



MARTIN HUBER

**Inszenierte Körper.
Theater als Kulturmodell in Goethes Festspiel *Lila***

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Theater und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Hg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert (Studien zum 18. Jahrhundert) Göttingen: Wallstein 1999, S.133-150.

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/lila_huber.pdf>

Eingestellt am 21.06.2004

Autor

Prof. Dr. Martin Huber
FernUniversität in Hagen
Institut für Neuere deutsche und
europäische Literatur
Universitätsstraße 11
D-58084 Hagen

Emailadresse: <martin.huber@fernuni-hagen.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Martin Huber: Inszenierte Körper. Theater als Kulturmodell in Goethes Festspiel *Lila* (21.06.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/lila-huber.pdf>>

(Datum Ihres letzten Besuches).

MARTIN HUBER

Inszenierte Körper. Theater als Kulturmodell in Goethes Festspiel *Lila*

Am 5. Oktober 1995 feierte im Berliner "Theater Zerbrochene Fenster" ein Stück aus den Jahren 1777-1788¹ Premiere, das über 170 Jahre nicht mehr gespielt worden war: Johann Wolfgang Goethes *Lila*. *Ein Festspiel mit Gesang und Tanz*.

Theatergeschichtlich interessant ist die erfolgreiche 'Wiederaufnahme' von Goethes *Lila*, da ein ähnlicher Versuch noch zu Lebzeiten Goethes scheiterte. Vierzig Jahre nach dem eigentlichen Anlaß des Festspiels gab es - beileibe nicht auf Betreiben Goethes - am 9. Dezember 1818 im Opernhaus "Unter den Linden" unter der Regie von Karl Graf von Brühl eine Aufführung der *Lila*, die über einen kleinen Interessentenkreis hinaus keine Wirkung zeitigte.² Jene 1995 von der Theatergruppe *Affekt* produzierte *Lila*³ hingegen galt schnell als Geheimtip der Berliner Off-Theaterszene und wurde mit dem Friedrich-Luft-Preis 1995 ausgezeichnet. Das neuerliche Interesse an Goethes Festspiel - so ist unschwer zu vermuten -, muß wohl mit dem dort verhandelten Stoff zusammenhängen. Da Goethes *Lila* nicht zu den im allgemeinen Bildungskanon verankerten Stücken Goethes gehört, scheint es angebracht, zunächst die Handlung zu skizzieren.

¹ Entstanden um die Jahreswende 1776/77 wurde Goethes Festspiel in Weimar zum Geburtstag der Herzogin Luise am 30.1.1777 auf dem Liebhabertheater uraufgeführt. Bis auf eine Wiederholungsvorstellung am 3.3.1777 sind aus der Entstehungszeit keine weiteren Aufführungen überliefert. Musik und Text dieser ersten Fassung des Spiels sind mit Ausnahme weniger Bruchstücke nicht erhalten. Goethe hat das Stück 1778 (2. Fassung) und 1788 (3. Fassung) überarbeitet. Zu Details der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte vgl. Gottfried Diener: Goethes "Lila". Heilung eines "Wahnsinns" durch "psychische Kur". Vergleichende Interpretation der drei Fassungen. Mit ungedruckten Texten und Noten und einem Anhang über psychische Kuren der Goethe-Zeit und das Psychodrama. Frankfurt/M. 1971, hier S. 18; Hartmut Reinhardt: Kommentar zu *Lila*. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 2.1: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786. Hg. von H. R. München 1987, S. 614-620; sowie Dieter Borchmeyer: Kommentar zu *Lila*. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 1. Abtl., Bd. 5: Dramen 1776-1790. Unter Mitarbeit von Peter Huber hg. von D. B. Frankfurt/M. 1988 (= Bibliothek deutscher Klassiker 32), S.928-947.

² Wie Goethe schon vorausgesehen hatte (vgl. Brief an Graf von Brühl vom 14.1.1819), wurde *Lila*, die Friedrich Ludwig Seidel für die Inszenierung von Graf von Brühl neu vertont hatte, nur noch einmal (am 15. Dezember 1818) gespielt. Vgl. Hartmut Reinhardt: Kommentar zu *Lila* (Anm. 1), S. 619 u. 620.

³ Das Theater *Affekt* spielte Goethes *Lila* in einer erheblich bearbeiteten Textfassung von Stefan Bachmann und Thomas Jonigk, die Musik schrieb Hanno Hackfort, Regie führte Stefan Bachmann.

Goethes Singspiel *Lila*⁴ stellt in vier Akten die Heilung und soziale Wiedereingliederung einer an Wahnvorstellungen leidenden jungen Frau auf die Bühne. Im ersten Akt wird die dramatische Ausgangssituation exponiert: Baroness Lila, qua psychischer Disposition bereits zur Melancholie neigend, ist durch einen Brief, der fälschlicherweise den Tod ihres abwesenden Gatten Baron Sternthal meldet, in den Zustand der Umnachtung gefallen. Selbst als der totgeglaubte Ehemann gesund zurückkehrt, hält sie ihn nur für ein "Schattenbild" (132, 36) und glaubt, feindselige Geister hätten ihren Mann gefangen und trachteten auch nach ihrer Freiheit. Lilas Gemütszustand wird zunehmend zu einer Belastung für die gesamte Gesellschaft, die deshalb nichts unversucht läßt, um Lila zu heilen. Nach mehreren gescheiterten Körperkuren, wie sie das 18. Jahrhundert kennt, nämlich "sezieren, klystieren, elektrisieren" (135, 9), schlägt ein neuer Arzt, Doktor Verazio, folgende "psychische Kur"⁵ vor: Die Familie soll Lila die "Geschichte ihrer Fantasien spielen" (140, 28), um sie durch die gleichsam homöopathische Maxime "Was Lieb und Phantasie entrisen, / gibt Lieb und Phantasie zurück" (160, 10), zu heilen. Im zweiten bis vierten Akt setzt die Gesellschaft unter der Leitung des Arztes ein Märchenspiel mit Gesang und Tanz in Szene, in das Lila integriert wird. Im Verlauf des Spiels befreit sie mit der Unterstützung von 'Feen' ihren Gatten aus den Fängen eines 'Menschenfressers', und kann dabei ihren Ehemann schließlich wieder als reale Person wahrnehmen. In der Auflösung der Maskerade findet Lila - von ihren im Spiel überwundenen Wahnvorstellungen geheilt - schließlich auch wieder zum normalen Gesellschaftsleben zurück.

Bedingt durch die Entstehungsgeschichte als Weimaraner Liebhaberaufführung galt der *Lila* - verglichen mit den anderen Singspielen⁶ Goethes - stets ein gewisses Forschungsinteresse, das sich an den konkreten biographischen Bezügen zur Weimarer Hofgesellschaft, der Darstellung einer krankhaft veränderten Psyche oder an Quellenfragen entzündete.⁷ Im Zentrum stand da-

⁴ Ich beziehe mich im folgenden auf die dritte Fassung des Stücks, die Goethe 1788 in Italien fertigstellte und in der Werkausgabe von 1790 veröffentlichte. Ich zitiere im weiteren aus der Münchener Ausgabe. Bd. 2.1. (Anm. 1) durch Seiten- und Zeilenzahlen in Klammern.

⁵ So bezeichnet Goethe später selbst das Verfahren gegenüber Karl Graf von Brühl. Vgl. Brief vom 1.10.1818. Zit. nach Reinhardt (Anm. 1), S. 620.

