

Literaturverzeichnis

- Boucher, M., *Le Sentiment national en Allemagne*, Paris 1947.
- Gaucher, M., *La Révolution des droits de l'homme*, nrf. Paris 1989.
- Gilli, M., *Cosmopolitisme et xénophobie pendant la République de Mayence*, in: G.L. Fink, (Hrsg.), *Cosmopolitisme, Patriotisme et Xénophobie en Europe au Siècle des Lumières*, Actes du Colloque International de Strasbourg, Strasbourg 1987, S. 285-295.
- Kemiläinen, A., *Auffassungen über die Sendung des deutschen Volkes um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*, Helsinki 1956.
- Mathiez, A., *La Révolution française (1922)*, Lyon 1989.
- Meinecke, F., *Weltbürgertum und Nationalstaat*.⁹ München 1969.
- Mitton, F., *La Presse Française*, Bd. 2 *Sous la Révolution, le Consulat, l'Empire*, Paris 1945.
- Ozouf, M., *La Révolution française et l'idée de la fraternité*, in: *L'homme régénéré*, Paris 1989.
- Prignitz, Ch., *F. Hölderlin. Die Entwicklung seines politischen Denkens unter dem Einfluß der Französischen Revolution*, Hamburg 1976.
- Prignitz, Ch., *Vaterlandsliebe und Freiheit*, Wiesbaden 1981.
- Rétat, P., *Les Journaux de 1789*, *Bibliographie critique*, Paris 1988.
- Schnabel, F., *Deutsche Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert*, Bd. I, Freiburg 1929.
- Valjavec, F., *Die Entstehung der politischen Strömungen in Deutschland, 1770-1815 (1951)*, Nachwort von Garber, J., Kronberg 1978.
- Wohlwill, A., *Weltbürgertum und Vaterlandsliebe der Schwaben (1789-1815)*, Hamburg 1875.
- Buchner, E., *Die französische Revolution, Kulturgeschichtlich interessante Dokumente aus alten deutschen Zeitungen*. Bd. 1, München 1913.
- Duval, M., (Hrsg.), *Cloots, A., Ecrits révolutionnaires, 1790-1794*, Paris 1979.
- Furet, F. et al. (Hrsg.), *Orateurs de la Révolution française*, Bd. I, *Bibliothèque de la Pléiade*, Paris 1989.
- Garber, J., (Hrsg.), *Kritik der Revolution, Theorien des deutschen Frühkonservatismus, 1790-1810*, Kronberg 1976.
- Godechot, J., (Hrsg.), *Les Constitutions de la France depuis 1789*, Paris 1970.
- Hansen, J., (Hrsg.), *Historische Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der französischen Revolution*, 4 Bde., Bonn 1931-1938.
- Träger, C., (Hrsg.) *Die Französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur*, Leipzig 1979.
- Volney, *Les Ruines*, Nelle éd., suivies de *La Loi Naturelle et de L'Histoire de Samuel*, Garnier, Paris 1876.

Bernhard Greiner

Der Fluchtpunkt des Aufklärungs-Theaters als Leerstelle: J.M.R. Lenz' Komödie *Der Hofmeister*

Lenz' Komödien stellen, am Ende des Aufklärungsjahrhunderts, eine Provokation des bürgerlichen Theaters dar, denn sie behandeln dessen Grundlage und Perspektivpunkt, das sich selbst bestimmende Subjekt, als Leerstelle. Das Stück *Der Hofmeister* setzt diesen Fluchtpunkt noch, um ihn zugleich zu verweigern. So kann hier auch nur in der Negativform (als Groteske) entfaltet werden, was die Komödie auf dieser Bahn gewinnt: einen neuen Zugang zur dionysisch-carnevalistischen Tradition der Komödie, von dem sich das Theater mit Gottscheds Reformen abgeschnitten hatte.

Auf eine Struktur des Entzugs führt das Stück *Der Hofmeister* schon bei der Frage nach seinem Autor. Der Text erregte zwar bei seinem Erscheinen 1774 beträchtliches Aufsehen¹, aber mit Blick auf Goethe, der als Autor des anonym erschienenen Stücks vermutet wurde. Den Interpreten wiederum, der den Autor auf eine bestimmte Position festlegen will, entzieht dieser sich durch eine Argumentation, die ungeklärt zwischen inhalts- und rezeptionsästhetischen Argumenten springt. Die Komödie solle ein ‚Gemälde der menschlichen Gesellschaft‘ geben², dann wieder wird sie als abhängig vom Publikum gedacht, das dabei als bestimmende und zugleich als bestimmte Größe vorgestellt wird. Lenz betont, das Publikum des deutschen Komödienschreibers sei „ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit“³, daß auch der Schreiber ‚Mischmasch‘ produzieren müsse, stellt gleichwohl aber heraus, daß der komische Dichter dies Publikum doch bilde, da er dem „Tragischen sein Publikum“ schaffe. Ein literarisches Schaffen wird hierin kenntlich, das um einen Mangel kreist, um ein Fehlen eben dessen, was die literarischen Mitstreiter ins Zentrum gerückt ha-

1. Hierzu: Erich Unglaub, „Das mit Fingern deutende Publicum“. Das Bild des Dichters J.M.R. Lenz in der literarischen Öffentlichkeit 1770 bis 1814, Frankfurt/M. u. Bern 1983.

2. Rezension des neuen Menoza, von dem Verfasser selbst aufgesetzt, in: Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. von Sigrid Damm, Leipzig und München 1987, Bd. 2, S. 703.

3. Ebd., S. 703 f.

ben, des auf seine Autonomie pochenden Ich, des denkenden, schaffenden, kämpfenden Subjekts als der transzendentalen Grundlage aller Erfahrung und Gestaltung von Wirklichkeit. Was die Dichtung des Sturm und Drang als Selbst-Sein hymnisch oder pathetisch, tragisch oder ekstatisch feiert, erscheint bei Lenz als eine Leerstelle. So wird sein Schaffen zur Hohlform der Dichtung des Sturm und Drang. Das erklärt die ambivalente Charakteristik, die Goethe von dem genialischen und um Anerkennung durch ihn buhlenden Gefährten⁵ gegeben hat, zugleich disponiert dies Lenz in besonderer Weise, die Epochenprobleme des Sturm und Drang für die Gattung Komödie bzw. diese für jene zu gewinnen.

