



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

Handelndes Subjekt oder leidendes Objekt?

Die Darstellung der Frau im sozialen Drama bei J.M.R. Lenz,
Georg Büchner und Heinar Kipphardt

Relatrice

Ch.ma. Prof.ssa. Cristina Fossaluzza

Correlatrice

Ch.ma. Prof.ssa. Andreina Lavagetto

Laureanda

Sara Cecchini

Matricola 865038

Anno Accademico

2021/2022

Für meine Familie

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Das Theater von Jakob Michael Reinhold Lenz.....	6
2.1 Der Sturm und Drang oder ein Aufbruch in die Moderne	6
2.2 <i>Kömodie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft</i> : Lenz als Vorläufer des realistischen Dramas	8
2.3 <i>Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung</i>	12
2.3.1 Zur Erziehung im späten 18. Jahrhundert: die Rolle der Hofmeister und die Frauen	14
2.3.2 <i>Läufer läuft fort</i> : die Folgen des unterdrückten Hofmeisters	18
2.3.3 <i>Du siehst: ich bin schwach und krank</i> : eine Analyse über Gustchen	24
2.4 <i>Der Neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinz Tandi</i>	30
2.4.1 Frauendarstellungen im <i>Neuen Menoza</i> : die Polarisierung von Wilhelmine und Donna Diana	32
2.4.2 Gesellschaftskritik durch den <i>Prinzen aus einer anderen Welt</i> : eine Kritik über die herrschenden (männlichen) Machtverhältnisse.....	38
2.4.3 Über die Gattungsbezeichnung des Stückes	43
2.5 <i>Die Soldaten</i>	45
2.5.1 Marie Wenesers Wunsch zur Emanzipation: eine Analyse über die Protagonistin und die Frauenfiguren.....	47
2.5.2 Die Darstellung der (männlichen) Machtverhältnisse und die Rolle des Theaters.....	55
2.5.3 Zur Bedeutung des Reformvorschlages in der Schlusszene und sein Zusammenhang mit dem Essay <i>Über die Soldatenehen</i>	58
2.6 Die Rollen der Frauen und Männer im ausgehenden 18. Jahrhundert und die <i>Querelle des Femmes</i>	64
3. Das Theater von Georg Büchner: <i>Woyzeck</i> als Fallstudie für Büchners Gesellschaftskritik	69
3.1 Die Epoche des Vormärz und das 19. Jahrhundert zwischen Revolutionen und Modernisierung	69
3.2 Georg Büchner: Kritiker und Revolutionär seiner Zeit.....	71
3.3 <i>Woyzeck</i> : ein Ausblick über die Entstehungsgeschichte, die Überlieferung, den historischen Fall und die Gattungsbezeichnung des Werkes	72
3.3.1 Büchners Marie: vom handelnden Subjekt zum leidenden Objekt.....	78
3.3.2 <i>Woyzeck</i> : vom leidenden Objekt zum handelnden Subjekt und die Darstellung der (männlichen) Machtverhältnisse.....	86

4. Heinar Kipphardts Bearbeitung der <i>Soldaten</i> (1968)	93
4.1 Heinar Kipphardt: Gesellschaftskritiker nach dem zweiten Weltkrieg.....	93
4.2 1968 als Symbol für Revolution und Rebellion	96
4.3 Kipphardts Bearbeitung der <i>Soldaten</i> : ein Vergleich mit dem Stück von J.M.R. Lenz mit einem Fokus auf Marie	99
5. Schlussbetrachtung	112
6. Literatur	115
6.1 Primärliteratur	115
6.2 Sekundärliteratur	117

1. Einleitung

Wo bleiben Rosetta, Marie, Marion, Lena, Julie, Lucile? Außerhalb der Zitadelle, selbstverständlich. Ungeschützt im Vorfeld. Kein Denk-Gebäude nimmt sie auf. Man macht sie glauben: anders als auf diese Art – verschanzt! – könne kein Mensch vernünftig denken; dazu geht die Ausbildung, aber auch die rechte Lust ihnen ab. Von unten, von außen blicken sie auf die angestrengte Geistestätigkeit des Mannes, die, je länger, je mehr darauf gerichtet ist, seine Festung durch Messungen, Berechnungen, ausgeklügelte Zahlen- und Plansysteme abzusichern.