⁶ Zu Goethes Singspielen vgl. Hans-Albrecht Koch: Das deutsche Singspiel. Stuttgart 1974 (= Sammlung Metzler 133) zu Goethe: S.87-94; Hans-Albrecht Koch: Nachwort. In: H.-A. K. (Hg.): Goethe: Singspiele. Stuttgart 1974, S.285-324, hier S.305f. Benedikt Holtbernd: Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes. "Alles aufs Bedürfnis der lyrischen Bühne gerechnet". Frankfurt/M. u.a. 1992 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 34), zu *Lila* S.105-122 sowie in Kürze Jörg Krämer: "Die Leidenschaften allein sind es, welche singen; der Verstand redet oder spricht nur." Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung, Tübingen: Niemeyer 1998

⁷ Vgl. etwa Heinrich Düntzer: Die älteste Gestalt von ‚Lila‘. In: H.D.: Neue Goesthestudien. Bd.3. Nürnberg 1861, S.62-69; Thomas K. Brown Jr.: Goethe's ‚Lila‘ as a Fragment of the Great Confession. In: Studies in Honor of John Albrecht Walz. Lancaster (PA) 1941, S.209-220; Ernst Feise: Quellen zu Goethes ‚Lila‘ und ‚Triumph der Empfindsamkeit‘. In: The

bei immer die immanente Psychologie des Festspiels, die biographisch im Kontext von Goethes *Werther*-Kuren zu situieren sei⁸ und von deren Grundsatz der "erspielten Wirklichkeit" aus Verbindungen gezogen werden zu den psychodramatischen Heilmethoden, die sich am Beginn unseres Jahrhunderts ausbildeten.⁹ Bei näherer Beschäftigung mit *Lila* fällt auf, wie intensiv sich Goethe mit dem Stück von 1777-1788 immer wieder beschäftigte und wie dabei im Verlauf der drei Fassungen der ursprüngliche Spielanlaß samt seinem biographischen Kontext für die Konzeption des Spiels deutlich zurücktritt.¹⁰ In der Forschung werden diese Veränderungen hinsichtlich der Gattungstypik, etwa als Verschiebung vom Feen- und Märchenspiel zum Festspiel, beschrieben. Wie mir scheint wurde dabei übersehen, daß neben die psychologische Handlungsebene mit Goethes dritter Überarbeitung von *Lila* 1788 in Italien unübersehbar das Thema Theater oder Kunst und deren Funktion im sozialen Leben hinzutritt. Und dabei hatte Goethe am 1.2.1788 aus Rom doch geschrieben, er wolle *Lila* um- und ausarbeiten, "daß man es nicht mehr kennen soll."¹¹

Goethes *Lila*, und dies ist im folgenden zu zeigen, ist eine jener 'kleinen' Dichtungen, die - ungeachtet ihrer geringen zeitgenössischen Rezeption - dennoch eine erstaunliche Wirkungsgeschichte entwickeln können und aus retrospektiver literarhistorischer Sicht gar zu Schlüsseltexten werden. Zurecht hat deshalb Hartmut Reinhardt *Lilas* Stellung in Goethes OEuvre betont und von einer "Abbeviatur des Goetheschen Dichtens" gesprochen, die in Thema, Bild- und Symbolzusammenhängen der *Lila* aufscheine und "bis in die 'großen' Werke (wie *Iphigenie*, *Pandora* und *Faust*) hineinreiche[.]"¹² Komplementär zu jenen Deutungslinien, die ausgehend von biographischen Deutungsmustern vorrangig der Psychologie des Textes und des Autors gelten,

Germanic Review 19 (1944) H. 1, S.36-47; Horst Geyer: Die Laienpsychiatrie: Goethes *Lila*. In: H.G.: Dichter des Wahnsinns. Eine Untersuchung über die dichterische Darstellbarkeit seelischer Ausnahmestände. Göttingen 1955, S.32-41; Gottfried Diener: Goethes "Lila". (Anm. 1), dort (S.269) auch weitere Forschungsliteratur; K[arl] R[obert] Eissler: Goethe. Eine psychoanalytische Studie. 1775-1786. Aus dem Amerikanischen übers. von Peter Fischer. Bd. 1. Basel u. Frankfurt/M. 1983; Georg Reuchlein: Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe: Orest, *Lila*, der Harfner und Sperata. Zum Verhältnis von Literatur, Seelenkunde und Moral im späten 18. Jahrhundert. Frankfurt/M. u.a. 1983. (= Literatur und Psychologie 13).

⁸ Aufschlußreich hierzu aus psychoanalytischer Perspektive K. R. Eissler: Goethe (Anm.4).6. Kapitel: *Lila* (1777), S.279-296.

⁹ Vgl. Gottfried Diener: Goethes "Lila" (Anm. 1), S.189-194, mit Bezug auf J. L. Moreno, der ab 1910 in Wien psychodramatische Gruppentherapie praktizierte.

¹⁰ So wird in der Fassung zur Festspielaufführung am 30.1.1777 noch der Ehemann von der Frau im Feenspiel geheilt. Vielleicht schon bei der Vorbereitung einer zweiten Aufführung am 3.3.1777, nachweislich aber in der Umarbeitung zur zweiten Fassung im Februar 1778 wird die Hauptperson weiblich, das Stück selbst zu einem umfangreichen fünftaktigen Märchenspiel, das in der straffenden Umarbeitung zur dritten Fassung 1788 in Italien wieder vieraktig wird. Vgl. Dieter Borchmeyer und Hartmut Reinhardt (Anm.1).

¹¹ Zit. nach Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 15: Italienische Reise. Hg. von Andreas Beyer und Norbert Miller. München 1992, S.608.

¹² Hartmut Reinhardt: (Anm. 1), S.614.

aber doch mit entschieden gegensätzlicher Fragestellung aus einer zeichen- und kommunikationsorientierten Perspektive zielt mein Interesse darauf, *Lila* als selbstreflexiven Theatertext in Goethes Frühwerk zu lesen.

Ich versuche dies in zwei Schritten. Mit Blick auf das Binnenspiel, dessen Genese (I.) und spezifische Zeichensprache (II.), ist zunächst das dem Festspiel zugrundeliegende Theatermodell herauszuarbeiten.¹³ In poetologischer Lesart knüpfe ich daran grundsätzlichere Überlegungen an zur Bedeutung von Theater als kulturelles Modell für das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft um 1780 (III.).

I.

Aus einer analytischen Beobachterebene ergibt sich für *Lila* folgende Theatersituation: Der erste Akt, nennen wir ihn die Spielebene I, evoziert ein betont realistisch aufgebautes Personen- und Gesellschaftsbild auf dem Landgut des Baron Sternthal. Für diese Spielebene sind die Spieler- und Beobachterebenen klar verteilt. Schauspieler verkörpern die Figuren des Stücks, und werden dabei von den realen Zuschauern beobachtet. Mit dem inszenierten Therapiespiel innerhalb der fingierten Handlung (Spielebene II, Akte II-IV) verdoppelt sich die Spielebene unter Beibehaltung des Personals. Das verkompliziert die Situation. Im Verhältnis der Spielebenen I zu II gibt es nun verkleidete und nicht-verkleidete Spieler, und Figuren die wechselnd aktive und beobachtende Rollen übernehmen. Durch die Spiel-im-Spiel-Situation haben sich die Rollenverhältnisse zwischen Zuschauern und Spielern vervielfacht. Dies ist freilich ein typischer Vorgang für Spiel-im-Spiel-Situationen, bei genauerem Hinsehen zeigt Goethes Text jedoch eine signifikante Besonderheit.