Goethe erkennt an Lenz den Anspruch, ein Dichter-Ich zu sein wie er selbst und den Hang, sich an irgendetwas hinzuwerfen, sich völlig zu entäußern. Stolzius und Läufer, die Helden aus den *Soldaten* und dem *Hofmeister* sind sprechende Namen. Sie sagen zusammen aus, was das Individuum in Lenz' Dramen ist und markieren die Spannung zwischen kläglicher Anmaßung (Stolzius) und Selbst-Entäußerung, Selbst-Flucht (Läufer), in der die Begründung eines Ich bei Lenz steht.

In seiner Komödie *Der Hofmeister* greift Lenz eine zentrale Konfliktkonstellation der Aufklärung in der für den Sturm und Drang charakteristischen Zuspitzung auf, um sie dann jedoch eigenartig abzulenken⁶. Forderungen der Freiheit, des Über-Sich-Selbst-Verfügens im Hören auf die Stimme der Vernunft, ohne die

4. Martin Rector beschreibt dieses Problem als den traditionellen Widerspruch zwischen moralisch-aufklärerischem Autonomiepostulat und Beharren auf empirischer Wirklichkeitswahrnehmung, womit er dem Autor wie den Texten ein auf seine Autonomie pochendes Ich schon immer konzidiert, das das Stück gerade als Leerstelle behandelt. Statt eines Widerspruchs zweier in sich konsistenter Positionen findet sich bei Lenz die Konfrontation einer unbedingten Forderung mit einer spezifischen Schwäche. (Martin Rector, Götterblick und menschlicher Standpunkt. J.M.R. Lenz' Komödie *Der neue Menoza* als Inszenierung eines Wahrnehmungsproblems, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32, 1989.)

5. Dichtung und Wahrheit, 11. und 14. Buch, Hamburger Ausgabe, München 1988, Bd. 9, S. 495 ff. und Bd. 10, S. 7 ff.

6. Interpretationen des „Hofmeister“ (Auswahl): Albrecht Schöne, Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne, Göttingen 1958; Heinz Otto Burger, J.M.R. Lenz: „Der Hofmeister“, in: Das deutsche Lustspiel, hg. v. Hans Steffen, Bd. 1, Göttingen 1968; Gert Mattenklott, J.M.R. Lenz: „Der Hofmeister oder die Vorteile der Privaterziehung“. Eine Komödie, in: G.M., Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang, Stuttgart 1968; Karl Eibl, „Realismus“ als Widerlegung von Literatur, in: Poetica 6, 1974; Erna Petrich, Die Funktion der Komik in den Dramen „Der Hofmeister“ und „Die Soldaten“ von J.M.R. Lenz, Diss. Ohio State Univ. 1974; Walter Hinderer, Lenz: „Der Hofmeister“, in: Die deutsche Komödie, hg. v. Walter Hinck, Düsseldorf 1977; Franz Werner, Soziale Unfreiheit und „bürgerliche Intelligenz“ im achtzehnten Jahrhundert. Der organisierende Gesichtspunkt in J.M.R. Lenz' Drama „Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung“, Frankfurt 1981; Barbara Becker-Cantarino, J.M.R. Lenz: „Der Hofmeister“, in: Dramen des Sturm und Drang, Stuttgart 1987; Klaus Bohnen, Irrtum als dramatische Sprachfigur. Sozialzerfall und Erziehungsdebatte in J.M.R. Lenz' „Hofmeister“, in: Orbis Litterarum 42, 1987.

der Natur und des Herzens zu überhören, stoßen sich an Ordnungsregeln sozialer Existenz, d.h. an ins Feld geführten sozialen Umständen. Diese beiden aufeinander prallenden Positionen werden von zwei Erziehern, dem Geheimen Rat von Berg und dem Pastor Läufer, vertreten und an der Frage nach Sinn oder Unsinn des Hofmeistertums diskutiert: insofern erscheint der Titel des Stücks, *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*, gerechtfertigt. Aber es sind hier die Väter, die die Positionen gegeneinander halten, wobei sie als wohletablierte schon über dem Widerspruch stehen. Die Kinder scheinen in diesen Widerspruch gestellt, wo wir aber erwarten, daß sie ihn austragen — was auf Tragödie verweisen würde —, erfolgt die für Lenz charakteristische Ablenkung. Das mag Lenz' Unschlüssigkeit in der Gattungszuweisung seines Stücks erklären. Die erste Fassung trägt den Untertitel *Lust und Trauerspiel*, die Druckfassung dann die Bezeichnung *Eine Komödie*. Wesentliche Teile der Handlung verweisen mehr auf eine Tragödie denn auf eine Komödie: der Lehrer in einem adligen Haus hat intime Beziehungen zu seiner Schülerin, die sich von ihrem Verlobten verlassen glaubt. Das Mädchen begeht, nachdem sie ein uneheliches Kind geboren hat, einen Selbstmordversuch, der Hofmeister kastriert sich, der scheinbar ungetreue Verlobte ergeht sich in bitteren Selbstvorwürfen. Von der Tragödie weg führt dann aber eine Dramaturgie, die den Zusammenprall von zwei je berechtigten und zugleich sich widersprechenden Forderungen ablenkt zur Konfrontation einer unbedingten Forderung mit einer spezifischen Schwäche. Zur Frage wird, ob Selbstbestimmung, Durch-Sich-Selbst-Sein, Freiheit, die der Geheime Rat von Berg pathetisch fordert, vom Ich her überhaupt beansprucht werden können. Denn der Forderung nach selbstbestimmtem Dasein, Errichten eines Größenselbst im Sinne des Sturm und Drang, antwortet ein Hang zur Selbst-Auslöschung, zur Entäußerung an Rollen. Zwischen dem Postulat der Autonomie des Ich und dem Wunsch nach bzw. der Angst vor der Hingabe an übergeordnete Mächte hat sich ein selbständiges, zusammenhängendes Ich überhaupt erst auszubilden. Die Dramaturgie aber verweigert durch Ablenken diesen Prozeß. So errichtet sie eine Leerstelle im Zentrum des Stücks.

