

Theater | Räume in Bewegung. Zur Konzeption der Schauplätze in Lenz' Dramen

Viviane Hoof

Abstract

So wie Lenz seinem damaligen Publikum eine Vorstellung von Bühnen und Theaterformen vor Augen führen wollte, wird im Folgenden versucht, Lenz' Vorstellung von Bühnenräumen zu erfassen und darzustellen. Es soll dabei gezeigt werden, wie vielgestaltig sowie komplex diese sind und vor welche Herausforderungen sie einen (möglichen) Zuschauer stellen.

„Ich zimmere in meiner Einbildung ein ungeheures Theater, auf dem die berühmtesten Schauspieler alter und neuer Zeiten nun vor unserm Auge vorbeiziehen sollen.“¹ Mit diesen Worten leitet Jakob Michael Reinhold Lenz seine *Anmerkungen übers Theater* (1774) ein. So wie Lenz seinem damaligen Publikum eine Vorstellung von Bühnen und Theaterformen vor Augen führen wollte, wird im Folgenden versucht, Lenz' Vorstellung von Bühnenräumen zu erfassen und darzustellen. Es soll dabei gezeigt werden, wie vielgestaltig sowie komplex diese sind und vor welche Herausforderungen sie einen (möglichen) Zuschauer² stellen.

¹Lenz, Jakob Michael Reinhold: „Anmerkungen übers Theater“, in: Ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Hg. v. Sigrid Damm. Frankfurt am Main, Leipzig 2005 [im Folgenden *WuBr* 1-3], Bd. 2, S. 641-671, hier S. 642.

²Der Zuschauer ist ein gedachter, ein möglicher, kein realer Zuschauer. Lenz' Theatertexte wurden bereits zu seiner Zeit kaum bis gar nicht aufgeführt, worauf Anke Detken verweist. Anke Detken: *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 2009, S. 228. In der vorliegenden Analyse soll die Zuschauerkonzeption, wie sie Lenz gedacht haben könnte bzw. wie sie sich aus den Theatertexten heraus verstehen lässt, herausgearbeitet werden.

In Lenz' Vorstellung ist die Welt schraubenförmig. Der Mensch vermag sie, so Lenz, mit seinem „graden Blick“ nicht in ihrer Ganzheit wahrzunehmen,³ sondern nur Teile, unzusammenhängende Bruchstücke. Er könne die Welt als solche nicht fassen und suche darum nach Brücken, die sie nicht habe.⁴ Es stellt sich die Frage, in welches Verhältnis der Mensch sich dann überhaupt produktiv zur Welt setzen kann. Lenz' Antwort ist: „Er nimmt Standpunkt – und dann *muß er so verbinden*.“⁵ Ursprünglich formuliert er dies als Forderung an den Dichter, der die Welt nachahmen will. Doch erscheint die Standpunktnahme als eine generelle Notwendigkeit, die dem Dichter wie auch den Rezipierenden und schließlich allen Menschen eine Perspektive, einen Blick auf die Welt ermöglicht.⁶ Von diesem Punkt aus sei man in der Lage, Verbindungen zu schaffen, Brücken zu bauen. Für einen kurzen Augenblick kann die Welt ein wenig fassbarer, in einem gewissen Grad zusammenhängend erscheinen.

Diese Vorstellungen von einer schraubenförmigen Welt und notwendiger Standpunktnahme bilden den Grund für bzw. von Lenz' Schauplätzen. Denn diese sind mehr als ‚nur‘ Schau-Plätze: Er entwirft in seinen Dramen *Räume*, die den Blick eines Zuschauenden verwirren, ihm eine alles durchdringende Wahrnehmung verwehren. Auf der Bühne wird die Welt ‚zurückgespiegelt‘⁷ und darum verändert sie sich ständig: Lenz' Bühne ist leer, dunkel, still und überfüllt, grell ausgeleuchtet, chaotisch – sie formt Räume in Bewegung.

In der Forschung wurden die Raumkonzeptionen in Lenz' Dramen noch nicht ausreichend erkundet, sie existieren nur in kurzen Einzelbetrachtungen. Georg-Michael Schulz beispielsweise ist der Überzeugung, dass Lenz Räume nicht wichtig sind, da er meist nur Ortsangaben verwende und die Spielorte (die Schulz mit Räumen

³ Lenz: [Notiz auf einem Briefentwurf], in: Biblioteka Jagiellońska Kraków, *Lenziana IV*, Blatt 2. Zit. n. Judith Schäfer: »... *da aber die Welt keine Brücken hat ...*« *Dramaturgien des Fragmentarischen bei Jakob Michael Reinhold Lenz*. Paderborn 2016, S. 10. Siehe zur Standpunktnahme in einer Welt ohne Brücken dort, v.a. S. 64-96.