Im Unterschied zu anderen Spiel-im-Spiel-Situationen der Dramenliteratur, wird in Goethes *Lila* - innerhalb der Fiktionsebene des Stückes - vom gesamten Spielpersonal Binnentheater erzeugt. In Goethes *Lila* gibt es keine bloßen Zuschauer für das Binnenspiel aus dem Personal der Spielebene I, denn alle sind am Spiel beteiligt.¹⁴ Die Personen aus der Ebene I werden allesamt zu

¹³ Aufgrund der unzureichenden Überlieferung des Notenmaterials der Vertonungen zu *Lila* und mit der Absicht, die eigene Fragestellung schärfer zu konturieren, sollen im weiteren spezifisch musiktheatergeschichtliche Zugänge nicht unberücksichtigt, aber doch weitgehend ausgeklammert werden. Zur notwendigen Ergänzung meiner Ausführungen hinsichtlich einer Analyse von *Lila* aus musikwissenschaftlicher und musiktheatergeschichtlicher Sicht verweise ich auf Bernd Holtbernd (Anm. 6, bes. S.105- 122) und insbesondere auf Jörg Krämers Interpretation von *Lila* als selbstreflexiver Diskurs über die Möglichkeiten des Musiktheaters (Anm. 6).

¹⁴ Ein Vergleich mit berühmten, auch Goethe bekannten Spiel-im-Spiel-Szenen macht den Unterschied deutlich. Zu denken wäre etwa an das Binnenspiel zur Wahrheitsfindung in Shakespeares *Hamlet*, das Handwerkerspiel im *Sommernachtstraum* zur Bespiegelung des Geschehens auf verschiedenen Ebenen oder auch an die übliche Theaterpraxis der Baletteinlagen in Opern. In allen genannten Beispielen gibt es für die Zeit des Binnenspiels Zuschau-

Figuren in der Spielebene II. Zudem hat die gemeinschaftliche Erzeugung von Theater in *Lila* eine doppelte Funktion. Vordergründig gilt die gemeinsame Anstrengung Lilas Heilung, der dahinterliegende gemeinsame Impetus freilich ist weit weniger altruistisch gedacht. Erst wenn Lila in die Gemeinschaft zurückgeführt werden kann, ist für alle Beteiligten das gewohnte Leben mit Musik, Tanz und den anderen aristokratischen Vergnügungen wieder möglich. Das von allen mitgetragene Therapiespiel hat insofern auch für alle Beteiligten existentielle Bedeutung. Das Stück beginnt mit einer für die Zuschauer kaum deutlicher zu fassenden sinnlichen Erfahrung dieser sozialen Störung. Die Tanzszene mit der das Singspiel einsetzt, wird mit dem ersten gesprochenen Wort abrupt unterbrochen,¹⁵ und das Singspiel verläuft - gegen die Gattungstradition und alle Erwartungen der Hörer - den ganzen ersten Akt ohne einen weiteren Ton Musik als reines Sprechtheater.

Die Genese dieses für die Familiengemeinschaft auf dem Landgut doppelte heilsamen und sinnstiftenden Binnenspiels und seine theatrale Zeichensprache sind im folgenden näher zu beschreiben. Ich konzentriere mich dabei zunächst 'textimmanent' auf die Spielebenen I und II und lasse mögliche reale Zuschauer des Singspiels außer acht. Doktor Verazios Heilungsplan am Ende des ersten Aktes beruht auf detaillierten Informationen der Familienmitglieder darüber, wie sich Lilas Krankheit nach außen mitteilt. Im Unterschied zu seinen Kollegen, die Lilas psychische Störung über den Körper behandelten, erkennt Doktor Verazio, daß es sich bei Lilas Bewußtseinsstörung nicht zuletzt um ein Kommunikationsproblem handelt.¹⁶ Lila hat durch den Schock über die Nachricht vom möglichen Tode des Gatten, die durch Konsens getragene Kommunikationsgemeinschaft der Familie verlassen. Überfordert von der Ungewißheit über das Schicksal ihres Gatten, die sich in ihrer melancholischen Psyche zu Angstvorstellungen steigert, widersetzt sie sich jedem Argument der Hoffnung, das ihr von den anderen unterbreitet wird. Lila flüchtet vielmehr in ihre selbstgesetzte Wahnwelt und verlangt Trauerkleidung. Als ihr diese verweigert wird, greift sie zur Selbsthilfe und "bemächtigte sich alles was sie an uns von schwarzem Taffet und Bändern kriegen konnte, und behing sich damit" (138,38). Mit ihrer improvisierten Witwenkleidung verschafft sich Lila zeichenhaft Gewißheit über das Schicksal ihres Mannes und definiert sich und ihr subjektives Körpergefühl dabei angemessen nach außen: Mein Mann ist tot,

er aus dem Bühnenpersonal, d.h. andererseits, es sind nicht alle *dramatis personae* am Binnenspiel beteiligt.

¹⁵ "Saal./Eine Gesellschaft junger Leute beiderlei Geschlechts, in Hauskleidern, ergetzen sich in einem Tanze, es scheint sie wiederholen ein bekanntes Ballett. Graf Friedrich tritt zu ihnen./ FRIEDRICH Pfui doch, ihr Kinder! Still! Ist's erlaubt, daß ihr so einen Lärm macht? Die ganze Familie ist traurig, und ihr tanzt und springt!" (132, 4-11). Nicht nur das gesellschaftliche Leben in seinen Äußerungsformen Musik und Tanz, auch das private Liebeschicksal von Marianne und Friedrich sind an Lilas Erkrankung geknüpft (vgl. 133, 39f.)

¹⁶ Verazios besonderer Blick für das Wesentliche und Wahre scheint ihm ja bereits in seinem Namen mitgegeben.

deshalb trage ich die in unserem Kulturkreis verwendeten Trauerzeichen. Die sie umgebende Gesellschaft freilich, liest Lilas Kleiderzeichen in der Gewißheit des mittlerweile wiedergekehrten und offensichtlich lebendigen Baron Sternthal und muß deshalb Lilas Kleider- und Körpersprache als Verkleidung deuten, die nur ihren bedauernswerten Zustand der Umnachtung dokumentiert. Lilas auf Eindeutigkeit ausgerichtete selbsterzeugte Zeichenwelt aber funktioniert und folglich hält sie den Anblick ihres Mannes für ein von Geistern untergeschobenes "Schattenbild" (vgl. 132, 36). Der Kern des Kommunikationsproblems also heißt: Wie kann Lila mitgeteilt werden, daß ihr Gatte lebt, wenn sie eben nicht durch offensichtliche Fakten vom Wahren überzeugt werden kann, "da ihr das Wahre als Gespenst verdächtig ist" (132, 38f.).

