt Biederling seine Frau zu Recht «Komödiantin» (L 221) und spielt er selbst immer wieder Komödie. In den Momenten der Überraschung, der Überrumpelung aber manifestiert sich, was das Gesetz des Vertauschens, der Stellvertretung gerade ausschließt, der Körper. Walter Hinck hat zu Recht darauf hingewiesen, daß Lenz' Komödie mit ihrem Grundvorgang der Überrumpelung an die Tradition der *Commedia dell'arte* anknüpfe, was ihn dann aber fragen läßt, warum die Komödie trotz dieser erfolgsträchtigen Anbindung von den Bühnen nicht angenommen wurde. Er erklärt dies damit, daß die Personen der Komödie weder «den komödiantischen Zug der *Commedia dell'arte* Typen», noch «die Überzeugungskraft 'realistischer' Figuren» hätten¹³. Hier wird zum Problem, daß Hinck nur den einen Grundvorgang der Überrumpelung herausarbeitet. Denn es ist der zweite Grundvorgang der Stellvertretung, der entwertend auf die Überrumpelungen, insgesamt auf den wiedergewonnenen *Commedia dell'arte* – Gestus zurückwirkt. Aus Verschiebungen, Vertauschungen, stellvertretenden Handlungen, die ins Extreme getrieben werden, aus Verzerrungen, Ungereimtheiten, all dem, was nach Goethe das «Fratzenhafte» von Lenz ausmacht¹⁴, wird die Spannung gewonnen, die die Überrumpelung hervorbringt. So ist das Spiel der Körper, das in der Überrumpelung durchbricht, nicht, wie in der *Commedia dell'arte*, selbstverständlich da, sondern erst negativ, in einem Umkippen, in Bruchstellen, im Zusammenbrechen des Gesetzes der Vertauschung und Stellvertretung, das eben dies Spiel ausschließt. Die Biederlings im Zentrum des Stücks garantieren beides, die Stellvertretung insofern sie nicht die Realität (wie die Perspektivfiguren im *Hofmeister*), sondern das Prinzip des Vertauschens repräsentieren, ebenso die Überrumpelung in den extremen

13. Ebd. S. 346.

14. Dichtung und Wahrheit. 14. Buch (Goethes Werke. Hamburger Ausgabe Bd. 10. Hamburg 1959. S. 8); vgl. ferner die zweite vielzitierte Lenz-Charakteristik in Dichtung und Wahrheit 11. Buch. Zum Bezug Goethe – Lenz: K. K. Eissler: Goethe. Eine psychoanalytische Studie. Bd. 1. Frankfurt 1983. S. 57 ff.

Aufgipfelungen und Abspannungen der Handlung als die Leerstelle, die sie sind. Das Alte, die *Commedia dell'arte*, die mit den Reformen Gottscheds für die deutsche Komödie verabschiedet war, kehrt bei Lenz wieder, weil das Stück verweigert, was den angelegten Situationen und Handlungen nach zu verlangen wäre, ein Ich, das tragische Situationen auf sich nimmt und durchhält und eine Welt, die tragische Figuren zwingt, sich an ihr abzuarbeiten. Beides verweigern die Biederlings als dramaturgische Leerstellen, und so kehrt wieder, was vor der Zentrierung im selbstbewußten und geschichtsmächtig sich verstehenden Ich in der Komödie sich artikuliert hat: das Chaotische, die Spiellust, die sich ausspielenden Körper der *Commedia dell'arte*. Deren Wiederkehr ist dann aber bei Lenz nicht befreiend, sondern niederdrückend. Denn sie bestätigt eine Leerstelle, einen Mangel; den Mangel eben der Größe, deren historische Stunde geschlagen hatte, des selbstbewußten und geschichtsmächtigen Ich.

