

BERNHARD SYLLA
BRAGA

RADIKALE EUROPAKRITIK IN LENZ' *DER NEUE MENOZA*

„Die Aufklärung geht im Sturm und Drang nicht zu Ende, sondern sie tritt in ein neues Stadium, durch das ihre Grundziele keineswegs verändert oder gar umgekehrt werden [...]. Sturm und Drang ist, wenn man so will, die Vollendung der Aufklärung, in keinem Fall aber eine gegenaufklärerische Bewegung gewesen“ (Krauss 1963, S. CVIIf.). Diese auf Lukacz zurückgehende ideengeschichtliche Einschätzung der Sturm und Drang-Bewegung – ohne jetzt auf die prinzipielle Hinterfragbarkeit der Zäsuren eingehen zu wollen, die mit der Begrifflichkeit literarhistorischer Epochenbezeichnungen gesetzt wird – findet bis heute ihre Befürworter¹. In Bezug auf Lenz' Drama *Der neue Menoza* könnte man statt von einer Vollendung jedoch eher von einer Radikalisierung der Aufklärung sprechen, die sich poetisch als Aufklärungskritik, und zwar in unterschiedlicher Gestalt, als Gesellschafts- und Zivilisationskritik, als Europakritik und Dichtungskritik, manifestiert.

In seiner Literatursatire *Pandämonium Germanicum* lässt Lenz sich selbst, nach erfolgreich bestandenen Kampf gegen Journalisten- und Rezensentengeschmeiß, sagen: „Ach, ich nahm mir nur vor hinabzugehen und ein Maler der menschlichen Gesellschaft zu werden: aber wer mag da malen, wenn lauter solche Fratzen gesichter unten anzutreffen. Glücklicher Aristophanes, glücklicher Plautus, der noch Leser und Zuschauer fand. Wir finden, weh uns, nichts als Rezensenten und könnten ebenso gut in die Tollhäuser gehen um die menschliche Natur zu malen“ (Lenz 1987, 1, S. 256). Die Figur Lenz spricht ihrem Autor aus der Seele, dessen Ziel es war, sich von der Zwangsjacke der poetologischen Normen befreiend, mit seinen Komödien ein Gemälde der menschlichen Gesellschaft zu liefern, komisch und tragisch zugleich, „weil das Volk [...] ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist“ (Lenz 1987, 2, S. 703-704).

Entsprechend den poetologischen Forderungen Lenz' in seinen Anmerkungen über das Theater geht es in seinen Komödien primär um die

¹ Vgl. z.B. Passman, 1989, S. 242-243. Gewöhnlich wird der Sturm und Drang eher als Revolte gegen Einseitigkeiten der Aufklärung verstanden (so z.B. *Metzler-Literatur-Lexikon* 1990, S. 448-449), was jedoch der obigen Bestimmung nicht widerspricht, falls die Intention der Revolte gegen die Aufklärung als aufklärerische begriffen wird.

Handlung, um die Beschreibung einer Sache oder Begebenheit (Lenz 1987, 2, S. 669-670). Bezüglich des *Neuen Menoza* betont Lenz, es handle sich hierbei um eine dramatische Einkleidung einer dem Drama zugrundeliegenden Idee (Hohoff 1993, S. 61). Obwohl Lenz angesichts der Aufnahme des Stücks, die von Ignoranz über Unverständnis bis zu halbem Lob bei wohlgesinnten Freunden reicht, wie ein reuiges Kind die dramatische Einkleidung des Stücks als wenig gelungen bezeichnet, an der Berechtigtheit der Idee des Stücks hält er fest (Lenz 1987, 3, S. 326). Wir liegen wohl nicht allzu fehl, wenn wir in dieser Idee eine radikale Gesellschafts-, Aufklärungs- und Europakritik vermuten, die sich aus dem Gemälde dieser Komödie ergibt, sei es in inszenierter Handlung, sei es über den Entwurf der figuralen Porträts.

