

Studi Germanici – Quaderni dell’AIG, 3 (2020), *Il non detto / Das Ungesagte*, a cura di / hrsg. v. Lorella Bosco – Marella Magris. Supplemento al numero 18/2020 di «Studi Germanici».

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Giovanna Pinna (Campobasso), Hans Rainer Sepp (Praha), Vivetta Vivarelli (Firenze)

Direttore responsabile: Luigi Reitani

Redazione: Luisa Giannandrea, con la collaborazione di Miriam Miscoli e Andrea Romanzi

Il fascicolo ha cadenza annuale ed è pubblicato come numero speciale della rivista «Studi Germanici» a cura dell’Associazione Italiana di Germanistica

Il prezzo è di 25 € (Italia ed estero, spese di spedizione escluse)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000

«Studi Germanici» è una rivista *peer reviewed* di fascia A – ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

La corrispondenza relativa alla collaborazione va indirizzata a:
AIG – Associazione Italiana di Germanistica
aig.segreteria@gmail.com
<http://www.associazioneitalianagermanistica.it/>

studi
germanici
Quaderni dell'AIG



Il non detto / Das Ungesagte

a cura di / herausgegeben von
Lorella Bosco – Marella Magris

3
2020

Indice

- 7** **Lorella Bosco – Marella Magris**
Il non detto. Introduzione

Saggi

- 19** **Cristina Fossaluzza**
Eine ewig offene, schwelende Wunde. Lenz und das Ungesagte
in Albert Ostermaiers Roman *Lenz im Libanon* (2015)
- 33** **Niketa Stefa**
Sulle tracce di forme e contenuti dell'assenza nell'opera di Hölderlin
- 53** **Maurizio Basili**
Sulle pagine in francese e in portoghese dei diari di August von Platen
- 67** **Elisabetta Vinci**
La maschera come immagine del non detto: *Il velo di Pierrette*
e *La Signorina Else* di Arthur Schnitzler
- 79** **Maurizio Pirro**
Strategie della reticenza in Stefan George
- 91** **Eriberto Russo**
Lücken und Fremdheit bei Franz Kafka und Yoko Tawada
- 105** **Claudio Di Meola – Daniela Puato**
Das Nicht-Gesagte: Sprachliche Strukturen und pragmatische
Zielsetzungen am Beispiel der Schlagzeilen in der deutschen
Finanzpresse
- 127** **Claus Ehrhardt**
Was muss man wissen, um Straßenschilder zu verstehen?
Pragmatische Anmerkungen zur Kommunikation in öffentlichen
Räumen

- 149 Federica Ricci Garotti**
Implicatura e presupposizioni nella pubblicità: quanto sono accessibili?
- 163 Barbara Häußinger**
Vom Sprechen und Schweigen. Zur Darstellung lebensweltlicher Brüche und Verlusterfahrungen in den narrativen Interviews des Israelkorpus
- 185 Valentina Schettino**
Ungesagtes in autobiographischen mündlichen Erzählungen: Der prosodische Ausdruck von Emotionen in Bezug auf Orte im Interview mit Moshe Cederbaum
- 201 Sabine Hoffmann**
Schweigen in Videokonferenzen: Vom Umgang mit Störungen in Online-Besprechungen
- 219 Abstracts**
- 225 Hanno collaborato**

Eine ewig offene, schwelende Wunde.
Lenz und das Ungesagte in Albert Ostermaiers Roman
Lenz im Libanon (2015)

Cristina Fossaluzza

1.

Im Werk des Sturm-und-Drang-Autors Jakob Michael Reinhold Lenz spielt das Thema der Sprachlosigkeit eine Rolle ersten Ranges: In der Forschung wurde nicht von ungefähr etwa die ausgeprägte Gestik seiner dramatischen Figuren¹ oder seine Dramaturgie des Fragmentarischen und des Unvollständigen thematisiert².

Die Frage nach dem Ungesagten in Lenz' Werk wurde aber auch in seiner Rezeption durch andere Autoren immer wieder aufgeworfen. In späteren Wiederaufnahmen seiner Stücke wurde oft versucht, das darin als unvollständig und fragmentarisch Wahrgenommene zu 'korrigieren' und nachträglich zu systematisieren. Dies geschah stets mit der Absicht, 'unsichtbare', ja ungesagte Aspekte seines Werkes doch noch zum Ausdruck zu bringen, d.h. ästhetisch bedeutsame, aber verborgene Seiten seiner Stücke ans Licht kommen zu lassen. Diese Absicht wurde von Heinar Kipphardt anlässlich seiner Bearbeitung von Lenz' *Soldaten* im Jahr 1968 wie folgt resümiert: «Von den Schönheiten des Stückes angezogen und dessen Schwächen vor Augen, unternahm ich den Versuch, das Stück in einer verbesserten Form vorzulegen. Die Absicht ist, die Schönheiten des alten Stückes zur Geltung zu bringen, verdeckte Schönheiten sichtbar zu machen und gleichzeitig die Schwächen und Unschärfen der Vorlage zu beseitigen»³. Dennoch ist das Thema des Ungesagten und des Unsichtbaren in der Geschichte von Lenz' Rezeption nicht nur deswegen rele-

¹ Vgl. etwa Helga Stipa Madland, *Gesture as Evidence of Language Skepticisms in Lenz's Der Hofmeister and Die Soldaten*, in «The German Quarterly», 57 (1984), 4, S. 546-557 und Thomas Wirtz, «Halt's Maul». *Anmerkungen zur Sprachlosigkeit bei J.M.R Lenz*, in «Der Deutschunterricht», 41 (1989), S. 88-107.

² Vgl. etwa Judith Schäfer, «...da aber die Welt keine Brücken hat...». *Dramaturgien des Fragmentarischen bei Jakob Michael Reinhold Lenz*, Fink, Paderborn 2016.