Was aber kann aus der Komödie werden, wenn sie in und für eine Zeit bearbeitet wird, für die eben dieses selbstbewußte und geschichtsmächtige Ich und der Geschichtsprozeß, auf den es sich bezieht, ausgespielt hat? «Bürgerliches Lachtheater»¹⁵ ist als adversativer Begriff zu verstehen. Das Lachtheater, die Spiellust, der Körper jenseits ihn unterdrückender Ausdrucks- und Sinngebote, entfaltet sich (im *Neuen Menoza*), wenn ausfällt, was im Zentrum bürgerlicher Wirklichkeit und Wertvorstellung steht: das Ich als Repräsentant eben der Ausdrucks- und Sinngebote, der Unterdrückung der Natur, des Körpers außer sich und in sich, ihrer Vertretung in der Ordnung der Zeichen. So ist «bürgerliches Lachtheater» eben die Einheit der beiden Grundvorgänge 'Stellvertretung' und 'Überrumpelung', für die Lenz eine mögliche Artikulationsform fand. Christoph Heins Bearbeitung des *Neuen Menoza* kann entsprechend daraufhin gelesen werden, was für eine Chance der Autor diesem Lachtheater in einer nicht mehr bürgerlich sich verstehenden Gesellschaftsordnung gibt, bzw. was für Wandlungen dieses Lachtheaters er für geboten hält.

III

Die drei leitenden Motive, die Lenz in seiner Komödie aufeinander folgen läßt (der 'edle Wilde', die 'ödipale Verstrickung', das 'Wiedererkennen verschollener Familienmitglieder') akzentuiert Hein merklich um.

15. Damit wird dieser Begriff nicht mehr im Sinne seiner Einführung durch Volker Klotz gebraucht; vgl.: V. K.: Bürgerliches Lachtheater. München 1984.

Die Zivilisationskritik, die sich dem Komödienmotiv des 'edlen Wilden' verdankt, wird sozial konkreter ausgeführt. Hein läßt nicht nur einen Empfindsamen gegen eine kalte und falsche Welt klagen, sondern gleich zu Beginn die Werte der bürgerlichen Revolution einfordern:

(Prinz:) Ich glaubte, aufgeklärte Menschen anzutreffen, eine freie Gemeinschaft der Brüderlichkeit, soziale Gleichheit aller Bürger, das vielgerühmte neue Europa. Aber was sich hier verändert hat, ist nicht viel mehr als der Name, und was neu ist, ist schlimmer als zuvor (H 236).

So erhält das empfindsame Hadern mit der Welt einen konkreten Bezugspunkt. In einer späteren Szene werden die Figuren des Magister, Studenten und Prinzen dem Dreigestirn Hegel, Schelling und Hölderlin angenähert. Sie treffen sich unterm Freiheitsbaum, verdammen ihre eigene Welt und loben das neue (bürgerlich-kapitalistische) Denken aus Frankreich. Entschiedener noch als Lenz denunziert Hein die Figuren des Magister und Studenten als bloße Maulhelden, Duckmäuser, die von Freiheit und Befreiung bloß reden:

(Zopf:) ... Nach außen gebe ich mich allerdings als Jesuit. Bedenken Sie, ich bin im Schuldienst, da kann ich mir in der Öffentlichkeit keine kühnen Gedanken leisten.

(Prinz:) Sehr wunderbar.

(Zopf:) Die Freiheit verlangt Opfer, lieber Prinz. Kommen mir die jesuitischen Spürnasen gar zu dicht auf den Pelz, so denunziere ich einen Kollegen und kann ungestört meinen freiheitlichen Gedanken nachhängen. Doch nun, Bruder Zierau, verbergen Sie gut unseren Freiheitsbaum. Schließlich wollen wir den Umsturz und keinen Ärger mit der Polizei. (Er geht ab; Zierau entfernt den Baumschmuck) (H 266 f.)

Die Satire ist konkreter; dennoch hat sie, verglichen mit Lenz, weniger Biß. Denn sie hat nicht die historische Phase und Gesellschaftsphilosophie zum Gegenstand, die das Publikum als die eigene erkennen muß (das wäre die Wirklichkeit nach der sozialistischen Revolution), sondern die Wirklichkeit, die für das Publikum dem Anspruch nach überwunden, längst als überholt gekennzeichnet ist. Zum Gegenstand der Satire wird, was in der primären Bezugsöffentlichkeit des Autors längst schon distanziert ist. So wird die Satire affirmativ, damit um ihre Komik gebracht (während bei Lenz, aus Mangel an Konkretion, satirische Komik gar nicht aufkommt).