Gleich zu Beginn des Dramas wird dem Leser/Zuschauer deutlich gemacht, worum es geht. Die aufgeklärte, zivilisierte europäische Gesellschaft steht auf dem Prüfstand der Fremdperspektive, denn der cumbanische Prinz Tandí möchte „die europäische Welt [...] kennen lernen und sehen, ob sie des Rühmens auch wohl wert sei“ (Lenz 1987, 1, S. 126). Schon einen Akt später ist der Prinz mehr als bedient: „In eurem Morast erstickte ich [...]. Das der aufgeklärte Weltteil! Allenthalben wo man hinriecht Lässigkeit, faule ohnmächtige Begier, lallender Tod für Feuer und Leben, Geschwätz für Handlung! Das der berühmte Weltteil! O pfui doch“ (Lenz 1987, 1, S. 140)! Wie kam es dazu? Lenz konstruiert um Tandí herum ein Menschheitsgemälde des Sittenverfalls und moralischen Morasts, das sich im Verlauf des Stücks zum Zerrbild einer Gesellschaft entwickelt, in der der scheinbar aufgeklärte Europäer sich als Barbar erweist.

Eine Art Sündenkatolog sähe wie folgt aus:

Herr von Biederling ist derart pervertiert, dass er den Mann verteidigt, der seine (scheinbar) eigene Tochter sexuell belästigt. Überhaupt kümmert es ihn wenig, seine eigenen Kinder wegzugeben. Auch die Tatsache, dass sein Sohn verschollen ist, berührt ihn kaum, und schließlich hindert ihn auch nichts daran, mit der für diesen Vorfall verantwortlichen Person in geschäftlichen Verbindungen zu stehen.

Frau von Biederling spekuliert auf eine außereheliche Liebesbeziehung zum Grafen Camäleon. Um den Grafen an ihren Einzugsbereich zu binden, treibt sie hartnäckig seine Liaison mit ihrer vermeintlichen Tochter Wilhelmine voran. Ihre Sehnsucht nach sexueller Bestätigung lassen sie über alle Hindernisse hinwegsehen: den Widerstand der Tochter, die sexuellen Übergriffe des Grafen und seine offensichtliche Falschheit.

Graf Camäleon ist der skrupellos geile Adlige, dem jedes Mittel, Mord und Totschlag inklusive, recht sind, um sich seine Befriedigungen zu verschaffen.

Donna Diana, eigentliche Tochter der Biederlings, wird als blutrünstiges Mannweib gezeichnet, als Sado-Masochistin, Männerhasserin, deren Auftritte eine nicht abreißende Folge hysterischer Exzesse sind.

Zierau, Schönredner und Opportunist, wird mit Seitenhieb auf Wieland als Vertreter derjenigen literarischen Aufklärer karikiert, denen die Aufklärung reine Zierde (vgl. Luserke 1993, S. 61) ist. Seine literarischen Projekte entlarven ihn als infantilen Schwätzer, der zudem keine Skrupel hat, seine Dienste den hintertriebenen Machenschaften des Grafen zur Verfügung zu stellen.

Magister Beza schließlich setzt alle Mittel in Bewegung, die vermeintliche Inzestbeziehung zwischen Tandí und Wilhelmine vom theologischen Standpunkt her zu legitimieren.

Lenz' Kritik am aufgeklärten Europa beschränkt sich jedoch keineswegs darauf, über die Figurenporträts ein zu jener Zeit allzu bekanntes Klischeebild der heuchlerischen, falschen Aufklärung zu entwerfen, das leicht dem Selbstbetrug zum Opfer fällt, erstens sich selbst vom Heuchlertum auszunehmen und zweitens die Fremde, das Exotische als Ort der besseren Wirklichkeit zu statuieren, wo es der wahren Aufklärung gestattet ist, einem unhinterfragten imperialen Gestus zu frönen, indem den Exoten die nunmehr gereinigten Sitten Europas eingepflanzt werden. Derartige Projekte, reale wie fiktionale, gab es zu jener Zeit zur Genüge². Lenz' Kritik ist sublimärer Natur. Sie verschließt die Fluchträume und verrätst die Reflexionsräume.

Erstes Anzeichen dafür ist die Figur des Prinzen Tandí, seine Handlungen und die Begebenheiten, die sich um seine Figur ranken. Aufgeklärtheit stellt sich als u-topisch, als nirgendwo ansässig, heraus,