³ Vgl. Heinar Kipphardt, *Zur Bearbeitung – Stücke II*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, S. 253.



vant, weil dieser Aspekt als ein zwar konstitutives, aber doch zu verbesserndes Merkmal seines Werkes erkannt wurde, sondern auch deswegen, weil Lenz selbst von vielen späteren Autoren als eine Figur wahrgenommen wurde, die sich über ihre Biographie hinaus auch symbolisch im Wechselspiel von Gesagtem und Ungesagtem ins Bewusstsein eingepřagt hat.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, gerade die Perspektive der Rezeption zu beleuchten, in der 'Lenz' als eine Chiffre des Unausgesprochenen aufgefasst wird. Diese Perspektive soll anhand der Analyse des zeitgenössischen, im Jahr 2015 veröffentlichten Romans von Albert Ostermaier *Lenz im Libanon* exemplarisch dargelegt werden. Vor der Untersuchung des Romans unter dem erwähnten Gesichtspunkt wird es nötig sein, an ausgewählten Momenten einfühend zu skizzieren, wie zentral das Thema des Ungesagten in einem Strang der Lenz-Rezeption seit Büchner gewesen ist. Denn gerade an diesen Strang wird dann Ostermaier mit seinem Roman anknüpfen.

2.

Bereits in Büchners Lenz-Novelle, in der die Leidensgeschichte des Stürmers und Drängers erzählt wird, tritt das Thema der Sprach- und Kommunikationslosigkeit in Bezug auf die Titelfigur allmählich immer deutlicher hervor, bis der Protagonist nur noch in abgebrochenen Sätzen spricht und am Ende der Erzählung gar in seinem 'Hinleben' ganz schweigt. Aber das Thema taucht im Zusammenhang mit Lenz auch im 20. Jahrhundert literarisch auf, zum Beispiel in Peter Schneiders Erzählung *Lenz* (1973), dem «Kultbuch»⁴ der 1968er-Generation in der BRD, wo vor der Folie von Büchners *Lenz* ebenfalls die Geschichte eines jungen Intellektuellen erzählt und nicht zuletzt die Kommunikationslosigkeit innerhalb der Studentenbewegungen jener Jahre zum Ausdruck gebracht wird⁵. Unter dem Vorzeichen des Ungesagten und des Unsichtbaren wird Lenz später auch in der DDR neu entdeckt und interpretiert. Christoph Hein, der Lenz' Drama *Der neue Menoza* überarbeitet und 1982 in Schwerin uraufführt, bezeichnet Lenz als den «Schatten» einer «ungesehenen Tradition»⁶, in der sich Ästhetik, sozialer Anspruch und Realismus in einer vielversprechenden, doch letztlich bis zu jenem Zeitpunkt verborgenen Mischung verflochten hätten – einer Tradition, die es jetzt, in den 1980er Jahren, wieder zu Wort kommen zu lassen gelte. Gerade im Sinne

⁴ So Inge Stephan in ihrem Beitrag: *Lenz in der Literatur der BRD*, in *Lenz-Handbuch*, hrsg. v. Julia Freytag – Inge Stephan – Hans-Gerd Winter, De Gruyter, Berlin 2017, S. 559-570: 559.

⁵ *Georg Büchner und die Moderne: Texte, Analysen, Kommentar 1875-1945*, Bd. 2, hrsg. v. Dietmar Goltschnigg, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2001, S. 111 f.

⁶ Christoph Hein, *Waldbruder Lenz*, in Jakob Michael Reinhold Lenz, *Briefe zu Werthers Leiden*, Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 1992, S. 79-114: 111.



eines Realismus (mit diesem Begriff blickt Hein nicht zuletzt auf Brecht und dessen Lenz-Rezeption im *Hofmeister* zurück)⁷ wurde der Sturm-und-Drang-Autor somit gegen Ende der DDR als eine «geheime Lernfigur» interpretiert⁸. Das Geheime, ja das Unausgesprochene, das Lenz in dieser Zeit einmal mehr verkörpern sollte, besaß eine starke Identifikationskraft für eine ganze Generation von Intellektuellen auf der Suche nach ihrer Vergangenheit und Geschichte⁹.

Der Text, der das Wechselspiel von Gesagtem und Ungesagtem, von Erinnerung und Schweigen im Zusammenhang mit Lenz am Vorabend der Wende am prägnantesten resümiert, ist jedoch mit Sicherheit Heiner Müllers Dankesrede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises im Jahr 1985. In diesem fulminanten, sperrigen Text, der den evokativen Titel *Die Wunde Woyzeck* trägt und der als ein Manifest des Ungesagten schlechthin betrachtet werden kann, ist Lenz, den Müller hier den «erloschenen Blitz aus Livland»¹⁰ nennt, eine Figur, die stets im Hintergrund schwebt. Der Text geht über prägnante Stationen der deutschen Literatur und Geschichte hindurch, die nach und nach evoziert werden – vom Sturm und Drang über Lenz, Kleist und Kafka, die deutschen Revolutionen 1918-1919, den deutschen Herbst bis hin zur Teilung Deutschlands. Durch das Wort «Wunde» spielt der Titel auf den Bereich von Krise und Krankheit, Schmerz und Leiden an¹¹, doch nicht die Pathographie der erwähnten Dichter (der «Findling[e]»¹² der deutschen Literatur, unter die auch Lenz gezählt wird) wird hier in den Mittelpunkt gestellt. Vielmehr ist in diesem Fall, vier Jahre vor der Wende, die deutsche Geschichte selbst die unausgesprochene und doch angesprochene offene 'Wunde'. In

⁷ Wie Brecht bereits in einem Sonett zu Lenz' *Hofmeister* aus den 1930er Jahren und in seinen *Notizen über realistische Schreibweise* (1940) betonte, so war Lenz für ihn ein Autor, der das Scheitern des deutschen Bürgertums auf die Bühne brachte. Anders als in Frankreich mündete der Realismus in Deutschland nicht in die Revolution und in die Emanzipation des Bürgertums, sondern er habe eine Fehlentwicklung erlebt, die in die Tragödie und eben in die Misere führte. Diese These spitzt Brecht in den 1950er Jahren vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges zu, wie seine Wiederaufnahme von Lenz' *Hofmeister* als Drama der 'deutschen Misere' exemplarisch darlegt: Die Kritik zielt in diesen Jahren auf das passive Verhalten des deutschen Bürgertums, das sich nicht gegen den Nationalsozialismus wehrte, sondern sich anpasste und wie die Titelfigur des *Hofmeister* 'entmannte'.