⁴ Vgl. Lenz: „Anmerkungen übers Theater“, S. 645.

⁵ Ebd., S. 648.

⁶ Vgl. ebd., S. 655. Zur Standpunktnahme des Dichters siehe dazu in der vorliegenden Ausgabe Johannes F. Lehmann: „J.M.R. Lenz' Poetologie einer Gegenwartsdramatik. Die *Anmerkungen übers Theater* und *Der tugendhafte Taugenichts*“.

⁷ „Den Gegenstand zurückzuspiegeln, das ist der Knoten, die *nota diacritica* des *poetischen Genies*“. Lenz: „Anmerkungen übers Theater“, S. 648.

gleichsetzt) selbst nicht ausgestalte.⁸ Dass die Ortsangaben bedeutungstragend sein können, wird in Eva Maria Inbars Betrachtung deutlich: Gerade im Wechsel der Orte bzw. der durch Nennung (und Gestaltung) der Orte evozierten Räume werden diese ausdrucksfähig; sie zeigt, dass in Lenz' Dramen Räume, d.h. Handlungsorte Figuren charakterisieren können und nennt sie dementsprechend „charakteristische“ bzw. „sprechende“ Räume.⁹ Bei Günter Niggel ist die Rede von „erweiterten Kostümen [der Figuren; V.H.]“.¹⁰ Neben Raum als Charakteristikum von Figur und Handlung liegt ein anderer wissenschaftlicher Schwerpunkt auf dem Status des Lesenden und seines Umgangs mit Lenz' fragmentarischen Regiebemerkungen. So stellt Anke Detken mit Blick auf die in der Forschung stark diskutierte Szene im *Neuen Menoza*, in der Prinz Tandi eine Rute im Gartenhaus abbricht,¹¹ fest, dass Lenz „gar nicht auf die Beschreibung eines realen Raumes aus ist, sondern einen imaginierten Raum evoziert.“¹² Weiter erklärt sie, dass „die vollständige Imagination [...] durch wenige Eckdaten beim Leser in Gang“ gesetzt werde.¹³

In der folgenden Untersuchung soll allerdings nicht primär von Lesenden ausgegangen werden, sondern von Zuschauenden. Gerade die Zuschauenden sehen sich in Anbetracht der Lenz'schen Bühne einer viel größeren Herausforderung ausgesetzt als die Lesenden. Denn anders als ein Zuschauer seiner eigens imaginierten inneren Bühne wird der Blick eines Theaterzuschauers von dem Geschehen auf der Bühne gelenkt und irritiert. Während der Leser schwarzen Schriftzeichen auf einem weißen Blatt Papier folgt und die sukzessive Folge des Textes imaginativ nachvollzieht – auch wenn dies bereits eine Irritation mit sich bringen kann –, sieht sich der Zuschauer einem auf der (Guckkasten-)Bühne gezeigten lebendigen Raum gegenüber. Dieser *Raum* wird nicht nur durch Ortsangaben und Ausgestaltung seines Interieurs entworfen, sondern vielmehr entsteht er immer wieder aufs Neue durch die Bewegungen von Körpern und Dingen.

⁸ Vgl. Schulz, Georg-Michael: „Läufer läuft fort.“ Lenz und die Bühnenanweisung im Drama des 18. Jahrhunderts“, in: David Hill (Hg.): *Jakob Michael Reinhold Lenz. Studien zum Gesamtkunstwerk*. Opladen 1994, S. 190-201, hier S. 192.

⁹ Inbar, Eva Maria: *Shakespeare in Deutschland. Der Fall Lenz*. Tübingen 1982, S. 233 ff.

¹⁰ Niggel, Günter: „Neue Szenenkunst in Lenzens Komödie *Die Soldaten*“, in: *Études Germaniques*. 52/1 (1997), S. 99-111, hier S. 100.

¹¹ Vgl. Lenz, Jakob Michael Reinhold: „Der Neue Menoza oder Geschichte des Cumbanischen Prinzen Tandi“. Eine Komödie, in: Ders.: *WuBr* 1, S. 125-190, hier S. 137.

¹² Detken, S. 245.

¹³ Ebd., S. 246.

Und hier liegt ihre Schwierigkeit und Besonderheit: Der Zuschauende kann zwar vereinzelte Bewegungen von Figuren und Dingen in Raum und Zeit verfolgen, jedoch nicht den gesamten Bühnenraum des Lenz'schen Theaters mit seinen vielfältigen, ‚schraubenförmigen‘ Bewegungen mit einem Blick erfassen. Angesichts dieser Theaterkonzeption wird die Standpunktnahme unentbehrlich: „Lenz' Dramaturgie und unaufhörlich bewegte Bilder fordern den Zuschauer [...] auf, seinen eigenen Blick und Standpunkt zu prüfen.“¹⁴ Dies soll nun anhand zweier Beispiele gezeigt werden.