Christa Wolf, *Dankrede für den Georg-Büchner-Preis* (1980)

Die vorliegende Analyse konzentriert sich auf die Darstellung(en) der Frau in der (Dramen-)Literatur des 18. Jahrhunderts, ausgehend von dem zeitgenössischen Spannungsverhältnis, welches zwischen Frauen und Männern in der patriarchalen Gesellschaft historisch entstand, und in einer europäischen Debatte mündete (*Querelle des femmes*), deren Ausläufer bis ins 19. und 20. Jahrhundert reichten und hier anhand von J.M.R. Lenz, Georg Büchner und Heinar Kipphardt in ihrem zeitlichen, literarischen Panorama in den Blick genommen werden – ein schmerzhafter Konflikt für die Frauen, in welchem die herrschenden männlichen Machtverhältnisse stets den Schwerpunkt bildeten. Der Beitrag möchte in diesem Kontext insbesondere aufzeigen, wie sich die Frauenfiguren in der Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts von leidenden Objekten zu handelnden Subjekten entwickeln bzw. in ihrem Drang und Wunsch nach Emanzipation an männlichen Machtssystemen scheitern (müssen). Die vorliegende Arbeit bemüht sich in diesem Zuge, die aktuelle Forschung um eine neue Perspektive zu erweitern, die sich von einer männlich-tradierten Betrachtungsweise auf Geschlechterfragen löst. Die Gattung des Dramas geht dabei auf die diesem Konflikt zu Grunde liegende soziale Spannung ein, da, auch wenn nicht immer im Fokus der Stücke und Forschung liegend, alle in der vorliegenden Arbeit in Betracht gezogenen Werke dieses soziale Problem zum Thema machen. Zwei deutsche Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts, die sich mit diesem sozialen Konflikt intensiv beschäftigt haben und in der deutschen Literaturgeschichte zu den Vertretern des *sozialen Dramas* gezählt werden, sind Jakob Michael Reinhold Lenz und Georg Büchner. Knapp einhundert Jahre später, im Zuge der 1960er, eine Epoche, die Ähnlichkeiten mit derjenigen des Sturm und Drang verwies, widmete sich der Dramaturg Heinar Kipphardt, mit dem vor allem der Begriff des *dokumentarischen Theaters* assoziiert wird, der Wiederbelebung des Theaters von J.M.R. Lenz durch seine Bearbeitung des Stückes *Die Soldaten*.

Diese drei Autoren im Blick behaltend soll daher auf folgende Fragen eingegangen werden: Inwiefern eignet sich insbesondere die Gattung des Dramas, um soziale Konflikte darzustellen? In welchem Zusammenhang steht also der Inhalt mit der Form der Werke? Wie konstituiert sich der Konflikt zwischen der Frau und dem Patriarchat im 18. Jahrhundert? In welcher Relation stehen Lenz' und Büchners Werke? Warum wendet sich Heinar Kipphardt dem Theater von J.M.R. Lenz im 20. Jahrhundert zu und was offenbart eine solche Auseinandersetzung über das neue Verhältnis, welches sich im 20. Jahrhundert zwischen Frauen und Männern in der Gesellschaft zunehmend abzeichnet? Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, mögliche Antworten auf diese Fragen durch jeweilige ausführliche Analysen der untersuchten Werke und deren sozialen Kontexte zu liefern.

Zuallererst soll auf den sozialen Anspruch der Gattung des Dramas eingegangen werden, um nachvollziehen zu können, inwiefern die in der Arbeit in Betracht gezogenen Autoren, sich mit dieser Gattung auseinandergesetzt haben, um soziale Konflikte darzustellen. In dieser Hinsicht betont der Germanist Theo Elm in seiner monographischen Studie *Das soziale Drama von Lenz bis Kroetz*, dass:

Die Bühne [...] der Ort des Sozialen [ist]. [...] Auch deshalb, weil die Bühne als öffentlicher Raum dem Öffentlichkeitsinteresse, dem sozialen Engagement der Autoren entspricht, ihrer Forderung nach sozialer Wohltätigkeit. Dargestellt wird im Schicksal der Heldinnen und auch der wenigen Helden ein *öffentliches* Problem, ebenso wie die *Öffentlichkeit* der Adressat des Engagements der Autoren ist.¹

So versuchten die Autoren mittels ihrer Werke menschliche Reaktionen hervorzurufen und das Publikum zu einer Form des sozialen Engagements anzuregen. Dabei schien die Gattung des Dramas seit dem 18. Jahrhundert die geeignetste zu sein, um einen solchen sozialen Anspruch durchzusetzen. Der evidenteste Unterschied zwischen Dramen und Romanhandlungen besteht nämlich darin, dass die ersten aufgeführt werden können, sodass das Theaterstück als öffentliches Ereignis, bzw. als Lehrstück für das Gesellschaftsszenario dienen konnte. Im Zitat fällt sofort auf, wie der Akzent von Elm auf das *Schicksal der Heldinnen* und der *wenigen Helden* gesetzt worden ist, was mit dem sozialen Ziel der Gattung Drama zusammenhängt, indem diese häufiger die Geschichte der Frau – als diejenige des Mannes – thematisiert. Stattdessen wurde letztere gewöhnlich in Form der Prosa wiedergegeben. So wurde im 18. Jahrhundert in Deutschland oft in Form des Bildungs- oder Entwicklungsromans erzählt, in dem der einzelne Protagonist ebenfalls mit der Gesellschaft konfrontiert wird, doch durch die Auseinandersetzung mit der herrschenden Ordnung und sich selbst eine innere Entwicklung durchläuft. In solchen Romanen