Das Motiv der 'ödipalen Verstrickung', das Hein analog der Vorlage folgen läßt, ist gleichfalls entschärft. Der Hinweis, daß Donna Diana die wahre Tochter der Biederlings ist, wird so früh gegeben, daß das Inzest-Thema keine tragische Höhe gewinnt. Während in

diesem Zusammenhang die 'Ungereimtheit' von Lenz sich als durchaus sinnvoll erweist, daß sich zuerst die Amme als Mutter Dianas ausgibt und erst kurz vor der Wiedererkennungsszene zwischen Vater und Sohn Diana als die Tochter Biederlings bestätigt wird. Während Lenz die Identität verschleiert, setzt Hein den Zuschauer in Kenntnis; nur die Figuren wissen eine Zeitlang wenig über sich. Ihre Schuld, ihr schwerer Schicksalsschlag («... durchstoße mich! Du hast mir schon das Herz durchbohrt», ruft Wilhelmine, (H 274) und der Prinz später (H 286) «Ihr kommt, Höllenstein in meine offene Wunde zu streuen...») weiß der Zuschauer als bloße Einbildung, als ein Nichts. Indem er so des Kontrasts zwischen eingebildeter Schuld und nicht bestehendem Grund inne ist, wird die latente Tragik des Stücks komisch.

Weiter nimmt Hein auch den zweiten, den aggressiven Aspekt der ödipalen Verstrickung völlig zurück. Im Bericht über den Tod des Grafen Velas (II, 2) wird Camäleon als der Mörder ausgewiesen. Damit ist Diana vom Vätermord entlastet, während sie selbst, als vertauschte Tochter der Biederlings angedeutet, das andere Spielerpaar vom Inzest entlastet. So wird Diana zur schuldlosen Rachegöttin in einer mörderischen und Frauen schändenden Männerwelt, mithin psychologisch eindeutig, annehmbar, in ihrer Raserei gerechtfertigt. Obwohl im vierten Monat vom Grafen schwanger, erhält sie dann auch, jetzt als anerkannte Tochter der Biederlings «in deutscher Bürgerkleidung und mit Schneckenfrisur» auftretend (H 305), einen braven Kutscher zum Mann, der von großen Leidenschaften träumt:

(Herr von Biederling:) Nu – wenn er sie nur heiratet.

(Gustav:) Wenn sie nur nicht von ihrer Wut läßt. Meine Leidenschaften brauchen Feuer. (H 306).

Hein verstärkt das Komödienmotiv der 'Rückkehr und des Wiedererkennens verschollener Familienmitglieder'. Auf die Komik des Stücks wirkt dies allerdings eher lähmend. Der Akt des Wiedererkennens wird zuerst zwischen Diana und Frau von Biederling durchgespielt; damit wird die große Happy-End-Szene (Wiedererkennen zwischen Vater und Sohn, neue glückliche Vereinigung des scheinbar inzestuösen Paares) zur bloßen Wiederholung. Hein bringt jede Vertauschung in einer Szene des Wiedererkennens und Reintegrierens zu einem Abschluß, während Lenz die Camäleon-Diana Handlung einfach abbricht. Das zeigt zwar eine dramaturgisch ordnende Hand, aber keinen Sensus für Spannungskurven des Komischen. Im Zu-Ende-Spielen des Motivs 'Vertauschen, Wiedererkennen' bei allen Figuren artikuliert sich ein dramatisches Kalkül, das sich das