Eine erste Betrachtung ist den Räumen des *Pandämonium Germanikum* (1775) gewidmet. In dem von Lenz als „Skizze“¹⁵ bezeichneten Drama trifft die Figur „Lenz“ auf verschiedene Größen des zeitgenössischen und vergangenen Literaturbetriebs, u.a. auf Gellert, Rabener, Wieland, Goethe, Shakespeare, Molière, Rousseau. Inhaltlich stellt es somit die Standpunktnahme der Figur Lenz, die „Mahler der menschlichen Gesellschaft“¹⁶ werden will, im literarischen Diskurs ihrer Zeit dar. Jedoch fällt sie aus dieser Zeit heraus: In der sechsten Szene des zweiten Akts präsentiert sie Klopstock, Herder und Lessing ihre Zeichnungen, die diese als „viel zu groß für [diese; V. H.] Zeit“¹⁷ ansehen. ‚Viel zu groß‘ erscheinen auch die beiden Haupträume des Stücks, die die im 18. Jahrhundert gängige Guckkastenbühne sprengen, eine (damalige) Aufführung kaum denken lassen. Das *Pandämonium Germanikum* wird noch heute v.a. als „Literatursatire[,] zugleich poetisch formulierte Literaturanalyse, [...] poetologische Programmschrift in dialogisierter Gestalt mit aufschlußreichen Bezügen zum gesamten Programmschrifttum der Sturm-und-Drang-Periode“ gelesen.¹⁸ Als ein Text, dem szenisches Denken und eine Theaterbühne eingeschrieben ist, wird es in der Forschung jedoch meist nicht gelesen. Im Folgenden möchte ich dieses Stück darum in seinen Bezügen zum Theater, nicht zu seiner literarischen Poetologie, betrachten und es als Theatertext ansehen.

¹⁴ Schäfer, S. 16.

¹⁵ Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Pandämonium Germanikum. Eine Skizze*. Synoptische Ausgabe beider Handschriften. Hg. v. Matthias Luserke und Christoph Weiß (= Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts, 17). St. Ingbert 1993, S. 8. Ich beziehe mich im Folgenden auf die ältere Handschrift [H¹].

¹⁶ Ebd., S. 28.

¹⁷ Ebd., S. 56.

¹⁸ Rieck, Werner: „Poetologie als poetisches Szenarium. Zum „Pandämonium Germanicum“ von Jakob Michael Reinhold Lenz“, in: *Lenz-Jahrbuch* 2 (1992), S. 78-111, hier S. 79.

Ort des ersten Akts ist „[d]er steil' Berg“. ¹⁹ Diesen Berg beschreibt Lenz nicht als Kulisse, sondern konzipiert ihn plastisch: Auf ihm wird herumgeklettert, er wird von den Figuren Goethe und Lenz bestiegen, aber von anderen auch heruntergerollt, Gespräche finden über mehrere Bergplateaus hinweg statt. ²⁰ Zudem wird er von verschiedenen Perspektiven gezeigt, die innerhalb der ersten Szene mehrmals geändert werden. ²¹ Mit dem „steil' Berg“ nimmt Lenz die Vorstellung des Musenbergs auf und verwendet ein im Sturm und Drang, aber auch schon in der Renaissance gängiges Bild, „die Metapher der Bergbesteigung“. ²² Auf der einen Seite ist diese Metapher nach Werner Rieck Ausdruck des Geniekults der Stürmer und Dränger, ²³ auf der anderen Seite verdeutlicht sie für Fritz Wefelmeyer das Individuelle, die „Exponiertheit des Selbst“ ²⁴. Die Szene der Lenz'schen Bergbesteigung kann aber auch als ein Akt des Standpunkt-Einnehmens gelesen werden: Der Berg hat viele Zugänge, von denen sich die Figur Lenz einen auswählen muss; er ist nicht nur steil, sondern hat auch bewachsene Wege; Regen erschwert Lenz zusätzlich den Aufstieg. ²⁵ In diesem Kontext muss er „auf allen Vieren“ klettern ²⁶, muss seine ganze Körperkraft aufwenden und sieht sich einem kaum überwindbaren Berg gegenüber:

L[enz] [...] Himmel! bist du so erboßt über einen handhohen Sterblichen,
der nichts als sich umsehen will. [...] (klettert von neuem)
[...] Wieder eine andere Seite des Berges. Lenz versucht zu stehen.
L[enz]. Gottlob daß ich einmal wieder auf meine Füße kommen darf. Mir ist vom Klettern das
Blut in den Kopf geschossen. O so allein. Daß ich stürbe! Ich sehe hier wohl Fustapfen, aber
alle hinunter, keinen herauf. Gütiger Gott so allein[.] ²⁷

Der Mensch wirkt gegenüber dem Berg mickrig; ihm wird ein allumfassender Blick verwehrt. Nur die Standpunktnahme, das Erklimmen des Bergs, ermöglicht ihm einen Blick auf die Welt:

¹⁹ Lenz: *Pandämonium Germanikum*, S. 10.