In semiotischer Reformulierung läßt sich das Dilemma deutlicher erkennen: Lilas Verhalten zeigt, daß ein Signifikant (hier schwarze Kleidung) über eine unbestimmte Zahl von Signifikaten verfügt, die je nach Zusammenhang Bedeutung erlangen: Was für Lila subjektiv aussagekräftige Kleidung ist, ist für die anderen theatrale Verkleidung. Anders gewendet heißt das: das durch kulturellen Konsens verbürgte Kommunikationsmodell besteht darin, daß Zeichen in ihrer Bedeutung kontextabhängig sind. Lila hat, bedingt durch ihren psychischen Defekt diese Konvention einseitig aufgekündigt und sich eine Welt geschaffen, für deren Zeichenträger es jeweils nur eine Bedeutung geben darf. Ziel von Verazios Kur muß es sein, bei Lila erneut das Bewußtsein für eine potentiell immer vorhandene Mehrdeutigkeit, eine kontextuell abhängige Differenz zwischen Zeichen und Bedeutung zu erzeugen. Nur im Wissen um die Differenz zwischen Zeichen und Bedeutung kann es Lila wieder möglich werden, zwischen selbsterzeugten 'Realitäten' ihrer Wahnwelt und intersubjektiv gegebenen Realitäten wie der Tatsache, daß ihr Mann lebt, zu unterscheiden. Ein Therapiespiel, oder allgemeiner formuliert, Theater überhaupt, scheint hierfür um 1780 das geeignete Medium:

Lassen Sie uns der gnädigen Frau die Geschichte ihrer Phantasien spielen! *Sie* sollen die Feen, Ogern und Dämonen vorstellen. *Ich* will mich ihr als weiser Mann zu nähern versuchen [...] Wenn auch nur Musik und Tanz um sie herum sie aus der dunkeln Traurigkeit rissen, in die sie versenkt ist, wenn das unvermutete Erscheinen abenteuerlicher Gestalten sie auch nur in ihren Hoffnungen und Phantasien bestärkte, das es gewiß tun wird: so hätten wir schon genug gewonnen. Allein ich gehe einem weit höhern Endzweck entgegen. [...] Zuletzt wird Phantasie und Wirklichkeit zusammentreffen. Wenn sie ihren Gemahl in ihren Armen hält, den sie sich selbst wieder errungen, wird sie wohl glauben müssen, daß er wieder da ist. (140,28 - 141,12)

Bemerkenswert ist Verazios Strategie:

Er verspricht sich vom Zusammentreffen der beiden Realitätsebenen einen Sieg der von außen gegebenen Realität über Lilas selbstgesetzte 'Realität' mit Hilfe des Körpers, der körperlichen Wahrnehmung. Die gemeinschaftliche ob-

jektivierbare Wirklichkeit soll durch das Zusammenspiel mindestens *zweier* Sinne beglaubigt werden: Zur Heilung Lilas genügt es nicht, daß sie den Gatten nur sieht, ausschlaggebend ist eine körperliche Berührung. Doch um einen Körperkontakt überhaupt zu ermöglichen, müssen die Körper der Verwandten und der ihres Gatten der Patientin Lila zunächst im Kontext ihrer wahnhaften 'Realität' vor Augen gebracht werden. Hierfür begibt sich die gesamte Familie in den Kontext des Therapiespiels und seine theatralen Bedingungen: Kostümierung, Gesang und Tanz. Das Spiel der Verwandten bezieht seine materielle Basis aus den auf dem Landgut vorhandenen, bekannten und bewährten Ausstattungsinventar höfischer Feste.¹⁷ Die Grundlagen der gesellschaftlichen Selbstvergewisserung des Adels, Masken, Tanz und Musik, "das Element, darin Ihre Familie bisher gelebt hat" (140, 14f.), sind gleichzeitig auch die Voraussetzung für das Therapiespiel und sein Gelingen. Jene Elemente der adligen Festkultur werden nun zu Requisiten, Kostüm und Maske, zu Theaterzeichen innerhalb des Märchenspiels. Unter der strengen Regie Verazios wandeln sich die Mitglieder der Familiengesellschaft zu inszenierten Körpern, zu Bedeutungsträgern, mit deren Hilfe die Therapiehandlung erst möglich wird.

Neben Gesang und Tanz sind es drei genuin theatrale Elemente, mit der die wissentliche Inszenierung der mitspielenden Körper vollzogen wird: Verkleidungen, Beobachtungen, Berührungen.

II.

"Entfernen Sie sich mein Freund! Es sind viele Beobachter auf allen Seiten" (155, 25), muß sich Friedrich von seiner Geliebten Marianne, im Spiel die Fee Almaide, sagen lassen, als er sich in einem scheinbar unbeobachteten Moment mit zärtlichen Worten und Berührungen Mariannes Gegenliebe versichern will. Diese kurze Episode auf der Ebene des "Buffopaares" Marianne und Friedrich zeigt einerseits, daß es Verazio gelungen ist, alle seine Mitspieler zu inszenierten Körpern also Figuren zu machen, subjektive Regungen sind deshalb sofort als Aus-der-Rolle-Fallen deklassiert.¹⁸ Zum anderen wird in dieser kleinen Szene das Grundprinzip des Binnenspiels greifbar. Thesenhaft verkürzt läßt sich sagen, das Therapiespiel funktioniert, weil sich die Teilnehmer gegenseitig beobachten. Dieses gegenseitige Beobachten entfaltet sich trotz strenger Re-

¹⁷ Graf Altenstein befiehlt: "Friedrich reite hinüber und schaffe die Masken zusammen! In unseren Häusern müssen sich so viele alte und neue finden, daß man das ganze Cabinet der Feen damit fournieren könnte".(141, 23f.)

¹⁸ Diese Szene ist natürlich gattungstypisch mit dem Buffopaar zu verrechnen; Verazio verhält sich anders: bei einer ähnlichen Begegnung zwischen Magus und Almaide zu Beginn des dritten Aktes behalten beide konsequent ihre Rollen bei und Verazio spricht Marianne ohne spieltherapeutische Notwendigkeit mit "Göttliche Fee" an (149, 29).

gelvorgaben im Spielkontext von Goethes *Lila* als sozialer Akt, und nicht im Sinne von Foucaults Thesen als Mittel hierarchischer Überwachung.¹⁹

Das Binnenspiel beginnt, indem, wie die Regieanweisung ausdrücklich betont, Verazio/Magus Lila erst einmal beobachtet (142, 28). Der weitere Entwicklungsweg Lilas könnte auch als Versuch beschrieben werden, Lila wieder in ein Wechselspiel zwischen Beobachten und Handeln zurückzuführen. Lilas Weg, den der Spielleiter wohl überwacht und in den er gegebenenfalls eingreift,²⁰ steht von Beginn an unter Verazios Maxime: "Wir haben uns nur zu hüten, daß wir sie nicht zu geschwinde geheilt glauben, daß wir den Gemahl ihr nicht eher zeigen, bis sie fähig ist seine Gegenwart zu ertragen" (149, 39 ff.). Das Binnenspiel operiert ferner mit der gezielten Verwendung von Kleiderzeichen.²¹ Um die therapeutische Märchenwelt entstehen zu lassen, ist es notwendig, die Mitspieler zu kostümieren. Im Sinne der fortschreitenden Therapie und korrespondierend mit Lilas zunehmender Aufnahmefähigkeit, kann die Verkleidung - beginnend mit den Gesichtsmasken - zurückgenommen werden. Vorbereitet wird dieser Prozeß durch Lilas Cousin Friedrich, der im Märchenspiel ohne Kostüm mitspielt und im Unterschied zu allen anderen Mitspielern im Libretto des Singspielteils keinen neuen Namen erhält. Friedrich - so meine These - übernimmt im Inszenierungsplan von Verazio die Rolle der ersten Sollbruchstelle zwischen Lilas subjektiver "Realität" und der tatsächlichen Realität. Die erste Begegnung im Spiel mit Friedrich (150, 35 - 151, 20) ist aristotelisch korrekt im Zusammenfall von Anagnorisis und Peripetie zur Mitte des Binnenspiels gestaltet und führt Lila einen deutlichen Schritt in die Familiengemeinschaft zurück. Zugleich beginnt in dieser Szene das komplexe Zusammenspiel aus passivem Sehen und aktivem Berühren, aus Beobachten und Handeln:

FRIEDRICH Wer ist die Verwegene, die sich dem Aufenthalt der Angst und Trauer nähern darf? [...] Lila, bist du's?
LILA Friedrich! Darf ich mir trauen?
FRIEDRICH Ja, ich bin's!
LILA Du bist es! (*Sie faßt ihn an.*) Seid Zeugen, meine Hände, daß ich ihn wieder habe! - Und in diesem Zustande?
FRIEDRICH Soll ich dir's sagen? Soll ich deine Trauer vermehren? Ich bin, wir sind in diesem Zustande, durch deine Schuld.