Zwischen postuliertem Selbst-Sein und Selbst-Entäußerung schwankt Lenz auch poetologisch, wenn er die Frage der Aufklärungskomödie nach dem Verhältnis von Handlung und Charakter erörtert. Für Gottsched und die Verlach-Komödie hat die Komödie aus der Handlung, für Johann Elias Schlegel und Lessing hat sie aus dem Charakter hervorzugehen. Lenz stellt in den *Anmerkungen übers Theater* gut aristotelisch die Handlung ins Zentrum. In der Tragödie weise diese aber nicht auf Personen zurück, die, wie in der Antike, von einem eisernen Schicksal bestimmt würden, sondern auf „Charaktere ..., die sich ihre Begebenheiten erschaffen, die selbständig und unveränderlich die ganze große Maschine selbst dre-

7. Hierzu: J.M.R. Lenz, *Der Hofmeister*. Synoptische Ausgabe von Handschrift und Erstdruck, hg. v. Michael Kohlenbach, Basel, Frankfurt 1986, S. 10.

hen ...“⁸. Dichtung, die ein Abbild, ein „Gemälde der menschlichen Gesellschaft“ geben soll, findet solche großen, frei über sich verfügenden Charaktere aber offenbar nicht vor, entsprechend dreht sich das Verhältnis von Person bzw. Charakter und Handlung wieder um. Handlung weist nicht auf die frei handelnde Person zurück, sondern Figuren hängen zwischen Handlungen, gehen aus diesen hervor und in ihnen wohl wieder unter:

Bei uns ists die Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge aufeinander folgen, eine die andere stützen und heben, in ein großes Ganze zusammenfließen müssen, das hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht als die Hauptperson, wie sie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorsteht.⁹

Aus den ‚Donnerschlägen der Handlung‘ geht die Hauptperson hervor. Am Beginn stehen nicht Kausalzusammenhänge, die der kalkulierende Verstand erschafft, sondern verwirrende, unberechenbare Zusammenhänge, Szenenfluchten, die die Person hervorbringen sollen (so besteht der *Hofmeister* aus 35 Szenen, die bei ständigem Schauplatzwechsel und entsprechendem Eindruck hektischer Bewegung aufeinander folgen, während die systematisierende Aktgliederung nachträglich aufgesetzt erscheint). Die Handlungen, die Szenenfluchten aber bringen die gesellschaftlichen Bedingungen ins Spiel, durch die die Personen bestimmt sind.

Im Spannungsfeld zwischen Postulat der autonomen Person und deren Entäußerung an die Donnerschläge der Handlung steht auch Lenz' vielzitierte Äußerung zur Komödie:

Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie eine Sache, einer Tragödie eine Person. ... Im Trauerspiele ... sind die Handlungen um der Person willen da ... In der Komödie aber gehe ich von den Handlungen aus, und lasse Personen teil dran nehmen welche ich will.¹⁰

Läufer ist eine zwischen Donnerschlägen der Handlung flüchtige Figur. Die Versuche der Selbst-Gründung bzw. Selbst-Rettung arten ihm zum Selbst-Verlust aus, wobei er schwankt zwischen Auflehnung und Unterwerfung. Der Vorfall, von dem Lenz ausging, ist eine ‚Fratze‘, wie sie Goethe als Lieblingsgegenstand von Lenz bestimmt hat¹¹, die Selbstkastration eines Hofmeisters als grotesker Versuch, den Konflikt zwischen den bürgerlich-gesellschaftlichen Pflichten als Lehrer und den Forderungen der Triebe aus der Welt zu schaffen.

Schon Lessings *Minna von Barnhelm* erwies den Konflikt zwischen den Forderungen der sozialen Existenz und der Stimme des Herzens in nur sehr fragiler Weise der Komödie fähig. Die Wende in die Komödie wird gerade noch erreicht. Daß sich bei Lenz das Spiel als Komödie entfaltet, erscheint nicht in gleicher Wei-

8. Anmerkungen übers Theater, in: Lenz, Werke und Briefe in drei Bänden, wie Anm. 2, Bd. 2, S. 654.

9. Ebd., S. 655 f.

10. Ebd., S. 669 f.

11. Dichtung und Wahrheit, 14. Buch, Hamburger Ausgabe Bd. 10, S. 8.

se als erleichternder Sieg der Komödie, hat vielmehr einen bitteren Beigeschmack. Eine Konfliktkonstellation, die traditionell auf Tragik zuzulaufen scheint, wird abgelenkt. Das Ausbleiben der tragischen Katastrophe ist aber weder einer besonderen Haltung, Fähigkeit oder Einsicht der Figuren noch einer Neuinterpretation des Konflikts durch den Autor zu verdanken, sondern spezifischen Schwächen der Figuren; es manifestiert nicht Größe, sondern Albernheit. Das verbindet die sonst in ihrem Niveau recht unterschiedlichen Stücke *Der Hofmeister* und *Der neue Menoza*. Hierin gründen auch die Schwierigkeiten, Lenz' Stücke einzuordnen (der Terminus ‚Tragikomödie‘ verdeckt diese dramaturgische Problematik eher, als daß er sie freilegte). Das Vermeiden der Tragödie kann als fortschrittlich gewertet werden, gleichzeitig aber auch, so in Brechts Bearbeitung, als Manifestation der Misere der Figuren. Daß die Tragödie vermieden wird, ist kein befreiendes, sondern ein böser Scherz. So ist Hans Mayer zuzustimmen, der den *Hofmeister* eine „böse Komödie“¹² nennt. Das macht Lenz' Stücke aktuell, läßt sie z.B. in den Umkreis von Dürrenmatts Komödie rücken, für den die Welt gleichfalls nicht mehr in der Sinnstruktur der Tragödie deutbar, die Wendung in die Komödie entsprechend die schlimmstmögliche ist.¹³

Was ist nun die Konfliktkonstellation, die sich der Tragödie entzieht? Auf der einen Seite steht die Forderung der Freiheit, des Über-Sich-Selbst-Verfügens. Im Stück vertritt sie der Geheime Rat von Berg als Sprecher des Aufklärungsdiskurses. Lenz ist es mit dieser Forderung der Autonomie des Ich überaus ernst, hierin ist er ganz Stürmer und Dränger, der das selbständig denkende und fühlende Individuum verlangt. Den Geheimen Rat läßt er pathetisch sagen:

Ohne Freiheit geht das Leben bergab rückwärts, Freiheit ist das Element des Menschen wie das Wasser des Fisches, und ein Mensch, der sich der Freiheit begibt, vergiftet die edelsten Geister seines Bluts, erstickt seine süßesten Freuden des Lebens in der Blüte und ermordet sich selbst. ... er [der Hofmeister] hat den Vorrechten eines Menschen entsagt, der nach seinen Grundsätzen muß leben können, sonst bleibt er kein Mensch. ... aber ein Gelehrter, ein Mensch, der den Adel seiner Seele fühlt, der den Tod nicht so scheuen sollt' als eine Handlung, die wider seine Grundsätze läuft ... Wer heißt euch Domestiken werden, wenn ihr was gelernt habt, und einem starrköpfigen Edelmann zinsbar werden, der sein Tage von seinen Hausgenossen nichts anderes gewohnt war als sklavischer Unterwürfigkeit? [149 ff.]¹⁴

Auf der einen Seite also steht die Forderung nach dem freien Menschen, der selbständig denkt und fühlt, der seine Fähigkeiten nach seinem Willen zu gebrauchen weiß: eine moralische Forderung, die hier die Vätergeneration vertritt (bei Schil-

12. Hans Mayer, Lenz oder die Alternative, in: J.M.R. Lenz, Werke und Schriften, hg. von Britta Titel und Hellmut Haug, 2 Bde., Stuttgart 1966, Bd. 2, S. 809; analog: Helmut Arntzen, Die ernste Komödie, München 1968.

13. Friedrich Dürrenmatt, Die Wiedertäufer. Zürich 1967, S. 102.

14. Zitatnachweise im Text folgen der Ausgabe: Sturm und Drang. Dramatische Schriften I, hg. von E. Loewenthal und L. Schneider, Heidelberg 1972.

ler formulieren demgegenüber die Söhne das moralische Freiheitspostulat). Auf der anderen Seite stehen die ‚Läuffers‘, d.h. Figuren, die die sozialen Gegebenheiten und Regeln ins Feld führen, aber nicht um Ich-Anspruch und gesellschaftlichen Anspruch aneinander abzuarbeiten, sondern in einer eigentümlichen Bereitschaft, ja Lust, sich vorgegebenen Mustern (z.B. der Literatur) und Regeln (sozialen Rollensystemen) gänzlich hinzugeben, in ihnen aufzugehen. In diesem Sinne erscheinen die Söhne und Töchter des Stücks als Komödianten. Sie agieren in Rollenerwartungen, in die sie sich in schnellem Wechsel einzubilden wissen (Läuffer) und können sich nur in fremden Mustern artikulieren (Gustchen in Romanen, die Studenten in nachgespielten Ehrenhändeln).

Immer wieder entstehen Konfliktkonstellationen, die aus vergleichbarer Literatur des Sturm und Drang tragische Entwicklungen erwarten lassen. Läuffer führt sich als eine Art Werther ein (I,1), zu gut für das Philisterdasein, körperlich „zu gut gewachsen“, weiter habe er „zu viel Welt gesehen“, geistig würde er gleichzeitig die andern überflügeln. Wie Werther sich im Dienste des Gesandten aufgrund seines Selbstwertgefühls an die Standesschranken nicht hält und auf einem Empfang bleibt, zu dem er als Nicht-Adliger keinen Zugang hat, so mischt sich auch Läuffer besserwisserisch in ein Gespräch der Majorin mit dem Grafen Werthem ein und muß sich sagen lassen:

Majorin: Merk' Er sich, mein Freund, daß Domestiken in Gesellschaften von Standespersonen nicht mitreden! Geh' Er auf sein Zimmer! Wer hat Ihn gefragt? [140]

Werther nimmt solchen ‚Verdruß‘ zum Anlaß, den Dienst zu quittieren und nun nur noch dem unbedingten Anspruch seines Ich zu leben. Bei Läuffer entsteht aus diesem Verdruß — gar nichts. Der Zusammenstoß zwischen Selbstgefühl als Besserer oder Gleichwertiger und den sozialen Regeln des Umgangs verpufft. Ähnlich wird ein neuer, tendenziell tragischer Konflikt Läuffers abgelenkt. Getreu dem Bibelwort und zugleich der unbedingten Aneignung sexualfeindlicher bürgerlicher Moral hat sich Läuffer ausgerissen, was ihm Ärger bereitet hat, die Triebe, seine Natur. Da begegnet dem Kastraten, dem der Schulmeister die Karriere eines neuen Kirchenvaters prophezeit hat, erneut die Liebe in der Gestalt des Bauernmädchens Lise. Der sich abzeichnende Konflikt zwischen gesellschaftlichen Geboten, die alle Natur zerstört haben und aufscheinendem Liebesglück wird aber nicht tragisch ausagiert, sondern mit einem Kalauer einfach weggeschoben. Läuffer, der sich gerade noch apostrophiert hat als „Ich Unglücklicher“, gesteht der in Liebe entflammten Lise: „Lise, ich kann bei dir nicht schlafen“ und erhält die tröstliche Antwort „So kann Er doch wachen bei mir ...“ [208].

Auch um Gustchen entstehen Konfliktsituationen zwischen Sprache der Liebe und Regeln der Gesellschaft, die in der Sturm und Drang-Literatur und nicht nur in dieser gewöhnlich als tragische entfaltet werden. Gustchen könnte als gefallenes Mädchen ein Gretchen-Schicksal erleiden oder das einer Evchen Humbrecht in Wagners *Kindermörderin*. Aber Gustchen wird hier nicht einer rigiden Moral ge-

opfert, die sich triumphierend über dem Grab derer erhebt, die ihrem Herzen gefolgt sind. — Nur: ist Gustchen jemals ihrem Herzen gefolgt — oder Romanen, sei dies tragischen (*Romeo und Julia*) oder rührseligen (à la Gellerts *Schwedischer Gräfin*)?