²⁰ Ebd., S. 10 ff.

²¹ Darauf verweisen die Paratexte, die immer wieder „eine andere Seite des Berges“ evozieren und somit den Perspektivwechsel fassbar machen. Ebd.

²² Wefelmeyer, Fritz: „Der scheiternde Künstler auf der Höhe mit ‚Bruder Goethe‘ und Zuschauer im *Pandämonium Germanicum*“, in: Hill (Hg.): *Studien zum Gesamtkunstwerk*, S. 141.

²³ Vgl. Rieck, S. 83.

²⁴ Wefelmeyer, S. 141.

²⁵ Lenz: *Pandämonium Germanikum*, S. 10.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 10 ff.

G[oethe]. Thatst du die Reise für deinen Kopf?
L[enz]. Wohl für meinen. Alle kluge und erfahrene Leute wiederriethens mir. Sie sagten, ich suche zu sehr, was zum Gutseyn gehöre und versäume darüber das Seyn. Ich dachte seydl und ich will gut seyn.²⁸

Von diesem Punkt aus ist es für die Figur Lenz möglich, das zu finden, was sie sucht – nämlich menschliche Erkenntnis, das „Gutseyn“ des Menschen, das, was den Menschen ausmacht. Eine Erkenntnis ist die folgende: Der erst kriechende Mensch muss wie Lenz „versuch[en] zu stehen“.²⁹ Erst dann kann er sich als Individuum definieren und gelangt zu einer Überlegenheit gegenüber dem kriechenden Menschen, der Tieren vergleichbar ist. So sind Nachahmer und Journalisten, auf die Goethe und Lenz von ihrer erhöhten Stelle herunterblicken, „Ameisen“ und „Schmeißfliegen“.³⁰ Mit der Besteigung des Berges, also mit der Standpunktnahme ist die menschliche Erkenntnis, die Definierung als Individuum nicht abgeschlossen, denn die Welt, der Mensch selbst ist in Bewegung begriffen:

Unsere Seele ist ein Ding, dessen Wirkungen wie die des Körpers sukzessiv sind, eine nach der andern. [...] Woher die Unruhe, wenn Sie hie und da eine Seite der Erkenntnis beklappt haben, das zitternde Verlangen, das Ganze mit Ihrem Verstande zu umfassen [...]. Der Schöpfer hat unserer Seele einen Bleiklumpen angehängt, der wie die Penduln an der Uhr sie durch seine niederziehende Kraft in beständiger Bewegung erhält. Anstatt also [...] auf diesen sichern Freund zu schimpfen [...] [,] ist er, hoff ich, ein Kunststück des Schöpfers, all unsere Erkenntnis festzuhalten, bis sie anschaulich geworden ist.³¹

Der Mensch muss immer wieder neu Standpunkt beziehen, muss mit der Bewegung der Welt, mit seiner eigenen körperlichen Natur mitgehen.

Dass der Standpunkt kein fester und dauerhaft festzumachender Punkt ist, wird auch im *Pandämonium Germanikum* fassbar: Hier sieht sich die Figur Lenz so wie der Zuschauer einer neuen Umgebung ausgesetzt, die ein gänzlich anderes Raumkonzept bedeutet und eine enorme Wahrnehmungsbereitschaft erfordert. Zum zweiten Akt verändert sich der Schauplatz in den „Tempel des Ruhms“.³² Dort lässt der Autor Lenz bedeutende deutsche Schriftsteller des 18. Jahrhunderts mit ihren literarischen Standpunkten auftreten: Der empfindsame Gellert singt geistliche Lieder, der Satiriker Rabener spiegelt Menschen; Gleim, Wieland und Jakobi zeigen sich als

²⁸ Ebd., S. 12.

²⁹ Vgl. ebd., S. 10.

³⁰ Ebd., S. 18, S. 24.

³¹ Lenz: „Anmerkungen übers Theater“, S. 646 f.

³² Lenz: *Pandämonium Germanikum*, S. 28.