¹ Elm, Theo, *Das soziale Drama von Lenz bis Kroetz*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, Ditzingen 2004, S. 19.

waren die Protagonisten immer Männer, nie Frauen, was immer noch „ein bezeichnendes Licht auf die in Deutschland lange Zeit dominierende Tradition des affirmativen Bildungs- und Entwicklungsromans [wirft]“.² Im Gegensatz dazu spielten in den sozialen Dramen Frauen die Hauptrollen, waren also entweder die Protagonisten oder trugen mit ihren Schicksalen zu den tragischen Aspekten der Stücke bei – wie im Folgenden etwa anhand von Gustchen im Lenz‘ *Hofmeister*, den Gegenfiguren Wilhelmine und Donna Diana im *Neuen Menoza*, von Marie Wesener in den *Soldaten* sowie nicht zuletzt Marie in Büchners *Woyzeck* gezeigt werden soll. Dabei erkennt auch Theo Elm, welche Rolle das soziale Drama in Bezug auf die Geschichte der Geschlechter spiele:

Angedeutet wird in solcher Reihung über zwei Jahrhunderte hinweg eine bedrückende Sozialgeschichte der Frau, während die Sozialgeschichte des Mannes weit komfortabler ist – aufgezeichnet im Roman, im Bildungs- und Entwicklungsroman. Diese Art der „Männer-Prosa“ hat wenig mit sozialer Daseinsbedingtheit und noch weniger mit dem Bedürfnis nach sozialer Wohltätigkeit zu tun.³

Während der Roman sich also als reine „Männer-Prosa“ charakterisiert und die, im Vergleich zur Frau, angenehmere Sozialgeschichte des Mannes entwirft, eignet sich die Gattung des Dramas, um die leidvollere Sozialgeschichte der Frau zum Ausdruck zu bringen, welche als eine repressive, unterworfenen und beklemmende Geschichte gelesen werden muss.

Davon ausgehend, dass die Gattung des Dramas die geeignetste ist, um soziale Konflikte darzustellen, dient Lenz‘ innovatives Drama der 70er Jahre im 18. Jahrhundert als Ausgangspunkt der vorliegenden Analyse, um über die Geschlechterverhältnisse der Zeit zu reflektieren. Seine neue Theaterauffassung entwickelte sich in der Epoche des Sturm und Drang, während jener literarischen Bewegung, die von dem stilistischen und inhaltlichen Konflikt mit der Tradition geprägt wurde. So erschienen 1774 Lenz‘ *Anmerkungen übers Theater*, durch die er sich vornahm, den individualisierenden Charakter der Figuren und ihre Einbindung in die gesellschaftlichen Verhältnisse in den Mittelpunkt seiner Theaterstücke zu stellen. Dabei reflektierte er über die Gattung der Tragödie und Komödie und bestimmte sie auf innovative Weise, indem er für eine Mischung der Gattungen plädierte, was er in seiner im Jahre 1775 erschienenen *Rezension des neuen Menoza* festigte. Es wird in der Arbeit daher untersucht, inwiefern Lenz durch eine solche Theaterauffassung offenbarte, dass die Menschen zu Spielbällen der Gesellschaft werden, was der Autor selbst zum Anlass nahm, sich skeptisch gegenüber dem herrschenden System zu

² Ebd.

³ Ebd.