⁸ So Sigrid Damm in ihrer am 27. August 1987 gehaltenen Dankesrede zur Verleihung des Lion-Feuchtwanger-Preises der Akademie der Künste der DDR. Erstdruck unter dem Titel *Unruhe*, in «Sinn und Form», 40 (1988), 1, S. 244-248: 246.

⁹ Was Damm in ihrer eben zitierten Dankesrede mit dem Verweis auf eine «Generation ohne Biographie» am prägnantesten zum Ausdruck brachte. Vgl. *ebd.*, S. 247.

¹⁰ Vgl. Heiner Müller, *Die Wunde Woyzeck*, abrufbar auf der Webseite der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (<<https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/heiner-mueller/dankrede>>, letzter Zugriff: 28.04.2020).

¹¹ Vgl. dazu etwa: Alexa Hennemann, *Die Zerbrechlichkeit der Körper. Zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 2000.

¹² Vgl. Müller, *Die Wunde Woyzeck*, a.a.O.



Müllers Augen besteht diese Geschichte aus unbewältigten Traumata, aus Krieg, Unrecht und Tod. Das Gewaltpotential dieser Geschichte, die am Schluss der Rede im Bild eines begrabenen, doch als Wolf auferstandenen Hundes erscheint¹³, ist für den Autor im Jahr 1985 noch nicht erschöpft. Auch wenn sich diese Worte von Heiner Müller auf die deutsch-deutsche Geschichte beziehen und den Fall der Mauer bereits anzukündigen scheinen, so ist darüber hinaus allgemein doch ein weiterer Aspekt zu vermerken: In Müllers Rede wird auch eine Verknüpfung von Kriegs- und Gewaltszenarien lebendig, die sich hier in dem symbolischen Bild der 'Wunde' verdichtet. Diese Verbindung stellt einen roten Faden dar sowohl in Lenz' Stücken, in denen zahlreiche radikale Gewaltaktionen aufgeführt werden¹⁴, als auch in der Lenz-Rezeption: Aus unterschiedlichen Perspektiven hatten schließlich vor Müller u.a. schon Büchner, Schneider und Hein in der Auseinandersetzung mit Lenz individuelle und kollektive «Momente der Verstörung»¹⁵ thematisiert, die jeweils mit Traumata und Gewalt verbunden waren¹⁶. Und es mag kein Zufall sein, dass die grundlegende Lenz-Biographie von Sigrid Damm in den 1980er Jahren gerade mit Worten anfängt, die die Tatsache beleuchten, dass Lenz' Leben von Anfang an von aufgewühlten Zuständen und Kriegszeiten geprägt wurde: «Jakob Michael Reinhold Lenz wird in ein geknechtetes und von Kriegen verwüstetes Land hineingeboren», schreibt die Biographin¹⁷. Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass dreißig Jahre später Albert Ostermaiers Lenz-Roman, der ausgehend von Büchners Erzählung einmal mehr die Leidensgeschichte eines Dichters in den Blick nimmt, die Hauptfigur im heutigen Libanon verortet und dass er sie erneut mit Gewalt, genauer noch: mit einem brutalen Kriegsszenario der Gegenwart konfrontiert.

¹³ *Ebd.*

¹⁴ Man denke hier nur an die Selbstentmannung des Hofmeisters im gleichnamigen Stück oder an Stolzius' Ende in den *Soldaten*.

¹⁵ Von solchen «Momenten» ist in der Einleitung eines gerade unter dem Titel *Die Wunde Lenz* herausgegebenen Sammelbandes die Rede, in dem auf Müllers Formulierung zurückgegriffen wird. Vgl. «*Die Wunde Lenz*». J.M.R. Lenz. *Leben, Werk und Rezeption*, hrsg. v. Inge Stephan – Hans-Gerd Winter, Peter Lang, Bern u.a. 2003, S. 9-14: 12.

¹⁶ Ähnlich wie Müller hatte auch Ingeborg Bachmann 1964 in ihrer Dankesrede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises auf den «Riss» hingewiesen, der für Büchners Lenz «durch die Welt ging». Bachmann hatte diesen «Riss» dann auf die von Angstträumen erfüllte Realität der frühen 1960er Jahre in Berlin nach dem Mauerbau bezogen. Vgl. Ingeborg Bachmann, *Ein Ort für Zufälle*, abrufbar auf der Webseite der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (<<https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/ingeborg-bachmann/dankrede>>, letzter Zugriff: 28.04.2020).

¹⁷ Sigrid Damm, *Vögel, die verkünden Land. Das Leben des Jakob Michael Reinhold Lenz*, Neuaufll., Insel, Frankfurt a.M. 2015 (1. Aufl. 1985), S. 5.



3.

In Albert Ostermaiers Roman *Lenz im Libanon*, dessen alliterierender Titel einen Bezug zu Heiner Müllers Rede anzudeuten scheint¹⁸, wird die Pathographie eines zeitgenössischen Dichters namens Lenz thematisiert, der eine Schaffens- und Existenzkrise erlebt und deswegen von Deutschland nach Beirut flieht. Der Roman geht unter anderem auf eine Reise in den Libanon zurück, auf die Ostermaier selbst im Jahr 2014 als Teil einer Kulturdelegation den deutschen Außenminister Frank-Walter Steinmeier begleitet hatte. Aus dieser Erfahrung geht nun ein Roman hervor, in dem nicht nur die Geschichte eines kranken Dichters erzählt wird, der mit seiner Existenz nicht zurechtkommt, sondern in dem auch die Pathographie einer Gesellschaft thematisiert wird, die Krieg und Gewalt fortwährend perpetuiert. Dabei werden auch Traumata der Titelfigur enthüllt – Traumata, die dank eines Erkenntnis- und Läuterungsprozesses, den Lenz im Laufe des Romans durchlebt, allmählich ans Licht kommen.