Spontane, den Einfall, das Nicht-Hergeleitete oder Nicht-Zu-Ende-Geführte, das Augenblickshafte unterwirft; mithin Herrschaft des literarischen Systems über das Ordnungslose – was dem Wesen des Komischen konträr ist. Entsprechend überrascht es nicht, daß Hein die beiden letzten Szenen wegläßt, in denen bei Lenz die Komödie im Streit um das «Püppenspiel» selbst-reflexiv wird. Wie im Stück setzt sich in diesen Schlußszenen bei Lenz die Position der nicht geregelten, nicht in Ordnung, Illusion, Gefälligkeit gebrachten Natur – in diesem Sinne der «Hanswurst (L 275) als Anwalt der Lust – gegen den Repräsentanten der literarischen und theatralischen Regelmäßigkeit durch. Hein aber, der das Ungereimte und Wilde der Komödie, ebenso deren Fallhöhen zwischen tragischem Pathos und Auflösung in Nichts, des weiteren ihre mangelnde Psychologie und Konsequenz ordnet, dämpft und rundet, er bearbeitet die Komödie im Sinne eben des Studenten, der die Regel, den Geschmack und die ordentliche Illusion vertritt. So kann am Ende nicht mehr das wilde Püppenspiel mit dem Harlekin im Zentrum gefeiert werden, sind beide vielmehr durch die Bearbeitung gerade erneut vertrieben.

Ganz im Sinne solcher 'Ordnung', Beschneidung des 'Wildwuchses', der doch dieser Komödie erst ihren Reiz verleiht, integriert Hein ein Paralipomenon zum *Neuen Menoza* in sein Stück, in dem Lenz – entsprechend seiner angekündigten, aber eben nicht ausgeführten eigenen Bearbeitung – selbst angesetzt hatte, seiner Komödie das Anstößige zu nehmen (die Inzestthematik wird auf Camäleon verschoben, Diana bringt den Grafen erst zu Tode, nachdem dieser sie zur Kupplerin einer – inzestuösen – Liebesnacht mit Wilhelmine machen wollte). Heins Bearbeitung weist in lähmender Weise zurück. Sie erscheint als ein später Sieg der sächsischen Regelkomödie im Sinne Gottscheds über den Sturm und Drang, der eben dies Korsett aufgebrochen hatte. Was dabei verloren geht, verdeutlicht ein Blick noch auf die Behandlung der beiden aufgewiesenen Handlungsstränge und Grundvorgänge des Stücks.

Die empfindsame Liebe ist durch die zurückgenommene, entschiedener auf Komik ausgerichtete Inzestthematik weniger beschwert. In ihrer tragischen Artikulation sind die Figuren nur lächerlich. Damit kann bei Hein der Mangel gar nicht aufscheinen, den Lenz' Figuren manifestieren und der der Komödie ihren gebrochenen Charakter gibt: daß es zur Tragödie nur deshalb nicht kommt, weil es kein Ich für die Tragödie gibt.

Das Mantel- und Degenstück wiederum kann sich extrem entfalten, weil es in die Biederling-Welt integriert wird. Die männermordende Furie Diana wird zur sächsischen Bürgerstochter, die jammert, daß sie vom Verführer schwanger ist, der Wüstling Camäleon

stirbt zuletzt nicht an den Wunden, die ihm das Opfer als Nemesis beigebracht hat, sondern an den Schlaglöchern der sächsischen Landstraßen. Lenz' andere Bedingung der Komödie aus Mangel, daß es zwar das tragische Ich, aber keine Wirklichkeit gibt, an der es sich abarbeiten muß, ist so gleichfalls aufgegeben. Aus der gebrochenen Komik bei Lenz wird derart biederes Verlachen, Komik des Kontrasts zwischen Erwartung und Erfüllung.

Ihre fatalste Konsequenz zeigt diese Bearbeitung aber auf der abstrakten Ebene der beiden Grundvorgänge 'Überrumpelung' und 'Vertauschung', in deren durchgehaltener Spannung die Komödie bei Lenz ihr Leben, ihre Dynamik und ihre eigene Lust gewinnt. Der Impetus der Überrumpelung ist gebrochen. Das Durcharbeiten auf einen Kausalzusammenhang hin, auf konsistente Motivierung der Handlung und Psychologisierung der Figuren, das Dampfen des Auf und Ab, der Überraschungen und Fallhöhen, das Zu-Ende-Spielen der Motive: es läßt ein ordentlich geknüpftes Gewebe – in diesem Sinne einen 'Text' – entstehen und unterbindet gerade die Überrumpelung, das jähe, augenblickshafte Durchschlagen von Affekten, damit des Körperlichen. So kann Hein z.B. mit der Miniaturszene I, 4 nichts anfangen, in der sich nur ein Auf und Ab körperlicher Zustände manifestiert:

(Wilhelmine sitzt auf einem Sofa in tiefen Gedanken. Der Prinz tritt herein, sie wird ihn erst spät gewahr und steht etwas erschrocken auf)

(Prinz, nachdem er sie ehrerbietig begrüßt:) Verzeihen Sie – Ich glaubt Ihre Eltern bei Ihnen. (Entfernt sich)

(Wilhelmine, nachdem sie ihm einen tiefen Knicks gemacht, fällt wieder in ihre vorige Stellung) (L 222).