Anakreontiker und eine neue Generation um Goethe, Herder und Lenz will die Welt verändern – um nur ein paar wenige aufzuzählen.³³ Rieck weist daraufhin, dass „[s]elbst Szenenbilder, Kostümierung und Requisiten [...] im Dienste profilierter literarischer Positionensbestimmung [sic]“ stehen.³⁴ So gehören zu Gellert Tränen und Engel, eine Leyer zur Anakreontik; Jacobi wird sogar „auf einer Wolke [...], wie ein[...] Amor gekleidt“ heruntergefahren.³⁵ Zum Inventar des Tempels gehören ebenfalls französische Schriftsteller: Lafontaine, Molière sowie Rousseau sitzen „hinter einem Gitter auf dem Chor“³⁶ und kommentieren wie Zuschauer das Geschehen. Und als ob der Raum nicht schon voll genug wäre, rennen Mengen von Schaulustigen quer über die Bühne,³⁷ Papierzettel mit literarischen Skizzen fliegen im Raum herum.³⁸ Im „Tempel des Ruhms“ herrscht ein großes Durcheinander von Personen, Gegenständen, Ideen. Das zusammenhaltende Medium ist der sakrale Tempel, der ruhend um das Geschehen zu stehen scheint. Doch dies ist ein Trugschluss, denn er ist v.a. als *Zeitraum* zu verstehen, als „Säkulum“³⁹ alter Vorstellungen von Literatur, in dem Vergangenes, Gegenwärtiges und Künftiges (Schreiben) aufeinander treffen. Durch den Einsatz verschiedener Zeitdimensionen wird die chronische Zeit aufgehoben, an ihre Stelle treten Dehnungen, Raffungen und rückwärts gerichtete Zeitläufe.⁴⁰ Diesem bewegten Durcheinander bietet der Tempel einen (Bühnen-)Raum. Seine verworrene zeitliche Bewegung erinnert dabei nicht zuletzt an die Logik

³³ Ebd., S. 28 ff., S. 30 ff., S. 34 ff., S. 38, S. 52 ff.

³⁴ Rieck, S. 90.

³⁵ Lenz: *Pandämonium Germanikum*, S. 30, S. 32 ff., S. 36.

³⁶ Ebd., S. 28.

³⁷ Die Schaulustigen oder der „Hauffe[n]“ bringen eine weitere Dynamik auf die Bühne: Sie drängen sich zu bekannten Literaten, wie der „Hauffe[n] alter Weiber“ zu Gellert, um in der nächsten Szene wieder zerstreut zu werden und sich um einen anderen bekannten Dichter zu scharen, wie beispielsweise um Wieland. Vgl. ebd., S. 28 ff.

³⁸ Zettel und Skizzen werden von verschiedenen zeitgenössischen Dichtern angefertigt: Hagedorn malt Tiere auf eine schwarze Tafel, Gellert hält sich Zeichnungen „vor die Stirne“. Aber auch Lenz zeichnet Menschen. Es scheint, als ob alle auftretenden Dichter Zeichnungen und Skizzen anfertigen und dass diese Papiere im Raum verteilt herumfliegen. Zudem tauchen junge Leute auf und „[b]ringen mit Ungestüm Pappier her, Farben her, schmieren Figuren zusammen, heben die Papiere hoch empor.“ Ebd., S. 28 ff., S. 58.

³⁹ Ebd., S. 60.

⁴⁰ Beispielsweise wird Gellerts literarischer Weg vom Fabeldichter über empfindsamen Lustspielschreiber bis zum Dichter ‚Geistlicher Lieder‘ im Zeitraffer dargestellt (S. 28 ff.), vgl. den Kommentar von Sigrid Damm, *WuBr* 1, S. 742. Eine zeitliche Umkehrung wird anhand Gleims literarischen Weg deutlich (vgl. S. 34): „Lenz kehrt die tatsächliche Reihenfolge in Gleims Schaffen um; er schrieb erst nach seiner anakreontischen Phase die volkstümlich-balladesken ‚Preußischen Kriegslieder in den Feldzügen von 1756 und 1757, von einem Grenadier‘ (1758).“ Damm, *WuBr* 1, S. 744. Dass die Zeit in gewisser Weise gedehnt wird oder stillsteht, zeigt sich im letzten Akt, in dem die Figur Lenz eine Gerichtsszene träumt (vgl. S. 58 ff.).

eines Traums: Dass das gesamte Drama auch als Traumraum gelesen werden kann, legt die letzte Anmerkung, „Lenz (aus dem Traum erwachend, ganz erhitzt)“⁴¹, nahe.