Von Anfang an beginnt sich Lenz im Libanon bewusst zu werden, dass sich die Schuld an der verheerenden Kriegsgewalt nicht nur auf diejenigen beschränkt, die den Konflikt verursacht haben, sondern dass sie sich auf die ganze Gesellschaft erstreckt und längst auch den Dichter in ihren Kreislauf verwickelt hat. Dies wird ihm besonders nach einem langen Monolog seines «Freund[es]» (LL, 9), des Fotografen Samir, klar, in dem es um den Tod geht, der im Libanon allgegenwärtig ist. Am Ende seines Monologs prangert Samir erbittert jenes System an, das seiner Meinung nach den Krieg weitertreibt und das deshalb als eine regelrechte «Massenmörder-AG», ja als «Auslöschungs-kooperative» (LL, 53) zu bezeichnen sei. Doch auf diese Worte reagiert Lenz, indem er nicht nur auf die Schuldigen hinweist, sondern wieder die Spirale des Hasses¹⁹ anspricht, in die in Kriegszeiten zwangsläufig alle hineingezogen werden und der trotz ihrer kritischen Haltung gegenüber dem Krieg sowohl Samir als auch er selbst nicht entkommen können. So liest man: «Lenz sah ihn an und dachte, aus dir spricht der gleiche Hass. Aus mir spricht er auch. Wir hassen sie, hassen sie sicher zu Recht. Aber wir hassen auch. Wie kommen wir

¹⁸ Auch allgemein gilt Heiner Müller für Ostermaier als Inspirationsquelle, wie er selbst u.a. in folgender Rede erklärt: Albert Ostermaier, *Leben und sterben lassen. Rede zur Entgegennahme des Literaturpreises der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2012.

¹⁹ Zur Wiederkehr des Hass-Motives im Roman vgl. etwa folgende Beschreibung von Beirut auf den ersten Seiten: «Beirut, die Stadt der Narben, der Einschusslöcher, Stadt der Brandwunden, der verzweifelten Lieben und der Lieben und des Liebens gegen den Krieg der Hassenden, des Hasses, die Sprache des Hasses, des Hassens, gespuckte Worte, Worte geflüstert, gehaucht, heilende Worte, Worte nur für dich, Zeilen wie ein Verband, um dich gewickelt, den Kopf, die Brüche, Beirut, die Stadt, in der ein Leben möglich wäre, das die Gegensätze in einem Satz verbindet». Albert Ostermaier, *Lenz im Libanon*, Suhrkamp, Berlin 2015, S. 11. Von nun an zitiert im fließenden Text mit der Sigle LL.



aus dem Teufelskreislauf» (LL, 53). Eine ähnliche Botschaft über den 'Hass', der sich wie eine Seuche in finsternen Zeiten auf die Gesellschaft verbreitet, hatte Bertolt Brecht 1939 beim Ausbruch eines anderen Kriegs den «Nachgeborenen» anvertraut. Wir erinnern uns:

Auch der Hass gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein²⁰.

Der Bertolt-Brecht-Preisträger Ostermaier, der bereits in den 1990er Jahren mit einem Auftragswerk zu Brecht als Hausautor des Bayrischen Staatsschauspiels tätig war, ist ein Brecht-Spezialist und -Verehrer²¹. Ostermaiers Vertrautheit mit Brecht schlägt sich auch in *Lenz im Libanon* nieder, zum Beispiel in der Tatsache, dass der Krieg in diesem Roman als eine schwere Krankheit beschrieben wird. Das Pathologische am Krieg wird auch hier auf einen «Hass» zurückgeführt, den bereits Brecht in seinem Gedicht *An die Nachgeborenen* für fähig erklärt hatte, eine ganze Generation zu infizieren. In der Metaphorik der Pathologie, die sich leitmotivisch durch diesen Roman zieht, werden Beirut und der Libanon bei Ostermaier als geplagte Orte beschrieben, die sich in ein großes Lager verwandelt haben: «Die Krankheit war der Krieg, der sie hierher trieb und zusammentrieb in Lager, die überall aus dem Boden schossen. Der ganze Libanon glich einem Flüchtlingslager» (LL, 126). Äußerst kritisch gegenüber jenem Teil der Welt, der den Krieg verursacht oder nichts gegen ihn tut, greift der Text dabei auch auf Heiner Müllers Metaphorik von der 'Wunde' zurück: «Perpetuierte Lager wie die Lager der Palästinenser, der Flüchtlingsstatus sich verewigte, damit der Konflikt ewig blieb. Damit die Wunde ewig offen und schwelend blieb» (LL, 127). Wie auch aus diesem Zitat hervorgeht, liegt die Schuld an dieser Perpetuierung des Krieges für den Autor nicht im Libanon selbst, sondern gerade in dem Teil der Welt, aus dem die Hauptfigur von Beginn an flieht und zu dem sie verzweifelt Distanz schaffen will – in jener westlichen Zivilisation, die sich im Roman symbolisch auch als die 'Welt des Vaters' enthüllt. Das Motiv des Vater-Sohn Konfliktes,

²⁰ Bertolt Brecht, *An die Nachgeborenen*, in Ders., *Gedichte 2, Sammlungen 1938-1956*, bearb. v. Jan Knopf, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar-Frankfurt a.M. 1988 (*Große kommentierte Frankfurter und Berliner Ausgabe*, Bd. 12), S. 85 ff.

²¹ Dies belegen u.a. auch verschiedene Publikationen zu Brecht, die Ostermaier herausgegeben hat. Vgl. etwa: *Brecht. Kapital, Musik, Rausch, Verbrechen, Verrat, Verführung*, ausgew. v. Georg M. Oswald – Charles Schumann – Thea Dorn – Maxim Biller – Feridun Zaimoglu – Albert Ostermaier, hrsg. v. Albert Ostermaier, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009 und *Für alle Fälle: Brecht*, hrsg. v. Albert Ostermaier, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2009.