Das gezeigte Studentenleben scheint gleichfalls tragische Konflikte bereitzuhalten zwischen dem Entwurf auf ein selbstverantwortliches Dasein hin, unabhängig von den Vätern, wo man für die eigenen Taten einsteht, auf der Grundlage der Freundschaft ein besserer Mensch wird und eine neue, bessere soziale Ordnung begründet auf der einen Seite und der weiter bestehenden materiellen Abhängigkeit von den Vätern, die zwingt, sich deren Ordnungen anzubequemen, auf der anderen Seite. Konflikte wären möglich wie zwischen Ferdinand und dem Präsidenten von Walter (*Kabale und Liebe*). Aber die Väter gehen bei Lenz in sich, werden zu einer Art verlorener Väter, die zurückkehren an die Brust ihrer Söhne¹⁵. Geheimer Rat: „Ich seh', ihr wilden Bursche denkt besser als Eure Väter. Was hast du wohl von mir gedacht, Fritz?“ [210] Und der alte Pätus: „Mein Sohn, erkenne deinen Vater wieder, der eine Weile seine menschliche Natur ausgezogen und in ein wildes Tier ausgeartet war. ... Nimm mein ganzes Vermögen, Gustav! Schalte damit nach deinem Gefallen ...“ [214]. Solche Väter-Worte lobt man sich — nur: sie werden erst an solche Söhne gerichtet, die vom Lotteriegeld besonnen, d.h. schuldenlos und über eigene Mittel verfügend, vor ihren Vätern stehen.

Bei Läuffer und Gustchen bleibt die tragische Kollision aus, weil sie kein fest umrissenes Selbst haben, das im Zusammenstoß von moralischem Freiheitspostulat und Hang, in den Regeln der sozialen Ordnungen aufzugehen, zerrieben werden könnte. An Läuffer wird dies hergeleitet (wobei in der nicht gelingenden Ich-Konstitution zwischen absolutem Freiheitspostulat und dem Bedürfnis, sich Rollensystemen oder Autoritäten völlig zu überantworten, auch die persönliche Problematik des Autors Lenz reflektiert sein mag). Läuffer wird — bezogen auf den Geheimen Rat — in einer double-bind-Situation vorgestellt: mit Forderungen konfrontiert, die sich widersprechen, wobei weder der Widerspruch aufgehoben, noch aus der Situation herausgegangen werden kann. Einerseits verlangt der Geheime Rat Freiheit, Selbstbestimmung, Gebrauch der eigenen Geisteskräfte, womit die Aufforderung an Läuffer formuliert ist: ‚So wie ich sollst Du werden.‘ Zum anderen aber verhindert der Geheime Rat gerade eine Anstellung Läuffers an der Stadtschule, was Läuffer erst ermöglichte, auf ein Hofmeisteramt zu verzichten, das der Geheime Rat so vehement verdammt, womit die Aufforderung formuliert ist: ‚So wie ich darfst Du nicht werden.‘ In dieser double-bind-Situation bleibt Läuffer gefangen. Blitzhaft aber gelangt das solcherart an seiner Konstitution gehinderte ‚Ich‘ zur Rache am Repräsentanten der widersprüchli-

15. Über das Motiv des verlorenen Sohnes, der Leitfigur des Stücks: Albrecht Schöne, Säkularisation als sprachbildende Kraft, wie Anm. 6.

chen Forderung. Läufer hat intime Beziehungen zu dem Mädchen, das als Schwiegertochter des Geheimen Rates vorgesehen war und nimmt so, stellvertretend am Sohn, dem Vater die Frau. Aber der Zwischenfall wird nicht zum Ausgangspunkt einer tragischen Entwicklung. Ist dies befreiend? Oder bestätigt es nur, daß man Läufer selbst als Erzeuger eines Kindes nicht für voll nehmen kann? Dem aufmerksamen Leser bzw. Zuschauer bedeutet das Stück immerhin, daß Läufer der Vater von Gustchens Kind gar nicht sein kann. Denn die beiden sind schon ein volles Jahr auseinander (vgl. IV, 2), als Gustchen ihr Kind zur Welt bringt. Gustchen war, so erfahren wir, das ganze Jahr über bei Frau Marthe, Läufer beim Schulmeister Wenzeslaus. Ist Frau Marthe wie im *Faust* eine Kupplerin? Mit dem Kind hat es demnach seine eigene Rätsel-Bewandnis¹⁶. Läufer wird ohnmächtig, wenn er es betrachtet: weil er sich wiedererkennt, oder weil er sich gerade nicht erkennen kann?

Läufer: ... Du gehst mir auf, furchtbares Rätsel! (Nimmt das Kind auf den Arm und tritt damit vor den Spiegel.) Wie? Dies wären nicht meine Züge? (Fällt in Ohnmacht; das Kind fängt an zu schreien.) [192]

Die Wärterin nennt dies Rätsel-Kind ‚Suschen‘, für sie ist es ein Mädchen; da sie Hebammendienste bei der Geburt geleistet hat, wird sie es wissen. Im Umkreis der Männer und Väter, des ‚Großvaters‘ Major von Berg wie des Adoptivvaters Fritz von Berg, wird das Kind als Sohn apostrophiert (vgl. V, 12). Die Identität des Geschlechts erscheint abhängig von der Situation der Handlung, die Identitätsproblematik damit potenziert.