¹⁹ Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. (Franz. 1975) 11. Aufl. Frankfurt/M. 1995 (= stw 184), etwa S.221. *Lila* sperrt sich mehrfach gegen Foucaults Perspektive auf das 18. Jahrhundert: Sehen ist kein Machtmittel, Lilas Wahnsinn wird nicht ausgegrenzt und ihre Heilung erfolgt nicht über Disziplinierung sondern Inszenierung des Körpers.

²⁰ Vgl. etwa Verazios Reaktion nach Lilas zweitem Rückfall: "Haltet sie nicht auf. Ich habe euch und sie wohl beobachtet" (152, 22).

²¹ Zum Kleidertausch in *Lila*, sowie grundlegend zum Verhältnis von Körper und Kleidung vgl. Ulrike Landfester: Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk. Tübingen 1995 (= Rombach Wissenschaft - Reihe Litterae 30), zu *Lila* hier S. 173-179.

LILA Durch meine?

FRIEDRICH Erinnerst du dich? Es ist kurze Zeit, als ich dir nicht weit von dieser Stelle begegnete.

LILA Deinen Schatten glaubte ich zu sehen, nicht dich.

FRIEDRICH Eben das war mein Unglück! Ich reichte dir die Hand, ich reichte dir sie flehend. Du eiltest nur schneller vorüber. Ach es war eben der Augenblick, da mich der Dämon durch seinen grausamen Oger verfolgen ließ. Hättest du mir deine Hand gereicht, er hätte keine Gewalt über mich gehabt, wir wären frei, und hätten zur Freiheit deines Gemahls zusammen wirken können. (150, 36 - 151, 17)

Lila wird wieder in das Beglaubigen von sinnlichen Wahrnehmungen ("Darf ich mir trauen?") durch einen zweiten Körpersinn eingeübt. Mit Friedrichs Geschichte um die verpaßte Berührung, die den Dämon machtlos gemacht hätte, wird zugleich versucht, Lila dieses anthropologische Verhaltensmuster als geeignetes Mittel im Umgang mit ihren Wahnvorstellungen nahezubringen. Doch endet diese Szene mit einem Rückfall. Lila fehlt noch ein wesentlicher Entwicklungsschritt, den der Spielleiter nun mit "Gewalt und Unrecht" provozieren will, um Lila "aus dem Traum [zu] wecken" (152, 27). Die Regieanweisung lautet:

*Der Oger kommt von der Jagd zurück und freut sich seiner Beute.
Er läßt sich von den Gefangenen bedienen, sie formieren einen Tanz,
der Oger tritt in die Höhle.*

LILA (*welche eine Zeit lang von der Seite zugesehn, tritt hervor*) Nun erst erkenn' ich mich wieder, da mein Herz an diesen fürchterlichen Platz sehnsuchtvoll herfliegt. Ja, ich will's, ich kann's, ich bin's ihnen schuldig. Meine Freunde!

FRIEDRICH Was bringst du uns, Geliebte?

LILA Mich selbst. Es ist nur ein Mittel euch zu retten - daß ich euer Schicksal teile. (152, 30-40)

Lila kann sich selbst als lebendige Person wieder wahrnehmen, indem sie das Leid anderer beobachtet, sich im Mitleiden selbst wiederfindet und dadurch zur Tätigkeit angeregt wird: Ein klassischer Fall von theatraler Wirkungsästhetik. Lilas Beobachten wird als sozialer Akt deutlich, weil er zum Handeln anregt und Lila zugleich im Bewußtwerden der Interaktion zwischen Sehen, Mitleiden und Handeln neues Selbstbewußtsein verleiht. Ohne Waffen (vgl. 153, 3) wirft sie sich selbst in den Kampf mit den feindlichen Mächten. Doch noch glaubt Lila an die reale Existenz des Dämons, dem sie sich entgegenstellt. Unterstützt wird Lilas Kampf gegen ihn, und damit auch ihre Rückkehr in die Realität, durch einen Kleidertausch. Nachdem Lila den Entschluß gefaßt hat, zur Befreiung ihres Mannes gegen den Dämon anzutreten, wird sie am Ende des dritten Aktes von der Fee Almaide angewiesen, ihr Trauerkleid abzulegen und erhält ein neues Gewand. "Bekleide dich damit, wirf deine Trauer ab, und schmücke dich, wie es einer Siegerin ziemt" (154,25). Ihr neues Kleid, das uns der Ne-

bentext als "weiß, mit Blumen und fröhlichen Farben gezieret" (158, 28) definiert, ist im weiteren Lila die einzige, wie sich zeigen wird, aber hochwirksame Waffe, mit der sie dem Dämon entgegentritt und die Familienmitglieder samt Gatten 'befreit'.

Der weitere Verlauf des Spiels im vierten Akt läßt textgenetisch in der Veränderung von der zweiten zur dritten Fassung die Konzeption von Goethes Heilungstheater sichtbar werden. Während nämlich Lila in der zweiten Fassung, die insgesamt noch mehr Märchenmerkmale aufweist, ihren Mann aus dem Reich des Dämons durch ihr mitgegebene Zauberwaffen (Spindel und Rocken) befreit, stärkt die dritte Fassung die psychologisch-zeichentheoretische Lösung. Da der Dämon ein Problem von Lilas krankhafter Einbildungskraft ist, das hier im Binnenspiel nur zu therapeutischen Zwecken theatrale Realität erlangt hat, zerfällt die Macht des Dämon reziprok zu Lilas Rückkehr zur Wirklichkeit und löst sich am Ende sozusagen selbst auf. Zeichenhaft hierfür tritt der Dämon im vierten Akt als "*Ballettmeister in Gestalt des Dämons*" (158, 22) auf. Während der Oger bislang schon von Graf Altenstein als Pantomime zu spielen war, wird für den Dämon die avancierteste Form der nonverbalen Inszenierung von Körper gewählt, der Tanz. In der Verschiebung von der ausdrucksstarken, auch durch entsprechende Kostümierung unterstützten Menschenfresser-Pantomime hin zur hochritualisierten Körperbewegung im höfischen Tanz wird eine allmähliche Heranführung Lilas an die ihr bekannte hochritualisierte soziale Kommunikationsform erreicht, die ihr das Wiedererkennen ihrer Familie erleichtert. Das gemeinsam getanzte Ballett, mit dessen Unterbrechung das Stück - so sei erinnert - auch beginnt, bildet über den hochritualisierten inszenierten Körper sozusagen die Nahtstelle zwischen Binnenspiel und gewohntem Sozialleben in der aristokratischen Familiengemeinschaft.²² Lila findet ihre Familie also, wie Friedrich berichtet, von einem Dämon "auf das seltsamste gefangen. Sie [die Frauen] sind genötigt ihr Tagewerk am Rocken zu vollenden, wie wir [Männer] den Garten zu besorgen und im Palaste zu dienen" (153, 39ff.). Lila beobachtet

"einen schön geschmückten Garten, in dessen Grunde ein Gebäude mit sieben Hallen steht. Jede Halle ist mit einer Türe verschlossen, an deren Mitte ein Rocken und eine Spindel befestigt ist, an der Seite des Rockens sind in jeder Türe zwei Öffnungen, so groß, daß ein Paar Arme durchreichen können"(156, 29 ff.).