das sowohl in Lenz' Biographie als auch in seiner Rezeption eine große Rolle gespielt hatte²², durchzieht Ostermaiers ganzen Roman: Der Vater, der diesen zeitgenössischen Lenz durch reale oder imaginierte Briefe und Telefonate verfolgt, steht im Text nicht nur für die Instanz, von der sich die Hauptfigur emanzipieren will, sondern abgesehen von deren persönlicher Geschichte auch für den Westen schlechthin. Das macht die Figur des Journalisten Geoff klar, der selbst aus dem Westen kommt und der Lenz nicht zufällig auch Grüße seines Vaters ausrichtet und dessen Bitte übermittelt, der Sohn möge nach Hause kommen. In einem Gespräch mit Lenz definiert Geoff den Westen deshalb folgerichtig als dessen «Vaterproblem»²³. So wird das biographisch wie literarisch mit Lenz verbundene Motiv des Konfliktes mit der Autorität des Vaters, vor der der Sohn nicht zuletzt auch als Schriftsteller mit schlechtem Gewissen steht²⁴, in diesem Roman zur Widerspiegelung des Gegensatzes, um den sich die ganze moderne, kapitalistische und globalisierte Welt dreht: Des Gegensatzes zwischen einem wirtschaftlich stärkeren Westen, der im Namen der 'Vernunft' herrschen will und dabei zerstörerisch und gewalttätig ist, und einem schwächeren, aber lebendigeren und letztlich doch authentischeren Teil der Welt nämlich. Und tatsächlich kann sich der Dichter Lenz in seinem Unbehagen gegenüber dem Westen nur in Beirut zu Hause fühlen:

Ich geh nicht zurück. Was wird er [mein Vater] mir schreiben? Dass ich mein Leben verschleudere. Dass ich mir ein Ziel setzen sollte. Ist zu leben nicht schon Ziel genug für mich?» Lenz bestellte einen weiteren Wodka. «Hier weg? Nachhause? Wo soll das sein?» Er schaute Geoff in die Augen. «Geoff, wo soll das sein? Für mich? Ein Zuhause? Überaus. Das ist mein Zuhause. Zuhause ist nur ein einziges Sollen, Müssen, Nicht-Können. Deshalb kann ich zuhause nicht mehr. Ich kann nur hier leben, Geoff. Nur hier (LL, 159 f.).

Von Anfang an schlägt sich das hier geschilderte Unbehagen der Titelfigur in einem physischen Unwohlsein nieder. Der Roman beginnt mit Lenz'-Wartezeit auf dem Flughafen auf dem Weg nach Beirut, wo er sowohl in der Schlange als auch in dem Schlauch, der zur Maschine führt, Körperkontakt mit anderen Menschen tunlichst vermeidet (LL, 10). Sein Unbehagen sowohl seinem eigenen Körper gegenüber als auch den Körpern aller Menschen, die ihn umgeben, äußert sich in einem Gefühl der Beklemmung und der Platz-

²² Vgl. Inge Stephan im bereits zitierten Beitrag: *Lenz in der Literatur der BRD*, in *Lenz-Handbuch*, a.a.O., S. 559-570: 565 ff.

²³ «Hör auf, alles persönlich zu nehmen. Der Westen ist dein Vaterproblem. Der Westen repräsentiert deinen Vater, seine Werte. Der Westen ist Willkür und Ausbeutung [...]» (LL, 157).

²⁴ Lenz fühlt sich bezeichnenderweise gegenüber seinem Vater völlig ungenügend: «Schuldig bist du, misstratener Sohn» (LL, 177) – mit diesen Worten im Kopf denkt er an die schweigenden Blicke seines Vaters in seiner Kindheit.



angst und nicht zuletzt in einer aggressiven Haltung, mit der er schließlich auf die Gewalttätigkeit reagiert, die er in seiner Umgebung empfindet: «Ihm war, als wollten sie [die Menschen] unter seine Haut kriechen, es sich bequem machen in ihm, als wäre er ihr Kuscheltier, in das sie sabberten, an das sie sich beim Träumen schmiegen, während er mit offenen Stecknadelaugen dalag und zur Decke starrte. Diese Berührer machten Lenz aggressiv» (LL, 10). Vor diesem Unbehagen, das sich im Bild seiner starrenden Stecknadelaugen konkretisieren, flieht Lenz in das vom Krieg geplagte Beirut – und er tut dies wie bereits erwähnt nicht nur, um seiner Schreibblockade zu entkommen, sondern auch, um dabei neue sinnstiftende Lebensenergie zu schöpfen. Die Reise in die Hölle wird somit für Lenz, und das ist für das hier behandelte Thema zentral, auch zu einem schmerzhaften Erkenntnis- und Läuterungsprozess, in dem er sich allmählich der Widersprüche der westlichen Welt und gleichzeitig auch derjenigen seiner eigenen Geschichte bewusst wird. Gerade das ist das Ungesagte, das allmählich im Roman zutage tritt: Denn nach und nach wird Lenz langsam klar, dass die brutale Welt des Vaters, d.h. der Westen, den er hasst und vor dem er flieht, ihm eigentlich nicht wirklich fremd ist. Auch er selbst gehört unvermeidlich zu dieser Welt, weil er genauso kriegerische, mörderische Gedanken pflegt wie der Vater, was er selbst mit lapidaren Worten festhält: «Ich bin ein Krieger, Vater, ein Krieger Gottes, wie du, aber gegen dich und deinen Gott, und ohne Worte kämpfe ich. [...] Ich werde töten können, ich, der nie jemand etwas zu Leid tun konnte. Mich macht das Leid, das ihr über die Welt gebracht habt, töten» (LL, 179).

Gerade durch die Gräueltaten des Krieges lernt Lenz sich selbst und auch seine eigene 'dunkle Seite' *sehen*. Dies wird in der Augenmetaphorik besonders deutlich, die den Text durchzieht: Lenz' Stecknadelaugen, die vor seiner Reise zur Decke starren, seine «geweitete[n] Pupillen» (LL, 57), finden im Text in den Augen der Beirut-Kinder ihr Gegenstück, jener kleinen Söhne, die im Unterschied zur Titelfigur nicht einmal die Möglichkeit haben, gegen ihre Väter zu rebellieren, weil sie vor ihnen sterben müssen. Vor diesen Augen, aus welchen auch immer ein klares Urteil gegen ihn selbst herauszulesen ist, hat Ostermaiers Lenz furchtbare Angst. Das bringt sein Freund und *alter ego* Samir auf den Punkt: «Du hast Angst vor den Kindern, den Müttern, den verzweiferten Vätern, die mit der letzten Kraft ihre Familien retten, du hast Angst vor den Söhnen, die fehlen. [...] Diese Söhne, wo sind sie? Sind sie tot, ermordet, im Kampf gefallen?» (LL, 91). Mit diesen nüchternen Worten stellt Samir Lenz' private Konflikte als nichts weniger als «westlich[e], romantisch[e] Projektionen» (LL, 91) bloß, die angesichts der Hoffnungslosigkeit der Kriegsrealität in Beirut keinerlei Legitimität beanspruchen können.