An Läufer wird die nicht gelingende Ausbildung eines konsistenten Selbst, das Tragik erst ermöglichte, hergeleitet. An Gustchen wird das Fehlen eines solchen Selbst nur demonstriert. Gustchen folgt nicht ihrem Herzen gegen Zwänge der sozialen Ordnungen, sondern der Literatur — und wenn der eine Text nicht mehr trägt, wechselt sie in einen anderen. Wie Läufer in den Rollenerwartungen, die an ihn herangetragen werden, völlig verschwindet, so verschwindet Gustchen in den Rollen der Literatur. Sie spielt Julia und Romeo, wobei der Gegenüber nur Stichwortgeber ist. Fällt er aus, wie Fritz, der studienhalber weggeht, wird ein anderer Stichwortgeber (Läufer) eingesetzt. Ist dann doch eine neue Situation entstanden, wird ein anderes literarisches Werk gespielt (II,5). Gustchen favorisiert Rousseaus *Nowvelle Heloise*, was auf eine Liebe zu dritt hinauslief (mit standesgemäßem Gatten und unstandesgemäßem Seelenfreund), Läufer sieht sich dagegen

16. Zur neuerlich entbrannten Diskussion um die Vaterschaft von Gustchens Kind: Claus O. Lappe, Wer hat Gustchens Kind gezeugt? Zeitstruktur und Rollenspiel in Lenz' „Hofmeister“, in: DVJS 54, 1980; Jan Knopf, Noch einmal: Pätus. Zur Vaterschaft in Lenz' „Hofmeister“, in: DVJS 54, 1980; Claus O. Lappe, Noch einmal zur Vaterschaft in Lenz' „Hofmeister“, in: DVJS 54, 1980. Den Kontrahenten sei die Mahnung des Philologen Nietzsche in Erinnerung gerufen: „das Mütterliche verehrt mir. Der Vater ist immer ein Zufall.“ (Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe Bd. 11, München 1980, S. 375.)

als Abälard, dessen Geschick er ja auch an sich wiederholen wird (Abälard hat mit seiner Schülerin ein Kind gezeugt, sie aber nicht geheiratet, um seine theologische Laufbahn nicht zu gefährden; Heloises Onkel sah darin eine Kränkung der Ehre seiner Nichte und ließ Abälard eines Nachts entmannen). Wenn Gustchen von ihrem Kinde entbunden ist, verfällt sie in einen neuen Text. Sie hat geträumt, daß ihr Vater verzweifelt wäre und macht sich auf, ihm Nachricht zu geben. Jetzt wird sie eine Art Cordelia, die sich anschickt, ihren umnachteten Vater Lear zu retten. Zuletzt verfällt Gustchen in einen rührseligen Roman à la Gellerts *Schwedischer Gräfin*.

Weder Läufer noch Gustchen gelangen zu einem Ich, was Tragik erst ermöglichte. Wie aber steht es auf der Gegenseite mit der Figur des Fritz? Er genügt den abstrakten Forderungen seines Vaters. Er übernimmt die Verantwortung für sein Handeln (er hat Gustchen ohne Zeichen seiner Liebe gelassen und diese so zu Ersatzhandlungen geführt), er steht für seinen Freund ein und weiß diesen auf den Pfad der Anständigkeit zu bringen. Von der Freundschaft und dem Herzen aus, die sich an den konventionellen Urteilen der Außenwelt nicht ausrichten, scheint er für die Möglichkeit eines sittlich gefestigten, autonomen Ich und einer hierauf gegründeten besseren Gesellschaft zu stehen. Hier haben wir das moralische Ich, die Ich-Stärke, die wir bei Gustchen und Läufer vergeblich suchen. Aber auch diese Gestalt hat Lenz relativiert. Das starke moralische Ich muß den Beweis nicht antreten, daß es sich unter realen Verhältnissen auch zu behaupten vermag. Seine Wirklichkeit ist die des Lotterieglicks, also keine; es bleibt ein abstraktes Ich.

Es gibt keine tragische Kollision zwischen Freiheits- und Selbstbestimmungspostulat auf der einen und Regeln der sozialen Rollensysteme auf der anderen Seite, zwischen Genie, Natur, Herz und tradierten gesellschaftlichen Ordnungen. Den Figuren, die zwischen diesen Forderungen ein konsistentes Selbst gar nicht ausgebildet haben, bleibt nur die Komödie, nicht als Begründung oder als Bestätigung ihres Selbst, sondern als Bestätigung von dessen Schwäche. Und wie sie derart zu ihrer eigenen Negation in die Komödie verwiesen werden (als der Selbst-Bestätigung, der Artikulation ihres Selbst-Anspruchs im bürgerlichen Trauerspiel gewissermaßen nicht würdig) —, so sind sie zugleich auch alle in einem spezifischen Sinn Komödianten. Läufer und Gustchen spielen Rollen, die Stichwortgeber an sie herantragen, seien dies Mitfiguren oder Autoren literarischer Werke. Fritz' und Pätus' moralisches Ich wiederum ist gleichfalls nur gespielt, da es sich unter den Gesetzen der Wirklichkeit nicht bewähren muß. Die Figuren sind bloße Komödianten, ohne gesichertes Ich. Die Komödie aber, in die die Figuren verwiesen sind, da ihnen die Sinnstiftung tragischer Prozesse verweigert wird, kann sich, als bloß negativ etablierte, nicht zu einem tragfähigen Deutungsmodell der Wirklichkeit erheben. Das schafft ihr den lähmenden, deprimierenden Charakter.

Lenz gelang damit ohne Zweifel, was er in der Selbstrezension des *Neuen Memo-*

za von der Komödie fordert, nämlich ein „Gemälde der menschlichen Gesellschaft“ zu geben. Und gemäß seiner Theorie in den *Anmerkungen übers Theater* zeigt er hier Handlungen, die nicht auf große, frei über sich verfügende Charaktere zurückweisen, sondern auf Figuren, die sich in Szenenfluchten verlieren. Das Mimesis-Gebot, das er so eindringlich im Entwurf von Figuren, die zu einem fest umrissenen Selbst gar nicht gelangen, erfüllt, läßt ihn dann aber unglaublich erscheinen, selbst abstrakt wie der Geheime Rat, wenn er die Komödie nachfolgend als Durchgang zur Tragödie rechtfertigt, insofern der komische Dichter dem Tragischen sein Publikum schaffe. Denn gerade als gelungenes „Gemälde der menschlichen Gesellschaft“ erwies die Komödie, daß es das seiner Selbst mächtige, fest umrissene Ich für die Tragödie gar nicht gibt. So ist es keine Frage der literarischen Erziehung des Publikums, daß man zur Tragödie gelange, die Komödie hat vielmehr die Bedingung der Möglichkeit der Tragödie ausgehöhlt.