Bei Hein ist die «Unterwerfung des Theaters unter den Text»¹⁶ restituiert, gegen die die Komödie – und nachdrücklich gerade die von Lenz – doch immer ankämpft.

Und wie das Stück nicht mehr im Vorgang der Überrumpelung seinen Fluchtpunkt hat, kann auch darauf verzichtet werden, deren Gegengewicht, 'Vertauschung' und 'Stellvertretung' als zweiten Grundvorgang, besonders zu akzentuieren. Selbstverständlich bleibt das Motiv der Vertauschung auf der Handlungsebene erhalten, aber es verselbständigt sich nicht bis zur Verwirrung (über den Tausch zwischen Diana und Wilhelmine). Das Quiproquo wird nicht als uni-

16. Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*. dt. Frankfurt 1969. S. 95 (Das Theater der Grausamkeit, erstes Manifest); Zu Artauds Theaterkonzept: Jacques Derrida: *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*. In: J. D.: *Die Schrift und die Differenz*. dt. Frankfurt 1972.

verselles Spielelement gesetzt und in Kurzscenes einfach wieder ab- bzw. auf-gebrochen; durch Zu-Ende-Spielen und Zusammenziehen von Handlungen wird es vielmehr nach jeder Setzung auch wieder geregelt aufgehoben. (Folgende Szenen zieht Hein z.B. in eine zusammen: I, 6: der Name im Baum steht für die Liebe; I,7: Rede mit den Studenten über Weltverbesserung anlässlich von Wielands 'Goldenem Spiegel (!)'; II, 1: Wilhelmine entziffert das Liebesgeständnis im Baum, wird vom Grafen bedrängt und vom Prinzen geschützt; II, 2: Streit der Männer als Kampf um die Frau; Zeichen der Liebe und dessen Entzifferung stehen zusammen, ebenso Rede von Aufklärung und Verweigern des Duells; auf des Prinzen pathetischen Ausbruch, mit dem Lenz schließt, folgt bei Hein (H 249) ein neues Wort des Grafen als Gegengewicht: «Haha, ein Wilder! Er kann vom Aberglauben nicht lassen»).

IV

Wie aber steht solche Bearbeitung in der sozialen Wirklichkeit ihres Autors und des Theaters seiner Zeit? Lenz läßt in seinem Lachtheater Lust am Spiel, am Chaotischen, Wilden, Grenzenlosen sich aussagen, indem der Grundvorgang der Vertauschung und Stellvertretung – in diesem Sinne der Textualität –, immer wieder Risse erhält, aufgebrochen wird und der andere Vorgang der Überrumpelung sich ausspielt. Diese Spiellust zeigt sich als Freisetzen von Lachen derart, daß die ausschließende Macht, das Gesetz der Stellvertretung, der Textualisierung selbst dazu gebracht wird, auszusprechen, also zu vergegenwärtigen, was sie ausschließt¹⁷. So manifestiert in diesem Lachen das Ausgeschlossene, das Nichtige (als Sinnloses) und das Körperliche (als das Unterdrückte) seine Zugehörigkeit zur ausschließenden Macht. Allerdings geschieht dies bei Lenz nicht befreiend, sondern als Ausdruck eines historischen Mangels, die *Commedia dell'arte* kehrt wieder, weil fehlt, was Gesetz der historischen Stunde war, das Ich als selbst- und geschichtsmächtige Instanz. Hein überwindet diesen Mangel, aber um einen Preis, der seine Komödie nicht freier, lustvoller, sondern nur noch lähmender werden läßt. Während Lenz' Komödie genommen werden kann als – sei es auch geschichtsphilosophisch regressiv – Wiederkehr der *Commedia dell'arte*, dreht Hein für seine Zeit, die dem bei Lenz Fehlenden, dem