Auf chorischen Zuruf der Männer lassen sich "*Hände sehen, die aus den Öffnungen herausgreifen, Rocken und Spindel fassen und zu spinnen anfangen*"

²² Zur Funktion des höfischen Tanzes als Sozialisation über Disziplinierung und Ritualisierung des Körpers (vorgeführt an Rameaus *Pygmalion*) vgl. den Beitrag von Gabriele Brandstetter in: Theater und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Hg. Von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert (Studien zum 18. Jahrhundert) Göttingen: Wallstein 1999.

(157, 21f.). Goethe behält das Märchenmotiv der selbsttätigen Rocken und Spindel in der dritten Fassung bei, obwohl es für die Spiellösung funktionslos geworden ist. Die körperlosen Hände bilden, als extreme, den Tanz noch übersteigende Form der partikularen Funktionalisierung von einzelnen Körperteilen die höchste Stufe von inszeniertem Körper, die Lila vorgeführt wird. Nach einem Wechselchor schließlich *"eröffnen sich die sieben Türen, Marianne tritt ohne Maske aus der mittelsten, Sophie und Lucie aus den nächsten beiden"* (158, 1 ff.). Das Ganze endet in einem allgemeinen Tanz, den der Dämon als Ballettmeister leitet. Lila tritt, wieder nach einer Phase der Beobachtung, mit ihrem neuen Kleid unter die Tanzenden:

LILA So find ich euch denn alle hier zusammen! Wie lange hab ich euch entbehren müssen! Darf ich hoffen, daß die Gewalt des Dämons bald überwunden wird?

SOPHIE Sie ist's durch deine Gegenwart! Sei uns willkommen, Schwester!

LILA Willkommen, meine Sophie! meine Lucie, willkommen! Marianne, bist du es wirklich?

MARIANNE Umarme mich, Teure Freundin!

Alle begrüßen sie, umarmen sie, küssen ihr die Hände.

Nach dieser Wiedererkennungsszene im bekannten Muster "Sehen und Berühren", ereignet sich der letzte Entwicklungsschritt zur Heilung: Lila erkennt ihrerseits die Verwandten als verkleidet. "Wie wunderlich seid ihr angezogen?" (158, 40), fragt Lila ihre Schwestern. Die feindlichen Geister, gegen die sie bisher kämpfte, lösen sich im Mummenschanz auf. Das Festkleid im Kleidercode der Gesellschaft hilft Lila den Dämon ihrer Phantasie zu besiegen, weil das Kleid für sie die Funktion jenes notwendigen Differenzgebers einnimmt, der ihr die anderen als verkleidet offenbart. "Was soll die Mummerei am hellen Tage?" (159, 8), moniert sie schließlich sogar die, nach Kriterien des gesellschaftlichen Kleidercodes falsche Tageszeit des Maskenspiels. Mit dem Kleid scheint Lila letztlich wieder in die gewohnte Zeichensprache ihrer Lebensgemeinschaft 'eingekleidet' und kann wieder zwischen Kostüm und Kleidung unterscheiden. Bisher hatte Lila Körper- und Kleiderzeichen nur innerhalb ihrer wahnhaften subjektiven Weltsicht ohne Ambivalenzen gedeutet. Da es nur böse Geister um sie herum gab, deshalb war jeder, der ihr begegnete, ein Geist, gerade dann, wenn er nicht so aussah. Bei der Dekodierung von Zeichen in Bedeutung fehlte eine Abstimmung mit intersubjektiven, sozialen Codes und Kontexten. Lila hat ihre wahnhafte, jede potentielle Unschärfe vermeidende Zeichenlogik, daß es zu jedem Signifikant nur ein Signifikat geben darf, überwunden. Sie zieht jetzt wieder eine mehrfache Bedeutung von Zeichen in Betracht, und hat erlebt, daß Zeichen in einen Spielcharakter geraten können. Lila kann wieder akzeptieren, daß es zu einem Zeichen mehrere Signifikate gibt und sich die Bedeutung eines Zeichens nur aus dem jeweiligen sozialen Kontext erschließen läßt. Nachdem Lila diese soziale Kompetenz wieder erworben hat,

kann sie als nahezu geheilt gelten und es ist der Moment gekommen, an dem sie ihren Ehegatten "in Hauskleidern" (159, 29), wie die Regieanweisung ausdrücklich betont, zu sehen bekommt und ihn in die Arme schließt.

Im Schlußutti fällt das persönliche Glück mit dem gemeinschaftlichen Wohlergehen zusammen. Friedrich findet für die gegenseitige Bedingung von persönlichem und sozialem Wohlergehen die passende Formel: "Was Lieb´ und Phantasie entrissen, / Gibt Lieb´ und Phantasie zurück" (160, 8f.) Das durch übermäßige Liebe und wahnhaft gesteigerte Phantasie verlorene subjektive Glück wurde wiedergewonnen durch die Liebe der Sozialgemeinschaft und deren gemeinschaftliche Phantasie - verstanden als poetische Einbildungskraft des Therapiespiels. Die Freude des Wiedererkennens findet erneut Ausdruck über Berührungs- und Körpermetaphorik, die im Anruf der Todesleiden fast zu einer Parodie des Auferstehungshymnus gerät. Und als ob es noch eines letzten Beweises ihrer restaurierten Vernunft bedurft hätte, bewegt Lila sich auch wieder souverän im abstrakten und metapherngestützten, also ambivalenten Kommunizieren: Nach all dem Sehen und Anfassen spricht sie - gleichzeitig ihren Gatten umarmend - vom Glück, das sie nicht fassen kann:

CHOR Nimm ihn zurück! / Die guten Geister geben / Dir sein Leben, / Dir dein Glück; / Neuem Leben, / Uns gegeben; / komm in unsern / Arm zurück!

FRIEDRICH Empfinde dich in seinen Küssen, / Und glaub an deiner Liebe Glück: / Was Lieb´ und Phantasie entrissen, / Gibt Lieb´ und Phantasie zurück.

[...] Chor

MARIANNE Er überstand die Todesleiden, / du hast vergebens dich gequält: / Zu unserm Leben, unsern Freuden / hast du uns nur allein gefehlt.

[...] Chor

LILA Ich habe dich, Geliebter, wieder, / Umarme dich, o bester Mann! / Es beben alle mir die Glieder vom Glück, das ich nicht fassen kann.

III.

Nicht nur das Spiel-im-Spiel, auch die Grundstruktur der Handlung von Goethes Text legt eine selbstreflexive Lesart nahe: Lilas Heilung von Wahnsinn wird nicht durch aufklärerische, vernunftorientierte Körperdisziplinierung erreicht, sondern über die gemeinsame Erzeugung von Theater, mithin durch den Einsatz einer anderen, ´poetischen´ Vernunft, die sich hierbei als autonom und sozial zugleich präsentiert.