² Einen guten Überblick dieser Thematik gibt Passman 1989, S. 221-269. Besonders eindringlich ist die Stelle aus Overbecks Brief an Voß vom 17. 11. 1777, in dem es um das Projekt einer Auswanderung ins „zweyte Paradies“ Tahiti geht, die gängige klischeehafte Verteufelung Europas, die damit einhergehende unreflektiert-naive Ausklammerung der eigenen Position aus diesem Zusammenhang und die gängige Überzeugung, dass es ein Leichtes sei, den Naturvölkern Sitten oder Bildung 'einzupflanzen': „Sie werden von Otaheiten gehört haben [...] Haben Sie Muth, Freund, so theilen Sie mit uns diesen edlen Entschluss, der verderbten Brut Europens den Rücken zu kehren, und ein Land unser besseres Vaterland zu nennen, wo ein glücklicheres Leben uns erwartet, als sich selbst die Patriarchen der Vorwelt rühmen konnten. Wir werden zu einem Volke kommen, welches sehr reine Begriffe einer natürlichen Religion besitzt: lassen Sie uns Apostel und Gesetzgeber der besten Nation unter der Sonne werden! Unsre ausgebreiteteren Einsichten werden uns den Weg zu der schönsten und freyesten Herrschaft über ihre Herzen bahnen“ (Passman 1989, S. 232).

denn den Schilderungen Tandis zufolge herrschen in Cumba, in der Fremde, die gleichen desolaten Zustände wie in Europa (Machtintrigen, Inzestbeziehungen als Mittel zu gesellschaftlichem Aufstieg etc.). Wird dem Leser zu Beginn des Stücks noch suggeriert, dass zumindest in der Person Tandis die Ideale der Aufklärung ein Refugium finden, so inszeniert Lenz in der Folge eine untergründige Demontage dieses Rettungsankers. Tandi, zunächst als der 'kalte Beobachter' – wie Lenz ihn nennt (Lenz 1987, 3, S. 333) – eingeführt, ist merkwürdig gebildet, gesittet, selbstbeherrscht, weise, in Literatur und Philosophie beschlagen und aufgrund seiner rigiden Moral zum Prinzen in Cumba aufgestiegen. Da Tandi aber in Europa geboren und von europäischen Jesuiten erzogen wurde, verwischt Lenz schon hier bewusst eine klare Trennlinie von Europäischem und Außer-Europäischem. Nachdem Tandi seinen Herzenswunsch, Beziehung und Heirat mit Wilhelmine, erfüllt hat, lässt Lenz ihn verändert erscheinen. In Szene II/3, am Tag nach der Hochzeitsnacht und körperlich vollzogener Ehe, verwickeln sich Tandi und Wilhelmine in ein neckisch-zynisches Streitgespräch, in welchem ein jeder der beiden den anderen zu verletzen sucht. Diese von der Handlungsführung her unmotivierte Psychodramatisierung mündet noch in der gleichen Szene in den Klimax der Aufdeckung des vermeintlichen Inzestes. Bezeichnenderweise wurde der Szenenbeginn von Lenz' günstig gesonnenen Kritikern als besonders geschmacklos bzw. als mißlungen empfunden und damit entschuldigt, dass Lenz in der poetischen Ausarbeitung des Dramas mangelhaft verfahren sei³. Selbstäußerungen Lenz' scheinen diese Ansicht zu unterstützen, Herder gegenüber zensiert er sich diesbezüglich als „Schwein“ (Lenz 1987, 3, S. 333), dennoch darf man davon ausgehen, dass es Lenz, bewusst oder unbewusst, um wesentlich Anderes ging, und seine Reuebekundungen sich nur dem schrankenlosen Unverständnis (Lenz 1987, 2, S. 699-670) seiner Absichten verdanken. Denn im Folgenden erscheint die Figur Tandis kaum noch, und wenn sie überhaupt auftritt, dann in erschreckender Handlungsschwäche, wo doch 'Handlung' ebenso das Zauberwort Lenzens wie auch Tandis (Lenz 1987, 1, S. 146) für ungelöste Probleme war. Zudem wird Tandi in seiner Leidenszeit in gebrochener, fast blasphemisch-grotesker Manier in die Nähe der Christus-Gestalt gestellt. Er widersteht der Versuchung des Teufels in Gestalt des Magisters Beza – „Hinter mich, Satan“ (Lenz 1987, 1, S. 175) – speist die Blinden, Lahmen und Kranken, letzteres aber im szenarischen Umfeld albern-grotesker Dialoge und

3 Vgl. hierzu das *Sendschreiben: Prinz Tandi an den Verfasser des neuen Menoza* von J. G. Schlosser (Müller 1995, 1, S. 143-151) sowie die Reaktion Lenzens auf Herders Aufnahme des Stücks (Lenz 1987, 3, S. 333).

komödiantischer Szenenanweisungen, die die Christusmetaphorik in Hanswurstiaden einkleiden⁴.