17. Vgl. hierzu Joachim Ritters Bestimmung des Lachens: J. R.: Das Lachen. In: J. R.: Subjektivität. Frankfurt 1974 (Erstveröffentlichung in Blätter für deutsche Philosophie XIV 1940).

selbst- und geschichtsmächtigen bürgerlichen Ich, mißtraut, die Konstellation des Lachens gerade um. Seine Bearbeitung bringt das Diskontinuierliche, das latent Chaotische und Ungereimte des Lenz-Stücks in ein geordnetes, stringentes Gefüge¹⁸. Die Vorgänge der Überrumpelung und der des universellen Quiproquo verflüchtigen sich daher, damit auch ihre Spannung zueinander, die Lenz' Stück belebt und es verschwindet notwendig, worin beide Grundvorgänge ihren Fluchtpunkt haben, das Medium, in dem immer das eine am andern sich ausdrückt, die Spiellust. Stattdessen zwingt die Bearbeitung das Ausgeschlossene – den *Commedia dell'arte*-Zug bei Lenz –, sich der Ordnung, der Regel, dem Prinzip der Stimmigkeit und Konsequenz zu überantworten, also an der Macht sich auszusprechen, die sie ausschließt. Nötigung also nicht der ausschließenden Macht, auszusprechen, was sie doch ausschließt, wie Ritter das Lachen bestimmt, sondern Nötigung des Ausgeschlossenen, sich der ausschließenden Macht zu unterwerfen, um Sprache zu finden. Aus Lenz Komödie des ohnmächtigen Ich, des Ich als Leerstelle, die die Spiellust der *Commedia dell'arte* wiederkehren läßt, ist so eine Herrschaftskomödie geworden, Komödie der Macht, die sich durchgesetzt hat, Komödie der Sieger. Sie ist in die Theaterwirklichkeit der DDR als einer Gesellschaft, die nach rigiden Herrschaftsprinzipien organisiert ist, gut integrierbar¹⁹. Ihr beschnittener Komödiencharakter kann, wie Brecht dies einst am *Hofmeister* tat, wieder gelesen werden als Ausdruck deutscher Misere²⁰. In dieser Stellung zu ihrer Zeit wiederholt die Bearbeitung jene der Lenz-Komödie zur vorrevolutionären bürgerlichen, trägt sie, fatalerweise auch in diesem Sinne lesbar, zu Recht den Untertitel *Komödie nach J. M. R. Lenz*.

18. Entsprechend geht Hein auch in seinem Lenz-Essay nur kurz auf das Diskontinuierliche der Lenz-Stücke ein, um stattdessen – konform mit der historisch-materialistischen Lenz-Deutung – den «Realisten» Lenz herauszustellen. Vgl.: Ch. Hein: Waldbruder Lenz. In: Ch. H.: Die wahre Geschichte des Ah Q. Stücke und Essays. Darmstadt 1984.

19. Rezensionen der bisher einzigen Inszenierung des Stücks in der DDR (Theater Schwerin): Martin Linzer: Sommertheater. 'Der neue Menoza' von Lenz/Hein in Schwerin. In: Theater der Zeit, 9/1982. Andreas Roßmann: Die Wiederkehr des verlorenen Sohns. Lenz' Der Neue Menoza und seine Bearbeitung durch Christoph Hein, aufgeführt in Schwerin. In: Theater heute, 8/1982. Zur Beurteilung der literarischen Arbeiten Heins in der DDR: Ursula Heukenkamp: Die fremde Form. In: Sinn und Form, 3/1983. S. 625-632.

20. Vgl. Prolog von Brechts Bearbeitung des *Hofmeister* («... Wills euch verraten, was ich lehre: / Das Abc der Deutschen Misere!», In: Bertolt Brecht, Werkausgabe edition suhrkamp. Frankfurt 1967. Bd. 6. S. 2333) und Brechts Bemerkungen zu seiner Bearbeitung des *Hofmeister* (B. B.: Werkausgabe edition suhrkamp. a. a. O. Bd. 17. S. 1221 ff., insbes. S. 1250).