4.

In dem intensiven Bild der Beiruter Kinder, die ohne Schuld im Krieg ermordet werden, verdichten sich ungesagte, drängende Fragen der Gegenwart des 21. Jahrhunderts – Fragen rund um die Verantwortung des Westens, wie sie Albert Ostermaiers *Lenz im Libanon* zur Sprache bringt. Diese Fragen gewinnen nicht zuletzt dadurch an Intensität und Brisanz, dass sie in der Lenz-Rezeption, die im ersten Teil des Beitrags skizziert wurde, von Anfang an *in nuce* enthalten waren. Eine ähnliche Hoffnungslosigkeit wie diejenige, die in diesen Bildern geäußert wird, hatte etwa schon Büchner ausgedrückt: Bereits sein Lenz wurde in der gleichnamigen Erzählung an einer herzerreißenden Stelle vor der Leiche eines Kindes völlig zu Grunde gerichtet, welches mit «halbgeöffneten gläsernen Augen»²⁵ auf Stroh gelegen hatte und welches er verzweifelt zu erwecken versucht hatte. Ähnlich wie bei Büchner gehören die Kinder bei Ostermaier zu den «unsichtbaren Märtyrer[n]» (LL, 62), die sein Lenz allmählich sehen lernt. Sehen zu lernen, Ungesagtes zu Wort kommen zu lassen – genau dies ist die Aufgabe, der sich dieser zeitgenössische Lenz im Laufe des Romans stellt. Dies ist aber auch grundsätzlich die Rolle, die der Poesie bei Ostermaier beigemessen wird: Sie kann und soll die Dinge sichtbar machen – sie soll schlicht und ergreifend verborgene Traumata zur Sprache bringen und somit auch Erinnerungsarbeit leisten. Im Wechselspiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie von Erinnerung und Schweigen, wie es für *Lenz im Libanon* charakteristisch ist, offenbart sich so ein Topos von Ostermaiers Poetik, der sich immer wieder auch in seinem lyrischen und dramatischen Werk deutlich zeigt²⁶.

Wie es in *Lenz im Libanon* heißt, sind ‘Buchstaben’ und Bilder für den Autor in der Lage, die Wahrnehmung zu verschieben und gar dazu zu bewegen, entscheidende Schritte zu tun, die das private und öffentliche Leben ändern können²⁷. Dadurch bekommen sie nicht nur eine sinnstiftende Funktion, sondern sie besitzen auch eine große ethische Verantwortung im Verhält-

²⁵ Vgl. Georg Büchner, *Lenz*, in Ders., *Sämtliche Werke und Schriften (Marburger Ausgabe)*, Bd. 5, hrsg. v. Burghard Dedner – Hubert Gersch, WGB, Darmstadt 2001, S. 49.

²⁶ Um sich dessen zu vergegenwärtigen, reicht es, an folgende Gedichtsammlungen zu denken, bei denen bereits im Titel das Thema der «Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit» offenkundig wird: *Wer sehen will. Gedichte zu Photographien von Pietro Donzelli* (Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 2008) sowie *Venedig. Die Unsichtbare* (Photographien von Christopher Thomas, hrsg. v. Ira Stehmann, Prestel, München u.a. 2012). Dass dieses Thema auch in Ostermaiers Theater zentral ist, zeigt u.a. sein 2019 im Rahmen der «Waterlines» Dichterresidenzen an der Universität Venedig durchgeführtes Projekt «Ein Pfund Fleisch. Venedig. Die Unsichtbare» (vgl. <<https://waterlinesproject.com/2019/01/27/albert-ostermaier-a-pound-of-flesh-venice-the-invisible>>, letzter Zugriff: 28.04.2020), wie er am 25.02.2019 auch in einem Interview von Rachele Svetlana Bassan und Filippo Grassi weiter ausgeführt hat (<<https://waterlinesproject.com/2019/03/16/the-dystopic-venice-of-albert-ostermaier/>> letzter Zugriff: 28.04.2020).

²⁷ Vgl. etwa LL, 48 f.



nis zum 'Realen'. In einem Interview resümiert der Autor so auch allgemein den Anspruch der Dichtung auf Präzision und 'Wahrheitspflicht', indem er diesen gerade auf das Hauptthema der 'Sichtbarkeit' zurückführt:

Art and literature never move and never develop in an empty space. They are not in an ivory tower, but rather have a political duty and a political mission. This political mission is not to simplify things, and being political does not mean being shallower, art's political mission is on the contrary to reproduce reality with precision. This precision also means making certain situations visible, it reveals and brings to the surface situations that would otherwise be hidden. This is the political mission of art. This political dimension doesn't necessarily have a moral content, but it might bring out what is invisible in the current affairs. Literature, theatre and art have to be there where it hurts, and they should also, in a sense, hurt and wound²⁸.

In Bezug auf Kunst, Ästhetik und Literatur kommt der Autor an dieser Stelle einmal mehr auf das Motiv der 'Wunde' zu sprechen, das in Heiner Müllers Büchner-Preisrede thematisiert wird. Die poetischen Bilder sollen weh tun, ja verstören, denn darin kommt deren ethische Dimension zum Ausdruck, die sich bei Ostermaier im Prozess des Sehen-Lernens und zur Sprache-Bringens und in der Aufgabe der 'Erinnerung' konkretisiert. Denn Worte sollen versuchen zu erzählen, Dinge begreifbar zu machen, quälende Geschichten zu Wort kommen zu lassen und somit den Toten eine Stimme zu geben oder, um wieder zu *Lenz im Libanon* zurückzukommen: Sie sollen angesichts und trotz der Gräuel des Krieges erneut den Versuch machen, sinnstiftend zu werden:

Auf den Lippen krümmen sie [die Toten] ihre Körper, in den Brauen verstecken sie ihre Nacktheit, in den Ohren schreien sie, in den Mundhöhlen frieren sie neben den Worten, die keine Kraft haben, aufzustehen und noch einmal zu erzählen, was sie nicht benennen können noch ertragen. Worte abgenutzt, beschmutzt, fassungslos, weil sie nicht fassen können, was sie begreifbar machen sollen. Wer spricht die Sprache der Toten? (LL, 122)

Wie die hier zitierte offene Frage enthüllt, kommt für Ostermaier gerade der Dichtung und der Literatur die Rolle zu, trotz der Sinnlosigkeit des Krieges Trauerarbeit zu leisten. Diese Auffassung von der Dichtung verbindet sich im Roman mit einer Reflexion über die Bilder: Poetische Bilder, die das Unsichtbare sichtbar werden lassen und dabei Trauer bewältigen helfen, werden hier anderen Bildern gegenübergestellt, von denen man nichts lernt und die «nicht aufhören zu töten» (LL, 122). Es sind die Bilder des Krieges, die Medien und Propaganda verbreiten, und die im Text äußerst kritisch 'gesehen'

²⁸ Vgl. das bereits zitierte Interview.



werden. Das wird in der Reflexion über Samirs Kamera deutlich, mit der er den Krieg ununterbrochen verewigt. Doch, darauf macht Lenz' Fahrer Kassir aufmerksam, man sieht hinter der Kamera nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit, denn man steht immer «außerhalb des Bildes» (LL, 99), man hat also eine beschränkte und nicht wirklich objektive Sichtweite. Das ist aber noch nicht das ganze Problem, wie Lenz erwidert, denn noch heikler ist, dass die Kamera selbst Situationen auslöst, die lebensgefährlich sind. Bilder können selbst «Atombombe[n]» (LL, 100) sein, wie Lenz durch folgende Worte anschaulich macht – Worte, die ihrerseits ein genauso prägnantes Bild evozieren: «'Ich habe einen Film gesehen' fuhr Lenz fort, [...] 'Ein Film, in dem ein Mann seine Kamera mit einer Kalaschnikow verband. Wenn er also auf den Auslöser der Kamera drückte, schoss das Gewehr und gleichzeitig wurde es von der Kamera geschossen als Bild'» (LL, 100). Die Kritik an den Medien, die durch Bilder «den Krieg mach[en]» (LL, 100), spitzt sich in Lenz' offener, quälender Frage zu: «Gäbe es diese Kriege ohne Bilder?» (LL, 101). Darin ist auch eine explizite Kritik an den Bildern enthalten, die von Smartphones pausenlos verbreitet werden und die in der Lage sind, eine genau so große Gewalt zu streuen: «Wir halten unsere Handys wie Feuerzeuge in die Nacht, aber was für ein Feuer ist das? Die Hölle in HDR?» (LL, 108)²⁹.

Wie bereits angeführt, wird das Gegenstück zu den tödlichen Bildern in der Poesie gesucht: Poesie heißt 'Unsichtbares', Verborgenes erneut sehen lernen und Ungesagtes ans Licht kommen lassen. Im übertragenen Sinne heißt das auch, wieder «mit den Augen eines Kindes» (LL, 109) sehen zu können, wie es im Roman heißt. Die Unschuld der Beurter Kinder wird also symbolisch zum Inbegriff einer noch reinen und rettenden Poesie; sie verfestigt sich zugleich in einem 'politischen' Plädoyer gegen Krieg und Gewalt: «Jedes Kind muss lieben und liebt bedingungslos. Jeder, den sie töten, nahm auch ihnen ein Stück von ihrem Leben, auch wenn sie es nicht merkten und dachten» (LL, 111). Wieder Kind zu werden, heißt für Lenz auch zu einer «Wirklichkeit des Traums» (LL, 109) zurückzukommen, die dem Krieg und der «Gegenwart des Tötens» (LL, 109) entgegengestellt wird. Doch das Träumen hat in diesem Roman auch ein unausweichliches, gegenwärtiges Ende, das im Krieg greifbar wird. Im Libanon kann der Tod nicht mehr verklärt werden, wie Lenz es in seiner Jugend noch gekonnt hat³⁰. In dem vom Krieg geplag-

²⁹ Genau aus diesem Grund wünscht sich Lenz «weiße Bilder», «Bilder wie die Stille», Zeitungen und Bildschirme voller «Leerbilder», ja er will «keine Bilder mehr sehen» (LL, 107). Somit greift Ostermaiers Roman auf das Motiv der Leere zurück, das sich auch durch Büchners Erzählung auf verschiedenen Ebenen (etwa in Bezug auf die Landschaft, aber auch auf die Innerlichkeit der Hauptfigur) durchgezogen hatte.

³⁰ Vgl. etwa dazu folgende Stelle: «Er sah als kleinstes Kind Tote, aufgebahrt, mit Blumen geschmückt, sah die Menschen weinen, sich in den Armen liegen. Er liebte das Schwarz, die traurigen Lieder, die Trompeten, Streicher, liebte es, Erde auf den Sarg zu schütten, biss sich auf die Lippen, fügte sich alle erdenklichen, nicht auffallenden Schmerzen zu, um zu weinen,