In diesem Raum sehen sich die Zuschauenden einer Herausforderung gegenüber: Während der Blick im ersten Akt der Figur Lenz beim Aufstieg folgte, wird er im „Tempel des Ruhms“ von Bewegungen gelenkt, verwirrt: Erst folgt er einer Figur, wird jedoch im nächsten Moment einer anderen Bewegung gewahr, die sich sofort wieder auflöst, um einer nächsten Platz zu machen. Um in diesem bewegten Netz einen Überblick behalten zu können, müssen die Zuschauenden Standpunkt beziehen.⁴² Der einzige Anhaltspunkt, an dem sie ihre Blicke festhalten können, bietet ihnen die Figur Lenz. Sie spiegelt die Zuschauenden des Stücks, denn sie schaut selbst zu, sieht sich wie sie einem lebenden und webenden Raum ausgesetzt, den sie nicht fassen kann. Von einem Winkel⁴³ aus, der „wie ein stiller und stillgestellter Rückzugsort“⁴⁴ wirkt, kann Lenz beobachten, verstehen, zeichnen. An diesem ruhigen Ort, der sich abseits der Gesellschaft und des Trubels befindet, finden die Figur Lenz und die Rezipierenden einen Orientierungspunkt, von dem sich eine Perspektive auf den Literaturdiskurs eröffnet.

Das Fragment *Der tugendhafte Taugenichts* stellt (1775/76) stellt ähnlich wie das *Pandämonium Germanikum* in Bewegung begriffene Räume vor. Es handelt von David, der aus der höfischen Gesellschaft seines Vaters herausfällt: Er entspricht weder dessen Schönheitsideal noch seinem Bildungsanspruch. Darum flüchtet er sich in die Gesellschaft von Soldaten und zieht in den Krieg. Diese Kriegsszene beginnt damit, dass sich die österreichischen und preußischen Truppen einander gegenüberstehen. Es ist ein stillstehendes Theatertableau, in dem nur David „für sich“⁴⁵ spricht, die Falschheit am Hofe beschreibend. Daraufhin verändert sich das Bild:

⁴¹ Ebd., S. 60.

⁴² Die Rolle der Zuschauenden angesichts des dargestellten Literaturdiskurses thematisiert auch Wefelmeyer: „Die Bestimmung der Realität [...] ist erst noch die Aufgabe – und diese muß der Zuschauer selbst erfüllen. Das Bühnenstück hat ihm nur das Beispiel einer geistigen Aktivität, eines geistigen Prozesses gegeben: eben die Darstellung der Realität in Bildern. Wie diese Realität zu bewerten sei, ist nun von der eigenen Aktivität des Zuschauers abhängig.“ Wefelmeyer, S. 157.

⁴³ Lenz: *Pandämonium Germanikum*, S. 54.

⁴⁴ Schäfer, S. 80.

⁴⁵ Lenz, Jakob Michael Reinhold: „Der tugendhafte Taugenichts. Erste Bearbeitung“, in: Ders.: *WuBr* 1, S. 499-520, hier S. 516. Vgl. zur Analyse der Szene auch Schäfer, S. 120 ff.

Es wird in der Ferne unvernünftig kommandiert. Das erste Glied kniet und schießt. Indem es aufsteht und ladt, schießen die Österreicher. David fällt. Es wird von beiden Seiten geschossen, die Österreicher dringen näher, die Preußen fliehen, sie verfolgen sie. Der Walplatz wird leer außer einigen Toten und schwer Verwundeten unter denen David ist.⁴⁶

Bereits der Anfang dieser Szene ist vielschichtig: Es ist die Rede von knienden, dann von aufstehenden Soldaten, von schießenden und fallenden, schließlich von verfolgenden und fliehenden. Während der Text eine klare, durchgeplante Choreographie vorgibt, sehen die Zuschauenden wahrscheinlich vor allem ein großes Durcheinander, in dem Stillstand und Bewegung ineinander übergehen, sich Übersicht und Chaos, Ordnung und rohe Gewalt abwechseln. Der Anhaltspunkt, an dem die Zuschauenden ihren Blick festhalten könnten, scheint David zu sein, der vom Text immer wieder in den Vordergrund gestellt wird. Es stellt sich aber die Frage, ob dieser tatsächlich im Vordergrund des Geschehens auftritt oder in der Kriegsszene untergeht. Ein Hinweis zur Klärung dieser Frage könnte der Fortgang der Szene bieten: Johann, Davids Diener, tritt auf und sucht seinen Herrn. Er hebt eine Leiche nach der anderen auf, kann David jedoch zwischen all den Toten nicht entdecken.⁴⁷ Das Nicht-Sehen-Können ist in dieser Szene allgegenwärtig, gerade weil der Raum so unübersichtlich ist – auch in seiner vermeintlichen Leere und Stille. Die Bühne aber ist weder leer noch still. Es liegen mehrere Leichen auf der Bühne; still im Sinne von lautlos ist es ebenfalls nicht: Das Sprechen der Figuren durchbricht die Ruhe. Zudem beschreibt eine Anmerkung:

Man hört trommeln in einiger Entfernung. Im Grunde des Theaters sieht man Handgemenge von Preußen und Österreichern. Die Österreicher fliehen, die Preußen verfolgen.