Abschließend versuche ich deshalb Goethes Theatertext poetologisch zu lesen. Zumindest skizzenhaft seien damit Überlegungen zum Theater als Kulturmodell um 1780 verbunden, das gegenüber einer materialistischen Anthropologie die gesellschaftliche Leistungsfähigkeit der künstlerischen Fiktion betont.

Goethes Singspiel sei hierfür wie zu Beginn meiner Argumentation aus der idealen Zuschauerperspektive betrachtet. Im komplexen Spielraum der Aufführung und aus der Sicht der um die doppelte Inszenierung wissenden Zuschauer läßt sich Lilas Rückzug aus der Gemeinschaft und ihr Verhalten, einmal jenseits der psychischen Ursachen, ebenfalls als Erzeugung von Theater verstehen.

Folgen wir einer bekannten Minimaldefinition der Grundbedingungen von Theater: A verkörpert X, während S zuschaut, so ist dies zugleich eine nüchterne Beschreibung von Lilas Zustand. Lila verkörpert die rasende Trauernde, während die restlichen Familienmitglieder hilflos die Zuschauer abgeben.²³ Lila nimmt dafür ein spezifisches Äußeres an (schwarze Kleidung), und agiert auf bestimmte Weise in einem bestimmten Raum, wie wir durch ihren Mann zu Beginn erfahren:

An der hinteren Seite des Parks hält sie sich noch immer auf, schläft des Tags in der Hütte, die wir ihr zurecht gemacht haben, vermeidet alle Menschen, und wandelt des Nachts in ihren Phantasien herum. Manchmal versteck ich mich, um sie zu belauschen, und ich versichere Sie, es gehört viel dazu um nicht rasend zu werden. Wenn ich sie herumziehen sehe mit losem Haar, - im Mondschein einen Kreis abgehen - Mit halb unsicherm Tritt schleicht sie auf und ab, neigt sich bald vor den Sternen, kniet bald auf den Rasen, umfaßt einen Baum, verliert sich in den Sträuchern wie ein Geist! (136, 32 - 137, 3)

Lilas Verhalten bietet alle Ansatzmöglichkeiten für eine theatersemiotische Analyse, es finden sich kinesische, mimische, gestische und proxemische Zeichen, und doch ist es, wie wir wissen, ja keineswegs inszeniertes Theater, sondern grausame Realität für Lila und die beobachtende Familie.

"Mach doch nicht so ein Theater", pflegen wir jemandem zuzurufen, dem wir unterstellen, eine alltägliche Situation zu übertreiben, auszuspielen, theatralen Aufwand zu betreiben, bei etwas, was gar keine Aufführung ist. Spätestens seit den soziologischen Arbeiten von Erving Goffmann²⁴ wissen wir, daß diesem Ausruf durchaus eine treffende Erkenntnis zugrunde liegt: Die Sinnsetzung und Organisation unseres Alltagshandelns sind nämlich mit Strukturen, die wir aus dem Theater kennen, zu vergleichen.

Auch wenn man sich (in unzulässig identifikatorischer Leküre) den obigen Satz auf Lila angewandt wohl vorstellen könnte, ist nicht zu vergessen, daß

²³ Vgl. Erika Fischer-Lichtes Definition von Theatralität. In: E. F.-L.: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen 1983, S. 195: "Wird der Körper nicht allein als Zeichen interpretiert, sondern vor anderen seinerseits als Zeichen präsentiert, vollzieht sich ein theatralischer Prozeß. Denn dies heißt nichts anderes, als daß A X verkörpert, während S zuschaut. Wo der menschliche Körper und die Objekte seiner Umwelt in ihrer materiellen Gegebenheit als Zeichen eingesetzt werden, hat also Theater sich konstituiert".

²⁴ Erving Goffmann: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. (Engl. 1974) 3. Aufl. Frankfurt/M. 1993 (= stw 329), hier S. 143-175.

Lila als Theaterfigur Fiktion bleibt. Ihr Beispiel eignet sich höchstens dazu, zu zeigen, wie Kunst und Gesellschaft interferieren: welche Handlungsmuster aus der Wirklichkeit in die Literatur aufgenommen werden, und welche neue Funktion dieses Handlungsmuster dann in der literarischen Wirklichkeit bekommt. Lilas Verhalten also ist kein bewußt inszeniertes Theater, aber es hat dennoch die unangenehme Wirkung, in ihrer direkten Umgebung alle theatralen Kommunikationsformen des gesellschaftlichen Umgangs auszuschalten. Lilas rational nicht zu begründende "Theaterexistenz", der aufgrund ihrer psychischen Verwirrung die dazugehörige Selbstwahrnehmung fehlt, trifft das soziale Leben besonders hart. Es gefährdet die Kulturform Theater mit seinen Ausprägungen Gesang, Tanz, Maskenspiel, die der aristokratischen Familiengemeinschaft auf dem Landgut nicht nur Vergnügen bedeutet, sondern über Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung auch Identität herstellt. Durch die Theater-Therapie wird Lila aus ihrem "falschen" subjektiven Lebenstheater wieder in die gewohnten komplexen sozialen Wahrnehmungsstrukturen zurückgeführt. Erst jetzt ist auf dem Landgut Theater als soziale Kulturform wieder möglich, die nur funktionieren kann, wenn alle Mitglieder der Gemeinschaft die komplexen Zeichenrelationen innerhalb der sozialen Codes richtig auflösen können. Pointiert gesagt: Der massive Einsatz von Theater ist notwendig, nicht nur um Lila zu heilen, vielmehr hat Theater in einem selbststabilisierenden Rettungsakt dafür gesorgt, daß es als Kunstform erhalten bleibt. Nicht zuletzt deshalb hat Goethe wohl auch in der dritten Fassung die für die Spiellösung funktionslos gewordenen Rocken und Spindel beibehalten. Spindel und Rocken als Werkzeuge der Spinn- und Rockenstuben sind in langer Tradition poetologische Zeichen für eine von der sozialen Gemeinschaft getragenen und im gemeinsamen Singen und Erzählen aus ihr selbst erzeugten Literatur und Kunst.

In *Lila* konnte der autopoietische Akt gelingen, weil sich Theater, mit hin Kunst an sich, im Binnenspiel als ein sozial vermitteltes Zeichensystem darstellt und in der Restituierung des Gemeinschaftslebens zugleich der Legitimationsbeweis seiner sozialen Relevanz erbracht wird. *Lila* wird in poetologischer Lesart zu einem selbstreflexiven Text, in dem Goethe über die Möglichkeiten des Verhältnisses von Gesellschaft und Theater nachdenkt. Die wechselseitige und gegenseitige Bedingung von Theater und Gesellschaft, Kunst und Leben besteht in den konsensuell verabredeten Zeichenstrukturen, über die das soziale Leben wie das Theater funktioniert. Theater wird in *Lila* zum Exemplum für Kunst als gesellschaftliche Kunst, der Text bezieht damit deutlich Position in der Kunstdebatte der 80er Jahre. Die mit geradezu asozialen Zeichenordnungen²⁵ operierende Genieästhetik des Sturm und Drang, deren Pa-

²⁵ Um bei Goethe zu bleiben: Die erste Fassung des *Götz* etwa, die sich als Kunstform jeder sozialen Vermittlung auf dem Theater sperrt, und Goethes spätere Versuche, daraus einen spielbaren Theatertext zu machen, illustriert jenen Vorgang, 'asoziale' Kunstzeichen zu sozialen zu machen.