Die Demontage eines Fixpunktes, an dem Aufklärung festhalten oder neu beginnen könnte, zeigt sich als zunehmende Infizierung, als – um einen Ausdruck Matthias Luserkes zu verwenden – „Inzest in den Köpfen“ (Luserke 1993, S. 60), und findet von einem anderen Standort aus, dem dem Stück inhärenten Sexualitätsdiskurs⁵, Bestätigung und Ergänzung.

Der Sexualitätsdiskurs hat in Lenz' *Neuem Menoza* ausgeprägte Präsenz. Sexualitäts- und Wissensdiskurs beruhen dabei auf den Fundamenten von Falschheit, falschem Wissen, Täuschung und falschem Begehren und verweisen in dieser Hinsicht implizit auf den Europa-Mythos.

Die Verbindungslinien von Wissens- und Sexualitätsdiskurs sind vielfältig. Zum einen manifestiert sich in der Gestalt Bezas der Versuch, jede Form von bedrohender Sexualität (Inzest, aber auch Sexualität generell als sündhaftes Vergnügen) im Wissen aufzuheben, zu dominieren und zu neutralisieren. Bezas Bemühen, die Geschwisterehe nach theologischen und juristischen Prämissen zu legitimieren, ist nicht nur faktisch kontraproduktiv, sondern entlarvt sich im Ooh- und Ach-Gestöhne Bezas (Lenz 1987, 1, S. 168) als Form eitlen Begehrens, die ihrem Gegenpart verfällt, indem sie selbst sexuell – gewissermaßen als 'geistige Onanie' – geprägt ist.

In den Figuren Donna Dianas, Gustavs und des Grafen Camäleon ist sexuelle Perversion das Pendant zur Perversion der Vernunft, folgt man der Zweigliedrigkeit der von Lenz bevorzugt herangezogenen anthropologischen Bestimmung des Menschen durch die Begriffe 'Herz', 'Gefühl', 'Empfindung' einerseits, 'Vernunft' und 'Verstand' andererseits⁶. Insofern führt gewissermaßen die Verkümmerng des Herzens bei gleichzeitiger

4 Vgl. hierzu Lösel 1994, S. 203 und auch Kaiser 1991, S. 233-234. Allerdings zielen die Analysen Kaisers darauf ab, den 'minderen' Wert Lenzscher Dichtung herauszustellen. Konträr zu unserer Auffassung löst sich bei Kaiser das Drama in plattem Wohlgefallen auf, und sämtliche Diskrepanzen und Abgründe erweisen sich als haltlose Attrappe: „Er [Tandi] besteht die Versuchung 'Satan's', bewirbt alle Tage die 'Buckligten, Lahmen und Blinden', 'Bettler und Pöbel' und sieht aus 'wie ein Eccehomo'. Das Opfer aber ist unnötig, denn in einer paradoxen Weise ist schon die in Unordnung befindliche Welt in Ordnung, und alles Böse trägt zum Guten bei, so daß sich auch die Konfrontation Europa und besseres Außereuropa in Nichts auflöst: der asiatische Prinz ist der Sohn des deutschen Hauptmanns, bei dem er zu Gast weilt, dagegen ist die Tochter ein untergeschobenes Kind. Der verlorene Sohn ist bereits zu Hause, wo er in der Fremde zu sein meint; im edlen Wilden ist der edle Europäer erschienen, um den sich ein familiärer Kreis der Herzlichkeit schließt“ (Kaiser 1991, S. 233-234).

5 Vgl. hierzu auch Luserke 1993, S. 71-75

6 Z.B. Lenz 1987, 2, S. 526-527.

Hypertrophie des Verstandes zur Metastase einer perversen Sexualität, die in letzter Konsequenz in Tod und Vernichtung endet. Dementsprechend drastisch inszeniert bzw. thematisiert Lenz nicht nur vollzogenen Mord und Selbstmord, sondern auch Todesphantasien extremer Couleur (Donna Diana) und partiellen Tod wie Kastration⁷ oder Vergewaltigung.