David wälzt sich noch einmal und schreit mit unterdrücktem Schmerz[.]⁴⁸

Wie diese Anmerkung nahelegt, sind Geräusche vorhanden. Gleichzeitig gibt sie auf die Frage, warum die Szenerie mit dem Adjektiv „still“ beschrieben wird, eine Antwort: Das Auditive ist vom Visuellen getrennt. Es ertönt, abgesehen von Davids Schrei, von außerhalb der Bühne („Man hört trommeln in einiger Entfernung“), lässt das Visuelle im Vordergrund wie ein lautloses Bild wirken. Diese Kriegsszene fordert in ihrer komplexen visuellen Anlage die Zuschauenden heraus: Sollen sie ihren Blick auf eine Bewegung von rechts oder links, auf den Hinter- oder Vordergrund der Bühne lenken

⁴⁶ Lenz: „Der tugendhafte Taugenichts“, ebd., S. 516.

⁴⁷ Ebd., S. 516 f.

⁴⁸ Ebd., S. 517.

oder vielleicht doch dahin, von wo sie ein Geräusch vernommen haben? Sie werden ständig irritiert und können keinen Überblick behalten. Weil diese Szene so komplex ist, erscheint eine (zeitgenössische) Aufführung kaum denkbar. Doch auch hier könnte eine Standpunktnahme dem Zuschauenden für einen kurzen Moment einen zusammenfügenden Blick ermöglichen.

Mit der Standpunktnahme verbindet sich ein weiterer Aspekt. In der Kriegsszene treten zwei einfache Bauern auf. Während der erstauftretende Bauer David aus materiellen Gründen umbringen will, hindert der zweite Bauer den ersten am Mord:

Zweiter Bauer wirft den ersten zu Boden: Du Schwerenotshund! ich tret dich mit Füßen, wo du nit den Augenblick kommst und mir den Menschen hilfst zu recht bringen. Du Hund, hast noch in deinem Leben kein Vieh vom Tod errettet, geschweig einen Menschen, du verdienst das nit, denn du bist wie ein wildes Vieh du.⁴⁹

In der Rede des zweiten Bauern sind die beiden Begriffe „Mensch“ und „Vieh“ bzw. „Hund“ auffällig. Wie im *Pandämonium Germanikum* liegt eine Unterscheidung zwischen Mensch und Tier vor. Der Prozess der Standpunktnahme hat etwas mit Erkennen zu tun und scheint darüber hinaus auch notwendig, um sich als Mensch, als Selbst zu definieren. Besonders im *TugendhaftenTaugenichts* spielen der humane Umgang miteinander und die Selbstdefinierung als Mensch eine große Rolle: David kann sich nicht am Hof seines Vaters finden. Dort befindet er sich inmitten des schönen Scheins, einer hierarchisch geordneten Welt, die sich nur über „symbolische[...] Fiktionen, wie Vaterland, Ehre, Moral“⁵⁰, über (Körper-)Zeichen und Bilder definiert. David wird von seinem Vater als niederer Mensch behandelt, weil er dessen Ansprüchen nicht gerecht wird. Aus dieser Welt flüchtet David in den Krieg und erfährt Menschlichkeit durch einen Bauern. Dies ist nicht nur für den Fortgang der Handlung bedeutsam, sondern auch für die Rezipierenden:

Der symbolische Kosmos regelt unser Leben, und aufgrund der symbolischen Fiktionen [...] verlieren Menschen oft nicht nur ihr soziales, sondern auch ihr leibliches Leben. In den Dramen von Lenz wird das Sonderbare daran, dass sich eine Gemeinschaft durch den Bezug auf symbolische Funktionen vergesellschaftet, als Erfahrung zugänglich. Das Spiel auf der Bühne bringt bei Lenz die alltägliche Verfasstheit der symbolischen [...] Ordnung in die Krise.⁵¹

⁴⁹ Ebd., S. 518.

⁵⁰ Staatsmann, Peter: „Inszenierung des Realen. J.M.R. Lenz und die Bühne“, in: *Text und Kritik* 146 (2000), S. 16-26, hier S. 19.

⁵¹ Ebd.

Gerade die Standpunktnahme ermöglicht ihnen, sich als individuelle Menschen innerhalb einer überindividuellen Ordnung, und wie diese in Gewalt umschlagen kann, zu erkennen.