thologie des genialen Subjektivismus Goethe im *Werther* (in der zweiten Fassung von 1787 noch verschärft) problematisiert hatte, steht für eine Funktionsbeschreibung von Kunst nicht mehr zur Verfügung. Kunst ist sich selbst problematisch geworden. Andererseits ist Kunst im Sinne eines autonomen Systems noch nicht etabliert, Goethes Diskussionsvorschlag 1788 mit *Lila* liegt deshalb in der Mitte: Kunst ist autonom, aber zugleich muß sie sozial vermittelt sein. *Lila* als Theater übernimmt dabei die wichtige Funktion, in die anthropologischen Grundlagen komplexer sozialer Kommunikation einzuüben. Das Binnenspiel beginnt zunächst mit anthropologisch einfacher strukturierten, dem Ritual nahestehenden Zeichenhandlungen, wie der Heilsalbe (144,22), Lilas Speisung (146, 26f.) und einer Waschung (154, 19f.). Mit der Anagnoriserfahrung über soziale Inszenierung von Körper, trainiert Lilas Heilungstheater auch im Zuschauer das Wechselverhältnis von Beobachten und Selbstbewußtsein, das sich selbst Bewußtwerden über Beobachten. Das Binnenspiel hat gezeigt: Zeichen können in einen Spielcharakter geraten und gerade dann soziales Leben wieder ermöglichen. Doch kann eine Inszenierung auch mißlingen, wenn sie nicht sozial vermittelt ist. Der sich ohne soziale Anbindung und Abstimmung selbst als eindimensionales Zeichensystem inszenierende Körper endet, wie das Beispiel der *Lila ex negativo* zeigt, im Wahnsinn.

Ein psychisches Subjekt, so lernt der Zuschauer, erfährt sich selbst als Körper und Individuum durch die sinnliche Wahrnehmung wie Hören, Sehen und Berühren; sinnhaft wird diese Erfahrung jedoch nur, wenn es sich als sozialer Körper in direkter Auseinandersetzung mit anderen sozialen Körpern und der Einbindung in Codes der Gesellschaft erlebt. Die Aufgabe von Theater, wie es das Festspiel *Lila* vorführt, wäre, jenen positiv sozialen Prozeß in Gang zu bringen und damit zu einer funktionierenden Gesellschaft beizutragen. Darüberhinaus vertritt Goethes *Lila* in der Heilmethode (und Namengebung) des Doktor Verazio einen Kulturbegriff, in dem das Theater nicht zuletzt die Funktion hätte, zu zeigen, daß es eine Wahrheit gibt, deren Evidenz im Sehen und Berühren körperlich zu erfahren ist. Zu erreichen ist diese Evidenz aber - und daran sei noch einmal erinnert - nur über die Inszenierung ihrer selbst. Sinnliche erfahrbare Evidenz von Wahrheit - dieser Aspekt des Theatermodells in *Lila*, der etwa auch in Goethes *Iphigenie* bestimmend wirkt, war freilich nicht lange tragfähig. Das Ende dieser Vorstellung markiert jedenfalls spätestens Heinrich von Kleist. Ein Gegentext zu Goethes *Lila*, der mithin auch die Wandlungen des Kulturmodells "Theater" vom 18. zum 19. Jahrhundert deutlich repräsentiert, ist Kleists *Amphitryon*. Mit Alkmenes *Ach* verhaucht im Schlußwort jegliche Vorstellung von Wahrheit, deren Evidenz über Sehen und Berühren zu gewinnen wäre.

Mit Überlegungen zur Wirkungsgeschichte des Textes rückt schließlich noch einmal die zu Beginn erwähnte - und im Gegensatz zu Graf von Brühls Versuch 1818 - erfolgreiche Wiederaufnahme der *Lila* 1995 durch das Berliner

Theater *Affekt* in den Blick. Blieb doch bislang unbeantwortet, warum Goethes *Lila* einem heutigen Publikum näher zu sein scheint, als Theaterbesuchern im Berlin des Jahres 1818.

Abgesehen von der fragwürdigen musikalischen Umsetzung des Stücks,²⁶ und der gewagten Idee, Berliner Opernpublikum für Goethes Singspiel zu gewinnen, das dieses am Nationaltheater und den Produktionen der großen Opernhäusern messen würde, war Goethes Stück 1818 in zwei zentralen Ebenen der Handlung anachronistisch geworden. Mit der Familiengemeinschaft auf dem Landgut evozierte Goethes *Lila* für das Berliner Publikum 1818 eine Lebens- und Wertegemeinschaft mit gleichsam 'vormoderner' face-to-face Kommunikation, die bereits durch den Defekt eines einzelnen Mitglieds in Frage gestellt wird. Die Großstadt Berlin dagegen bot als bereits moderne industrialisierte Gesellschaft andere Erfahrungsmuster von sozialer Kommunikation, die bekanntlich gerade hinsichtlich des Phänomens 'Wahnsinn' im Ausgrenzen besteht. *Lilas* Handlungsführung aber - und das ist der zweite Anachronismus - ist von dem 1818 bereits historisch gewordenen Kontext der spätaufklärerischen Melancholiedebatte²⁷ kaum zu trennen. Es sei denn, und hieraus wird die kuriose Rezeptionsgeschichte des Textes plausibel, es gibt, wie für uns heute, einen nahezu alltäglichen Bezug zur Psychotherapie. Denn *Lilas* Heilungsgeschichte zeigt tatsächlich eine faszinierende Nähe zur psychotherapeutischen Praxis, die deshalb für heutige Theaterbesucher eine selbstverständliche Brücke zu Goethes Text bilden kann. Nicht zuletzt darauf beruht der Erfolg von Stefan Bachmanns und Thomas Jonigks *Lila* 1995. In ihrer Textfassung, die relativ frei mit Goethes Text umgeht, übersetzen sie die Personenkonstellation auf dem Landgut und das Therapiespiel in den Kontext heutiger psychischer Kuren in 'selbsterfahrender' Gruppentherapie und entlarven unsere Lebenswelt in trefflichem Psychojargon als Therapiegesellschaft, deren therapeutische Inszenierungen beständig Gefahr laufen, zum Horrortrip zu werden.

Aus differenzierter literatur- und theaterwissenschaftlicher Sicht erscheint die erfolgreiche aber einseitige Betonung der psychologischen Handlungsebene freilich als unbefriedigende Verkürzung des komplexen Bühnentextes. Gerechtfertigt zu werden ist *Lila* auf der Bühne aber wohl kaum, muß der Text doch als eine historisch eng einzugrenzende Antwort Goethes auf die drängende Frage nach der Stellung der Kunst im sozialen Leben der 80er Jahre gelesen werden. Gleichzeitig aber - und darin liegt die besondere Bedeutung von *Lila* - scheint in dem hier vorgeführten Lösungsvorschlag des Kunstproblems weit mehr auf: Theater als kulturelles Modell einer autonom wie sozial

²⁶ Friedrich Ludwig Seidel mißachtete in seiner Vertonung etwa den spiellogisch bedeutsamen Gegensatz von Musik vs. gesprochenem Wort im ersten Akt, in den er einen "Chor und ein Terzett [...] einfügt." Benedikt Holtbernd (Anm. 6), S.111.

²⁷ Hierzu grundlegend: Hans-Jürgen Schings: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1977.

vermittelten Kunst eingebettet in den Rahmen einer Lebensgemeinschaft; diese Grundlagen von Goethes Kunstverständnis machen *Lila* zu einem Theatertext, den es lohnt, vor dem Vergessen zu bewahren.