Im Beziehungs- und Handlungsgeflecht, das Lenz zwischen den Figuren Graf Camäleon, Donna Diana, Gustav bzw. Zierau und Wilhelmine entwirft, lassen sich zudem, wenn auch nur recht vage, Anspielungen auf den Europa-Mythos erkennen. Graf Camäleon nähert sich in Szene II/1 Wilhelmine, dem als Engel und Göttin (Lenz 1987, 1, S. 136-137) apostrophierten Objekt seiner Begierde, zum ersten Mal bei Nacht und Mondschein, also im Schutze eines natürlichen Zwielflichts. Bei handgreiflich vorangetriebener Erfüllung seiner Sehnsüchte, im Moment des Umfassens der Knie Wilhelmines, wähnt er sich als Gott⁸. Von Wilhelmine abgewiesen und vom Prinzen, demjenigen, der Europa wahrhaft sucht, vertrieben, wird sein zweiter Versuch darin bestehen, Wilhelmine unter dem täuschenden Schutz einer Maske zu vergewaltigen, diesmal mit Hilfe des merkurialen Zierau, der die Arrangements dieses Treffens zu bewerkstelligen hat. Dass dieses Vorhaben unterlaufen wird, liegt an einer weiteren Täuschung, an der Maskierung Donna Dianas, die zum Zusammenbruch des 'Europa-Projekts' führt. Die sich überstürzenden Täuschungen führen zur Selbstaufhebung, in dialektischem Kollaps zum Tod.

Ins Mosaik dieses dialektischen Kollapses passen die selbst- und fremdzerstörerischen Farben der Gemälde Gustavs und Donna Dianas. Donna Dianas hasserfüllte Tiraden – „ich zieh dir dein Fell ab“, „ich boh dir das Herz durch“, „Lass uns Hosen anziehen und die Männer bei ihren Haaren im Blute herumschleppen“ (Lenz 1987, 1, S. 138-139) – richten sich gegen alle und jeden ihrer Umgebung, münden in Selbstvernichtungsphantasien – „wenn du mich mit Ruten hauen willst, sag's mir, ich will dir Dornen dazu abschneiden. Geißele mich“ (Lenz 1987, 1, S. 139) – und schließlich in der Ermordung des Grafen.

In der Figur Gustavs wird der Bezug von falscher Sexualität und Tod noch kurzgeschlossener präsentiert. Gustav, der das ihm vorenthaltene Objekt seiner Begierde, Donna Diana, im Auftrage des Grafen beseitigen,

7 Zumind. thematisiert Lenz die Kastrationsabsicht (Lenz 1987, 1, S. 187). Vgl. dazu auch Luserke 1993, S. 75.

8 Dafür, dass Lenz den Europa-Mythos im Auge hatte, spricht auch die Tatsache, dass er die Figur des Grafen mit derjenigen des Jupiter/Zeus durch eine direkte Anspielung auf einen anderen Mythos verbindet, den der Io, einer Geliebten des Zeus, die dieser in eine Kuh verwandelte (Lenz 1987, 1, S. 158). Bezeichnend ist auch, dass das Motiv der Verwandlung/Täuschung in beiden Mythen einen zentralen Stellenwert hat.

das heißt töten sollte, dem also nicht nur sein Begehren verwehrt, der zudem noch zum rein funktionalen Instrument der Intrige wird, tötet sich selbst. Lenz interpretiert diese Selbstbestrafung als Bestrafung des Grafen (Lenz 1987, 2, S. 703), so dass bezeichnenderweise dem vollkommen unterdrückten Geschöpf als letzter, verzweifelter Akt aggressiven Aufbegehrens nur die Selbstvernichtung bleibt⁹.

Europa scheint zweifach thematisiert: als Tollhaus-Gemälde und Wahnsinns-Gefüge, das im Ausgang von einer hypertrophen Vernunft über die Ausbildung hypertropher Sexualität im widersinnigen Tod kollabiert, und als Gestalt der leidenden Wilhelmine, die allen Versuchungen bis zum Ende standhält und in Tandi ihre Seele wiederfindet.

Was die erste Thematisierung angeht, stellt Lenz dem Geburtsmythos Europas dessen Todesmaske vor Augen. Europa muss dem Faktum Tribut zollen, dass es seine Fundamente auf Täuschungen baute, deren fortgesetztes Eigenleben nicht zu zähmen ist. Die Lenzschen Figuren zappeln allesamt im Netz einer grandiosen Selbsttäuschung, die vor allem darin besteht, dass sie scheinbar unter der allmächtigen Kontrolle einer immer perfekteren und fortgesetzt perfektionierbaren Vernunft steht und dass Vernunft egoistischen Zwecken dienstbar gemacht, das heißt instrumentalisiert wird. Mit dieser Thematisierung antizipiert oder erahnt Lenz wesentliche Elemente des modernen Diskurses über Aufklärung. Die weitgehende Absenz von Lösungen, von Rezepten für gelungenes Dasein rücken ihn in die Nähe eines „metaphysischen Pessimismus“ (Schmitt 1994, S. 72), der literarisch über Büchner zu Kafka führt und philosophisch unter anderem an Elemente der Aufklärungskritik Horkheimers und Adornos gemahnt¹⁰.