ten Beirut verwandeln sich für Lenz die Träume in Wahnbilder, und es ist ihm, «als verfolgt ihn in dieser Stadt Halluzinationen» (LL, 61). Durch die Gegenwärtigkeit des Tötens im Roman werden so Dimensionen des Engagements gegen den Krieg geschaffen, die auch ausdrücklich politisch sein wollen. Was aber bedeutet 'politisch' für Albert Ostermaier? Seine grundsätzlich politische Absicht betont Klaus Völker allgemein in seinem Vorwort zu dem Sammelband *Tatar Titus*, wenn er darauf hinweist, dass die lyrisch geprägte Sprache des Autors, die er auch in seinen in dem Band versammelten Stücken (sowie in seinem Lenz-Roman³¹) einsetzt, nicht zuletzt unter dem starken Einfluss von engagierten Autoren wie Brecht, Heiner Müller und Thomas Bernhard stehe³². Besonders im Rekurs auf Brecht betont Ostermaier selbst die 'politische' Absicht, die er in seinem in den 1990er Jahren geschriebenen Stück *Tatar Titus* verfolgt habe, und bringt diese einmal mehr mit der Frage von Sichtbarkeit und Wahrnehmung in Zusammenhang: «Das Politische liegt dabei in der Wahrnehmung, in den Wahrnehmungsstrukturen. Das politische Moment stellt sich über die Genauigkeit der Wahrnehmung, die Schärfe der Sprache, die Präzision der Bilder ein»³³. Im Sinne einer so verstandenen Wahrnehmung sucht Ostermaier von seinen ersten Stücken an nach einem Gleichgewicht zwischen dem Ästhetischen, dem Ethischen und dem Politischen. Diese Balance wird auch in *Lenz im Libanon* angestrebt – ihre Dreh- und Angelpunkte sind, wie wir ausgeführt haben, die Sichtbarkeit der Dinge und die Genauigkeit der Sprache. Beide Konzepte könnte man bei Ostermaier auf das für Büchner wie für Brecht so zentrale Leitprinzip des «Realismus» herunterbrechen. 'Realismus' wird nämlich auch bei Ostermaier nicht als eine bloße Wiedergabe der Realität, sondern als ein 'Erkenntnisinstrument' im Sinne Brechts verstanden³⁴. Dieses Erkenntnisinstrument wird in dem Roman *Lenz*

tränenüberströmt, geschüttelt von Schmerz, Verlust, Trauer, sieht nur der Junge, wie traurig er ist, wie es ihn mitnimmt» (LL, 63).

³¹ In Hinsicht auf die lyrisch geprägte Sprache des Romans lassen sich auch Anknüpfungspunkte an die Romantik feststellen: Der Aufbau von Ostermaiers Werk erinnert an die romantische, offene Form des Romans, für die es Programm war, erzählerische, dramatische und lyrische Elemente zu kombinieren. Vgl. dazu: Monika Schmitz-Emans, *Der Roman und seine Konzeption in der deutschen Romantik*, in «Revue internationale de philosophie», 248 (2009), 2, S. 99-122.

³² Dieser Sammelband enthält neben dem gleichnamigen Stück zwei weitere Dramen (*Zwischen zwei Feuern. Tollertopographie und Zuckersüss & Leichenbitter. Oder: vom kaffee-satz im zucker-stück*), und schließlich einen durch Schillers *Räuber* inspirierten Epilog betitelt *Moors Moral*. Vgl. Klaus Völker, *Vorwort*, in Albert Ostermaier, *Tatar Titus. Stücke*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998, S. 7-13.

³³ Frank Raddatz, *Sprache muss sein. Albert Ostermaier*, in Frank Hörnigk, *Stück-Werk. Arbeitsbuch: Porträts, Beschreibungen, Gespräche*, Theater der Zeit, Berlin 1997, S. 85 f.

³⁴ Im deutschen Gegenwartstheater fand auch bei anderen Autoren neulich eine Debatte um die Notwendigkeit einer Rückkehr zu einem ähnlich verstandenen «neuen Realismus» mit Bezug auf Brecht. Vgl. dazu den Sammelband von Bernd Stegemann, *Lob des Realismus*, Theater der Zeit, Berlin 2015.



im *Libanon* anschaulich dargestellt: z.B. in der verschneiten Winterlandschaft, durch die der Protagonist von Halluzinationen geplagt wie Büchners Lenz wandert und die in ihrer Kälte und Leere auch die von einem so verstandenen Realismus angestrebte 'Präzision' bildlich wiedergibt³⁵. Es ist die «Kälte», die Ostermaiers Lenz empfindet und die ihm das Herz zusammenzieht, als er am Ende des Romans doch wieder in Deutschland, der «winterdunkle[n] Bundesrepublik» (LL, 189), landet. Und es ist auch die «entsetzliche Leere» (LL, 190), die ihm mehr denn je eine Last ist und die er keinem verraten möchte. In dieser Leere klingt eindeutig die genauso «entsetzliche Leere»³⁶ nach, die Büchners Lenz empfindet, als er am Ende der Erzählung in Straßburg ankommt und seine Existenz als eine «nothwendige Last»³⁷ empfindet. Ähnlich wie bei Büchner gipfelt die «Leere» bei Ostermaier in dem letzten Satz des Romans. Während der frühere Lenz bekanntlich am Ende apathisch 'hinlebt', wird die Teilnahmslosigkeit des späteren Lenz wie folgt ausgedrückt in dem letzten Satz des Romans: «Nein, nichts würde ihn mehr wundern» (LL, 190). Verborgenen im Wort «wundern» finden wir die Wunde wieder, von der wir mit Heiner Müller ausgegangen waren: In diesem Bild verdichten sich zentrale Aspekte von Lenz' literarischer Rezeption seit Büchner. Die «ewig offen[e]» und «schwelend[e]» (LL, 127) Wunde, in der sich die Abgründe der Existenz in Zeiten des Krieges widerspiegeln, kann auch in Albert Ostermaiers Roman nicht wirklich geheilt werden. Im Sinne von Büchners 'Fatalismus' stellt Ostermaiers Lenz tatsächlich fragend fest: «Es kommt, wie es kommen muss, wie es kommen will, es kommt, wie es kommt, was kann ich dagegen tun?» (LL, 49). Die einzige Möglichkeit, die dem Dichter in diesem Roman noch bleibt, ist, rigoros bei den 'Buchstaben' zu verharren – und sei es nur, um unsichtbare Widersprüche sichtbar werden zu lassen und somit auch ungesagten Brüchen und stummen Dissonanzen von Existenz und Geschichte eine Stimme zu geben.

³⁵ In ihrer Traumähnlichkeit erweckt diese Winterlandschaft auch bekannte literarische Assoziationen. Man denke z.B. an Hans Castorps «Schneetraum» in Thomas Manns *Zauberberg*, wie etwa aus folgenden Worten, die Samir an Lenz richtet, ersichtlich wird: «Du kannst dich freuen, es wird schneien, du wirst Bacchus im Schnee sehen. Das war doch dein Traum?» (LL, 152).

³⁶ Büchner, *Lenz*, a.a.O., S. 49.

³⁷ *Ebd.*