Keine Position vermag sich in diesem Stück zu etablieren. Jede wird relativiert, wie die Figuren sich gegenseitig relativieren. Entsprechend kann die Komödie keine des Verlachens sein; denn dies setzte voraus, daß eine Position der Überlegenheit gewahrt bliebe oder geschaffen würde. Gewiß zielt das Stück nebenbei auch auf satirisches Verlachen etwa der Majorin, des Grafen Wermuth, des Majors, Rehaars usw., das gattungsbestimmende Lachen aber kann statt Verlachen nur das andere Lachen sein, das Unterdrücktes bzw. Verdrängtes freisetzt, das groteske Lachen, das Mit-Lachen¹⁷. Läßt sich aber mit Läufer lachen, wenn er sich ganz in die Sprechrollen von Major und Majorin entäußert? Läßt sich mit Gustchen lachen, wenn sie ihre Romane lebt? Läßt sich mit Läufer lachen, wenn er sich als braver Schüler des Schulmeisters Wenzeslaus selbst entmannt hat? Lachen als Mitvollziehen solcher Selbstauslöschung, solchen Komödiantentums der Figuren befreit von dem Druck, den der Aufklärungsdiskurs mit seinem Postulat eines Ich, das über sich verfügen und für seine Taten verantwortlich sein soll, ausübt. Die Figuren des Stücks gestatten — gerade weil sie nicht durch Untergang bestraft werden — ein Regredieren in Zustände vor der Ich-Bildung, vor dem Etablieren der Selbstunterdrückung, die das Postulat vom autonomen Individuum mit sich führt.

Das gattungsbestimmende Lachen dieser Komödie setzt frei, was der Aufklärungsdiskurs vom autonomen Individuum konstitutiv unterdrückt, regressive Wünsche der Selbstauslöschung, des Freiwerdens von Verantwortung in der Entäußerung an herangetragene Rollensysteme. Solch freisetzendes Lachen ist aber eines, das dem Lachenden seine Grundlage, die Grundlage eines sicheren Ich, ent-

17. Zur Unterscheidung einer Komik der Herabsetzung, sich manifestierend im Ver-Lachen (Inkongruenz-, Kontrastkomik) und einer Komik der Heraufsetzung, sich manifestierend in Grenzen auflösendem, „grotesken“ Lachen (Komik des Freisetzens, des Bejahens des Kreatürlichen): Hans Robert Jauss, Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, in: Wolfgang Preisendanz (Hg.), Das Komische, München 1976.

zieht; darum ist es angemessen, dieses Lachen ‚grotesk‘ zu nennen. Der Boden, auf dem das lachende Ich sich bewegt, wird ihm entzogen, ohne daß ihm eine andere Sicherheit oder Ordnung angeboten würde¹⁸. Auch auf der Ebene des Theaterspielens wird ihm dies verwehrt; denn auch hier werden überkommene Regeln übertreten (keine strukturierende Aktgliederung mehr, häufiger Szenenwechsel und Sprünge in der Handlung als Momente der Desillusionierung), ohne daß die neuen Spielmomente auf ein integrierendes eigenes Theaterkonzept verweisen würden, wie dann im *Neuen Menoza* das Spiel auf den Bewegungsstil und die mimische Manier des Puppentheaters hin durchsichtig wird.

Das Lachen im *Hofmeister* ist das Lachen der vermiedenen Tragödie, weil es das Ich bzw. die Wirklichkeit für die Tragödie nicht gibt. So setzt dies Lachen Schichten frei, die vor bzw. unter der Konstitution des bürgerlichen, moralischen und gesellschaftsbewußten Ich liegen. Diese bloß negative Setzung der Komödie läßt sich progressiv wie regressiv interpretieren. Progressiv mutet an, daß Lenz die Kette der Opferfeste durchbricht, die die deutsche Literatur und ihr nachbetend die deutsche Literaturgeschichte den moralischen Begriffen gebracht hat (Gustchens Verhältnis mit Läufer wächst sich nicht zu einer endgültigen Katastrophe aus, die Liebe zwischen Gustchen und Fritz läßt sich kitten; man halte dagegen die Konflikte im bürgerlichen Trauerspiel von *Emilia Galotti* bis *Maria Magdalene*).

Daß die Tragödie vermieden wird, läßt sich aber auch als geschichtlich regressiv interpretieren. In dem zehn Jahre später erschienen Stück *Kabale und Liebe* versteifen sich Regeln der bestehenden Sozialordnung und das Postulat unbedingten Selbst-Seins zu tragischer Antinomie. Das Pathos, zu dem bürgerliche Moral sich dabei aufwirft, indem sie dem Ich den Untergang bereitet, spricht dem Bürger rhetorisch Macht zu, wo ihm die wirkliche noch fehlt. Hierin manifestiert sich bürgerliches Selbstbewußtsein, das sich in den vermiedenen Tragödien der Lenz'schen Figuren nie artikulieren kann.

Nun scheint es aber im *Hofmeister* eine Figur zu geben, bei der sich das Vermeiden des tragischen Konflikts mit dem Ausdruck eines gefestigten bürgerlichen Selbstbewußtseins verbindet, also eine Figur, die auch dem Theatergeschehen ein integrierendes Zentrum geben könnte: den Schulmeister Wenzeslaus. Er wird gerne als die besonders gelungene, lebenspralle Figur der Komödie, als wackeres und schrulliges Original verherrlicht. Aber auch er erscheint, wie alle anderen Figuren, relativiert. Gewiß ist Wenzeslaus ein unerschrockener Bürger, der auf seinen Rechten, seinem Hausrecht auch gegen eindringende Adlige, beharrt, der sich in seinem Amt eingerichtet hat, ein wenig pedantisch — „ein Mensch, der nicht grad‘ schreiben kann, sag‘ ich immer, der kann auch nicht grad‘ handeln“ [171] — eine, wie er selbst sagt, vergnügte Seele. Lenz ist aber so impertinent, die Bedin-

18. Vgl. Carl Pietzckers Bestimmung des Grotesken: DVJS 45, 1971.

gungen dieses Vergnügt-Seins zu zeigen. Das ist einmal Triebunterdrückung oder doch Dämpfen der Triebe. An eine Frau denkt Wenzeslaus nicht, weil er weiß, daß er sie nicht ernähren kann [vgl. 173]. Wenn sich dann doch ein Lustbedürfnis meldet, wird es mit Tabakknaster niedergeraucht:

Wenzeslaus: ... Ich habe geraucht, als ich kaum von meiner Mutter Brust entwöhnt war; die Warze mit dem Pfeifenmundstück verwechselt. He he he! Das ist gut wider die böse Luft und die bösen Begierden ebenfalls. Das ist so meine Diät: des Morgens kalt Wasser und eine Pfeife, dann Schul' gehalten bis eilfe, dann wieder eine Pfeife, bis die Suppe fertig ist: die kocht mir mein Gottlieb so gut als eure französische Köche, und da ein Stück Gebratenes und Zugemüse, und dann wieder eine Pfeife, dann wieder Schul' gehalten, dann Vorschriften geschrieben bis zum Abendessen; da ess ich denn gemeiniglich kalt etwas, eine Wurst mit Salat, ein Stück Käs' oder was der liebe Gott gegeben hat, und dann wieder eine Pfeife vor Schlafengehen.