9 Vgl. hierzu Winter 1994, S. 88.

10 Es ist nicht allein der von Lenz in Szene gesetzte dialektische Umschlag der Aufklärung in ihr Gegenteil, der diese Nähe zur Grundthese Horkheimers und Adornos in ihrer *Dialektik der Aufklärung* begründet. Untersuchenswert wäre auch die Frage, inwieweit Lenz den historisch bedingten Blick auf das geographisch Fremde und dessen Vereinnahmung anders als seine Zeitgenossen aus der partiellen Beschränktheit hebt, indem er zeigt, dass Fremde als solche entweder gar nicht existiert, weil sie immer schon unter dem Primat des Eigenen angeeignet wird, andererseits aber das Eigene sich dadurch immer fremd bleibt, weil es dazu verdammt ist, sich selbst nur als Andersheit begreifen zu können, und somit auf zentrale Aussagen der *Dialektik der Aufklärung* (Horkheimer / Adorno 1984, S. 7-19) vorausweist. Ganz abgesehen davon wird von unterschiedlichen Seiten der Literaturforschung betont, dass Lenz' Werk unaufhebbarer Widersprüche in einer Art negativer Dialektik bestehen lässt. Als ein Beispiel sei die begriffstypologische Studie F. Lösels, *Melodrama und Grotteske im dramatischen Werk von Reinhold Lenz*, genannt, in der Lösel zu folgendem Resultat gelangt: „Lenz zieht den Terminus Komödie als hybride Bezeichnung heran. Es kommt zu einem Umschlag des Ernstes ins Komische, des Komischen ins Ernste – widersinnige Situationen, aus denen sich keine ungehemmten Lacheffekte ergeben können. Es gibt keine genuinen, wahren Resultate, die Welt liegt im argen und wird es weiterhin

Wollte man den Bogen noch weiter spannen, so deuten Segmente des Lenzschen Werkes auf weitere Kernelemente moderner Aufklärungskritik. Wenn etwa der Baccalaureus Zierau angesichts der unbeugsamen Skepsis des Prinzen gegenüber ideologisch-klischeehaften Aufklärungsutopien sich nur noch den Rat weiß, den Prinzen als entweder kulturlos oder verrückt zu begreifen – „Entweder fehlt es ihm an aller Kultur, oder der gute Prinz ist überspannt und gehört aux petites maisons“ (Lenz 1987, 1, S. 135) – so deuten sich hier Grundzüge Foucaultschen Denkens an. Die andere Wahrheit läuft immer Gefahr, nicht nur unterdrückt, verboten und zensiert zu werden, sondern als Wahnsinn, als Krankheit stigmatisiert zu werden. Entsprechend sinnvoll erscheint auch der inverse Versuch, Lenz von Prämissen des Foucaultschen Denkens her lesen zu wollen, wie es andeutungsweise bei Matthias Luserke geschieht, der im Sinne Foucaults Diskurs als jenen Ort bezeichnet, „wo sich Macht und Begehren treffen, wo das Begehren gegen Machtverhältnisse opponiert und die Herrschaft der Vernunft als Organ der Macht das Begehren kontrolliert“ (Luserke 1993, S. 39). Lenz' Werk wird dabei als ein konkretes Beispiel eines literarischen Diskurses angesehen, „der als Bedingung der Möglichkeit von Rebellion (des Begehrens gegen die Macht) und Repression (der Macht gegenüber dem Begehren) Umkehrungsverhältnisse, Gegenmodelle erproben oder reale Gewaltverhältnisse darstellen, karikieren kann“ (Luserke 1993, S. 39).

Das Bezeichnende bei Lenz und insbesondere im Falle des *Neuen Menoza* ist jedoch, dass der literarische Diskurs selbst zum Gegenstand von Karikatur wird. Nicht umsonst endet der *Neue Menoza* nicht mit dem tragikomischen Happy End der glücklichen Vereinigung Wilhelmines mit Tandi, sondern mit einer parodistischen Thematisierung des von Lenz in seinen Anmerkungen über das Theater aufgeworfenen poetologischen Diskurses. Gegenüber seinem Sohn, dem jungen Zierau, der als Vertreter der ästhetischen Norm im Streit um die Regeln der Schauspielkunst und Aristoteles' Lehre von den drei Einheiten auftritt, verteidigt sein Vater, der Bürgermeister und damit der Vertreter derjenigen Schicht, die zukünftig den Standardkonsumenten ästhetischer Ware darstellen wird, das regellose Püppelspiel im Sinne Lenzscher poetologischer Forderungen nach Aufhebung der Regelbeschränkungen. Der parodistisch inszenierte Rollen-