Aus der vorliegenden Untersuchung kann geschlossen werden, dass die Räume, die Lenz in seinen Dramen konzipiert, nicht bloß Handlungsträger oder Schauplätze sind. Lenz spiegelt in seinen Räumen die von ihm wahrgenommene Welt zurück. In seiner Vorstellung ist diese eine schraubenförmige, brückenlose und zugleich eine vor dem Blick des Menschen (symbolisch) konstruierte. Sie ist nicht in ihrer Ganzheit wahrzunehmen, sondern wird nur durch einen ‚graden Blick‘ unzulänglich erfasst. Diesen ‚graden Blick‘ versucht Lenz zu irritieren. Er fordert die Zuschauenden auf, stattdessen immer wieder einen neuen Standpunkt einzunehmen. Im *Pandämonium Germanikum* führt die Figur Lenz ihre Standpunktnahme im literarischen Diskurs vor: Erst können die Zuschauenden ihr dabei zusehen, wie und mit wie viel Arbeit sie den „steil‘ Berg“ emporsteigt, ihren eigenen Standpunkt einnimmt. Im „Tempel des Ruhms“ angelangt, sehen sich die Figur Lenz sowie die Zuschauenden einem Durcheinander gegenüber: Dinge fliegen umher, Figuren rennen über die Bühne, Ideen stehen im Raum. Hier müssen nun die Rezipierenden Position beziehen, um einerseits einen Überblick über das Bühnengeschehen behalten zu können, das andererseits bzw. zugleich auch die ‚Literatur-Szene‘ als literarischen Diskurs sichtbar macht, zu dem die Zuschauenden wiederum selbst kritisch Stellung beziehen können. Dabei hilft ihnen der stille Winkel der Figur Lenz. Die Kriegsszene im *TugendhaftenTaugenichts* ist ähnlich verschachtelt, lässt einen alles durchdringenden Blick nicht zu: Stillstand und Bewegung gehen in einer komplexen Choreographie ineinander über, das Visuelle und Auditive werden voneinander getrennt, Gewalt und Erkenntnis wechseln sich ab. In diesen Räumen wird Standpunktnahme notwendig.

Referenzen

- Detken, Anke: *Im Nebenraum des Textes. Regieerbemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 2009.
- Inbar, Eva Maria: *Shakespeare in Deutschland. Der Fall Lenz*. Tübingen 1982.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: „Anmerkungen übers Theater“, in: Damm, Sigrid (Hg.): *Werke und Briefe in drei Bänden*. Bd. 2. Frankfurt am Main/Leipzig 2005 [im Folgenden *WuBr* 1-3], S. 641-671.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: „Der Neue Menoza oder Geschichte des Cumbanischen Prinzen Tandi. Eine Komödie“, in: Ders./Damm, Sigrid (Hg.): *WuBr* 1, S. 125-190. [Angaben aktualisiert am 20.12.2024]
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: „Der tugendhafte Taugenichts. Erste Bearbeitung“, in: Ders./ Damm, Sigrid (Hg.): *WuBr* 1, S. 499-520. [Angaben aktualisiert am 20.12.2024]
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Pandämonium Germanicum. Eine Skizze. Synoptische Ausgabe beider Handschriften*. Hg. v. Matthias Luserke und Christoph Weiß (= Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts, 17). St. Ingbert 1993.
- Niggel, Günter: „Neue Szenenkunst in Lenzens Komödie *Die Soldaten*“, in: *Études Germaniques*. 52/1 (1997), S. 99-111.
- Rieck, Werner: „Poetologie als poetisches Szenarium. Zum „Pandämonium Germanicum“ von Jakob Michael Reinhold Lenz“, in: Luserke-Jaqui, Matthias/Weiß, Christoph/Sauder, Gerhard (Hg.): *Lenz-Jahrbuch* 2, St. Ingbert 1992, S. 78-111. [Angaben aktualisiert am 10.12.2024]
- Schäfer, Judith: »... da aber die Welt keine Brücken hat ...« *Dramaturgien des Fragmentarischen bei Jakob Michael Reinhold Lenz*. Paderborn 2016.
- Schulz, Georg-Michael: „„Läufer läuft fort.“ Lenz und die Bühnenanweisung im Drama des 18. Jahrhunderts“, in: Hill, David (Hg.): *Jakob Michael Reinhold Lenz. Studien zum Gesamtkunstwerk*. Opladen 1994, S. 190-201.
- Staatsmann, Peter: „Inszenierung des Realen. J.M.R. Lenz und die Bühne“, in: *Text und Kritik* 146 (2000), S. 16-26.

- Wefelmeyer, Fritz: „Der scheiternde Künstler auf der Höhe mit ‚Bruder Goethe‘ und Zuschauer im *Pandämonium Germanicum*“, in: Hill, David (Hg.): *Studien zum Gesamtkunstwerk*. Opladen 1994, S. 140-160. [Angaben aktualisiert am 10.12.2024]

Hoof, Viviane: „Räume in Bewegung. Zur Konzeption der Schauplätze in Lenz' Dramen“, in: Philipp Blömeke/Viviane Hoof/Sina Langner/Judith Schäfer/Lisa Schneider (Hg.): *Flackernde Formen – Theater und Poetik bei J.M.R. Lenz* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2018 / Vol. 7 / Ausg. 1), S. 20-32, DOI 10.21248/thewis.7.2018.79