Läufer: Gott behüte, ich bin in eine Tabagie gekommen — [176]

Den schönen Worten wiederum, mit denen Wenzeslaus — ähnlich dem Geheimen Rat von Berg — das freie Schulmeisterdasein vom Domestikenelend der Hofmeister abgrenzt, hält Läufer böartigerweise die Frage nach dem Lohn entgegen, womit sich das ideale Bild zum bloß eingebildeten Ideal verschiebt:

Wenzeslaus: Was für Lohn? Das war dumm gefragt, Herr Mandel. Verzeih' Er mir; was für Lohn? Gottes Lohn hab' ich dafür, ein gutes Gewissen, und wenn ich da vielen Lohn von der Obrigkeit begehren wollte, so hätt' ich ja meinen Lohn dahin [177].

Auch die Figur des Wenzeslaus wird demontiert. Sie kann nicht als originärer Ausdruck bürgerlichen Selbstbewußtseins figurieren. Wenn Läufer in den an ihn herangetragenen Rollensystemen ich-los verschwindet, so hat sich dieser Schulmeister in einer Nische eingerichtet, die gegen alles Störende abgeschottet wird, gegen Regungen der Triebe ebenso wie gegen die Frage nach materiellem Verdienst. In dieser Nische aber findet dann der gestaute Druck seine verschobene Entladung in Orgien der Schulmeisterei:

Wenzeslaus: Aber ... aber ... aber, (reißt ihm den Zahnstocher aus dem Munde) was ist denn das da? Habt ihr denn noch nicht einmal so viel gelernt, großer Mensch, daß Ihr für Euren eignen Körper Sorge tragen könnt? Das Zahnstochern ist ein Selbstmord; ja ein Selbstmord, eine mutwillige Zerstörung Jerusalems, die man mit seinen Zähnen vornimmt. Da, wenn euch was im Zahn sitzen bleibt: (nimmt Wasser und schwängt den Mund aus) so müßt Ihr's machen, wenn Ihr gesunde Zähne behalten wollt, Gott und Eurem Nebenmenschen zu Ehren, und nicht einmal im Alter herumlaufen wie ein alter Kettenhund, dem die Zähne in der Jugend ausgebrochen worden, und der die Kinnbacken nicht zusammenhalten kann. Das wird einen schönen Schulmeister abgeben, will's Gott, wenn ihm aufs Alter die Worte ungeboren zum Munde herausfallen und er zwischen Nase und Oberlippen da was herauschnarcht, das kein Hund oder Hahn versteht.

Läufer: Der wird mich noch zu Tode meistern — Das Unerträglichste ist, daß er recht hat — [178]

Der Schulmeister Wenzeslaus ist nicht Stimme eines selbstbewußten Bürgertums, das auch des Pathos tragisch siegender bürgerlicher Moral nicht mehr bedürfte. Er gehört vielmehr zur Familie von Jean Pauls „vergnügtem Schulmeisterlein

Wutz“, dessen Lebensbeschreibung der Autor den Untertitel „Eine Art Idylle“ gab, um anzuzeigen, daß hier keine echte Idylle vorliegt; denn dies Schulmeisterlein ist ein Psychopath.

Die Komödie ist im *Hofmeister* im Mangel eines Ich bzw. einer Wirklichkeit für die Tragödie gegründet; entsprechend erscheinen die Lustquellen, die die Komödie damit erschließt, nur in ihrer Negativform, im Freisetzen des Grotesken als Zugang zu dem Bereich, den die aufklärerische Theaterreform um des autonomen Ich als seines Fluchtpunktes willen verbannt hat. Daß dieser Ansatz aber in der Geschichte der Gattung wie des Theaters weiterführt, zeigt die gleichfalls 1774 fertiggestellte Komödie *Der Neue Menoza*. Sie stellt statt des als Erwartung gesetzten und dann verweigerten autonomen Ich schon selbstverständlich eine leere Figur (mit dem sprechenden Namen ‚Biederling‘) ins Zentrum und behandelt damit die Größe als ein Nichts, die für Unterdrückung des Dionysisch-Carnevalistischen¹⁹ steht. So gewinnt dieses neue Gegenwart: in einem im Umkreis dieser ‚Null‘ aufbrandenden furiosen, Mimik, Körper, Sprache und Handlung ungergelt entfaltenden Spiel, das sich zuletzt selbst reflektiert in der Feier des „Puppenspiels“, d.h. der ‚niederen‘ Jahrmarktsbelustigung des Puppentheaters als der Schwundform eines Theaters, das sich nicht von den aufklärerischen Ausdrucks- und Sinngeboten beschweren läßt. In einer bemerkenswerten Koinzidenz hat Goethe sich in gleicher Weise und gleichzeitig in seinen Farcen und Hanswurststücken diese Theatertradition angeeignet²⁰ und damit einen neuen Zugang zu verschütteten Quellen komischer Lust gewonnen.

19. ‚Komik der Heraufsetzung‘ (Jauß), des grotesken Lachens im Sinne von: Michail Bachtin, Literatur und Carnival, Frankfurt 1990.

20. Hierzu: Martin Stern, Die Schwänke der Sturm-und-Drang-Periode: Satiren, Farcen und Selbstparodien in dramatischer Form, in: Walter Hinderer (Hg.), Goethes Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1980.