bleiben'. [...] Das Melodrama kann die gesellschaftliche Problematik leicht hin umspielen, einfache Lösungen vortäuschen, Protest und Einwand abschwächen, während das Grotteske mit seinen Verzerrungen die 'Deformation des Menschen' schlagartig als 'unaufhebbar' erhellt. Eine Kontrastharmonie zwischen beiden Momenten, Melodrama und Grotteske, zwischen dem an den Stoff Gebundenen und dem Bodenlosen kann bei Lenz zu künstlerisch überzeugenderen Leistungen führen, wie sie in dieser Art den anderen Stürmern und Drängern versagt geblieben ist“ (Lösel 1994, S. 212).

tausch der Generationen sowie die Infantilisierung des Bürgermeisters lassen aber aufhorchen, denn diese Aufbereitung lässt sich wie eine Radikalisierung von Lenzens eigenen ästhetischen Überzeugungen lesen: Einerseits wird das Festhalten an poetologischen Normen vor dem 'gesunden Menschenverstand' seiner Lächerlichkeit überführt, andererseits aber schlägt die Befreiung von diesen Normen ins parodistische Gegenteil um: Sie läuft immer schon Gefahr, in reaktionäre Dummheit unzuschlagen. Dabei beleuchtet Lenz im folgend zitierten Szenenauszug schlaglichtartig ein modernes Problem:

ZIERAU: Was die schöne Natur nicht nachahmt, Papa! das kann unmöglich gefallen.

BÜRGERMEISTER: Aber das Püppelspiel gefällt mir, Kerl! was geht mich deine schöne Natur an? Ist dir's nicht gut genug wie's da ist, Hamshasenfuß? willst unsern Herrgott lehren besser machen? Ich weiß nicht, es tut mir immer weh in den Ohren, wenn ich den Fratzen so räsonnieren höre.

ZIERAU: Aber in aller Welt, was für Vergnügen können Sie an einer Vorstellung finden, in der nicht die geringste Illusion ist.

BÜRGERMEISTER: Illusion? was ist das wieder für ein Ding?

ZIERAU: Es ist die Täuschung.

BÜRGERMEISTER: Tausch willst du sagen.

(Lenz, 1987, 1, S. 188)

Der Bürgermeister, dessen naiv-einfältiger Prüfung das poetische Regelwerk nicht standhält, vertritt, wenn auch in parodistischer Verzerrung, Lenz' Forderung von Darstellung der schönen Natur als Darstellung 'realer' Gegebenheiten, die keiner Illusion bedarf, obwohl sie natürlich bei Lenz die einfache Mimesis eines platten Naturalismus übersteigt. Ins Auge fällt jedoch der fast anachronistisch anmutende assoziative Zusammenschluss von Tausch und Täuschung, der durchaus mehr als nur ein weiteres Moment der infantilen Zeichnung des Bürgermeisters zu sein scheint. Man könnte in ihm eine Anspielung auf die Allmacht der hinter aller Poesie stehenden Markt- und Rezeptionsgesetze, in Lenzens historischem Kontext das Geflecht von Kritikern, Meinungsmachern und vermögenden Gönnern sehen, die letztlich Tausch- und Täuschungsgesetze diktieren. Damit verwies Lenz wiederum in der ihm eigentümlich genialischen Weise auf das Phänomen, dass Tausch und Täuschung, verkaufbare Ware und ästhetische Produktion sich täuschend ähnlich werden und Gefahr laufen, im seelenlosen Tausch aufzugehen, dessen mythologisches Fundament das Versteckspiel Jupiters ist, dem wir Europa verdanken.

Was nun die zweite Thematisierung Europas betrifft, die sich aus der konstruierten Parallelisierung der Motive und des Handlungsgefüges um die Figuren Graf Camäleon – Wilhelmine einerseits und Jupiter – Europa andererseits ergibt, so zeigt Lenz im Stück selbst eine wenn auch sehr brüchige Spur zur Rettung Europas auf: Europa als die unter den Täuschungen besonders leidende Wilhelmine, die in ihrem Leiden und ihrer Standhaftigkeit dem Zuschauer nicht vorenthalten wird, begleitet ihre Wiedervereinigung mit Tandi mit dem Ausruf „Meine wiedergefundene Seele!“ (Lenz 1987, 1, S. 187). Immer wieder beschwört Lenz eine Aufwertung der Empfindungen, des Herzens, der Seele gegenüber dem eitlen Allmachtsanspruch der Vernunft, mit dem Ziel, die ununterdrückte Praxis eines menschlichen Phänomens zu ermöglichen, das in der von Lenz geschätzten Bergpredigt Jesu (Lenz 1987, 2, S. 565-619) eine so zentrale Rolle einnimmt und das was Lenz' Zeit seines Lebens verwehrt schien: die Liebe. Aber nicht nur die persönliche Liebe scheitert nach Lenz zumeist am gesellschaftlichen Diktat der Vernunft, – „Ich sage immer: die größte Unvollkommenheit auf unserer Welt ist, daß Liebe und Liebe sich so oft verfehlt, und nach unserer physischen, moralischen und politischen Einrichtung, sich fast immer verfehlen muß“, so Lenz in einem Brief an Sophie von La Roche vom Juli 1775 (Lenz, 1987, 3, S. 324) –, auch die Menschenliebe kehrt sich mit zunehmender Aufklärung in ihr Gegenteil: „Wir leben in einem Jahrhundert, wo Menschenliebe und Empfindsamkeit nichts Seltenes mehr sind; woher kommt es denn, daß man so viel Unglückliche unter uns antrifft? [...] Ach, ich fürchte, wir werden uns oft nicht Zeit zur Untersuchung lassen, und, weil wir unsere Ungerechtigkeiten desto schöner bemänteln gelernt haben, aus allzu großer Menschenfreundschaft desto unbiegsamere Menschenfeinde werden, die zuletzt an keinem Dinge außer sich mehr die geringste moralische Schönheit werden entdecken können, und folglich auch sich berechtigt glauben, an dem menschlichen Geschlecht nur die Gattung, nie die Individuen zu lieben“ (Lenz, 1987, 2, S. 354).

So haftet denn auch diesem 'Rettungsversuch' die Aura von Vergeblichkeit und verzweifelnder Skepsis an. Kafka hat diesen Eindruck in seinem Tagebuch auf vielleicht eindringlichste Weise formuliert: „Unaufhörlich Lenz gelesen und mir aus ihm – so steht es mit mir – Besinnung geholt. Das Bild der Unzufriedenheit, das eine Straße darstellt, da jeder von dem Platz, auf dem er sich befindet, die Füße hebt, um wegzukommen“ (Müller, 1995, 3, S. 29).

Literatur

- Adorno, Theodor W. / Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*; Frankfurt/M. 101984.
- Die *französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, hg. u. eingeleitet v. Werner Krauss; Berlin 1963.
- Hohoff, Curt: *Jakob Michael Reinhold Lenz*. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt v. Curt Hohoff; Reinbeck⁴1993.
- Jakob Michael Reinhold Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Texte der Rezeption von Werk und Persönlichkeit. 18.-20. Jahrhundert*. 3 Teile, gesammelt und hg. v. Peter Müller unter Mitarbeit v. Jürgen Stötzer; Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien 1995.
- Kaiser, Gerhard: *Aufklärung – Empfindsamkeit – Sturm und Drang*. Tübingen⁴ 1991.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. v. Sigrid Damm, München / Wien 1987.
- Lösel, Franz: *Melodrama und Grotteske im dramatischen Werk von Reinhold Lenz*; in: *Jakob Michael Reinhold Lenz. Studien zum Gesamtwerk*, hg. v. David Hill; Opladen 1994, S. 202-213.
- Luserke, Matthias: *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister. Der neue Menoza. Die Soldaten*; München 1993.
- Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, hg. v. Günther und Irmgard Schweikle; Stuttgart² 1990.
- Passman, Uwe: *Orte fern, das Leben. Die Fremde als Fluchtpunkt des Denkens. Deutsch-europäische Literatur bis 1820*; Würzburg 1989.
- Schmitt, Axel: *Die „Ohn-Macht der Marionette“. Rollenbedingtheit, Selbstentäußerung und Spiel-im-Spiel-Strukturen in Lenz' Komödien*; in: *Jakob Michael Reinhold Lenz. Studien zum Gesamtwerk*, hg. v. David Hill; Opladen 1994, S. 67-80.
- Winter, Hans-Gerd: „Denken heißt nicht vertauben“. *Lenz als Kritiker der Aufklärung*; in: *Jakob Michael Reinhold Lenz. Studien zum Gesamtwerk*, hg. v. David Hill; Opladen 1994, S. 81-96.