äußern. Aufgrund dessen leiden die Protagonisten seiner Stücke unter einer unterdrückten Lage und erleben in deren Folge ein Gefühl der Entfremdung. Es lässt sich verstehen, dass Lenz genau diese prekäre Position der Charaktere in seinen Dramen darstellte, mit welcher die Frauen und Angehörigen der niedrigen sozialen Stände tatsächlich konfrontiert wurden. Der Fokus wird hier auf drei Werke des Stürmer und Drängers gerichtet: *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* (1774), *Der neue Menoza* (1774) und *Die Soldaten* (1776). Insbesondere dient das Stück *Die Soldaten* als inhaltliche Grundlage, um an späterer Stelle eine Brücke von Lenz über Büchner und bis zu Kipphardt zu schlagen. Davon ausgehend wird durch diese Dramen gezeigt, dass obgleich die Figuren in einigen Fällen Emanzipationsversuche unternehmen, diese aus gesellschaftlicher Perspektive im Grunde nur scheitern können. Durch die Darstellung sozialer Fragen entlarvt Lenz die Mechanismen, auf der die gesellschaftliche Ordnung seiner Zeit basierte, in der das Geschlecht und der Stand stets im Mittelpunkt standen. Aufgrund dessen hob der Stürmer und Dränger also die Folgen der Geschlechter- und Ständeunterschied in seinen Werken hervor, die durch ein besonderes ästhetisches Vorfahren entpuppt werden: formal werden diese Inhalte etwa durch die Sprachhohnmacht der Figuren wiedergegeben und durch ihre ausgeprägte Gestik, die aus den Regieanweisungen resultiert, deutlich gemacht. Des Weiteren wird oft die Rede von *Karikaturen* bei Lenz sein, was darauf anspielt, dass die Figuren, in einigen Fällen, allgemeine soziale Typen zu sein scheinen, statt individuelle Charaktere, da sie wegen den gesellschaftlichen Mechanismen zu Spielbällen werden. Im Übrigen wird das Stilmittel der *Groteske* von Lenz verwendet, welche durch die Mischung tragischer und komödiantischer Elemente einen doppeldeutigen Effekt auf das Publikum ausüben sollte: sowohl einen entsetzlichen als auch lächerlichen, was insbesondere die Analyse des *Hofmeisters* veranschaulichen wird. Alle diese formalen Merkmale tragen zeitgleich dazu bei, Lenz' Inhalte realistisch darzustellen, insofern sich auch die Wirklichkeit genau durch diese auslegungsoffenen Mischungen gestaltet. Insofern wird Lenz auch als Vorläufer des realistischen Dramas in der Forschung betrachtet. Dabei werden die Frauen in seinen Werken zu Objekten reduziert und ihnen spezifische Vorstellungen zugeschrieben – auch philosophischer Natur. So wird ein Teil der Analyse auch der im ausgehenden 18. Jahrhundert verbreiteten philosophischen und kulturellen Debatte der *Querelle des Femmes* (in Deutschland) gewidmet. In dieser Hinsicht werden insbesondere zwei Aufsätze von Wilhelm von Humboldt berücksichtigt, um zu demonstrieren, dass die in den untersuchten Werken auftauchenden

Geschlechtervorstellungen gleichfalls eine ästhetische und philosophische Hochkonjunktur im 18. Jahrhundert fanden.

Anschließend wird der Zusammenhang zwischen den drei hier ausgewählten Werken von Lenz und Büchners *Woyzeck* herausgearbeitet, denn es lässt sich eine inhaltliche und formale Linie ziehen, die von Lenz bis zu Büchner führt. So können die Dramen beider Autoren als *soziale Dramen* bezeichnet werden. Elm versucht in diesem Zusammenhang zu verstehen, auf was das Wort *sozial* anspiele und gibt zwei Definitionen wieder, die im DUDEN Wörterbuch zu lesen sind: einerseits bedeute das Adjektiv „die Gemeinschaft betreffend“ oder „gesellschaftlich“, andererseits „gemeinnützig“ und „wohl-tätig“.⁴ Mit der ersten Bedeutung sei nach Elm gemeint, dass das Schicksal der Menschen weder von einem Gott noch von den Menschen selbst bestimmt werden kann, sondern vorgegebene Regel und Normen existieren, auf denen die Gesellschaft basiert und welche das Leben der Menschen determinieren: „Das Schicksal der Figuren hängt vielmehr ab von den Bedingungen, die ihnen die gemeinschaftlichen Institutionen und Konventionen ihres Lebensbereichs stellen, ihres Standes, ihrer Klasse, ihres gesellschaftsgeschichtlichen Ortes.“⁵ Diese Arbeit macht es sich zur Aufgabe, zu diesen von Elm zitierten Kategorien auch die des Geschlechtes hinzuzufügen, denn wie im Laufe der Arbeit erklärt wird, trägt auch das Geschlecht maßgeblich dazu bei, eine spezifische herrschende Ordnung innerhalb der Gesellschaft zu schaffen. Die zweite Auslegung des Dudens hingegen weist auf eine Forderung nach Gemeinnützigkeit und Wohltätigkeit hin, welche laut Elm auch vom Publikum der sozialen Dramen wahrgenommen werden sollte. Aufgrund dessen waren die Protagonisten der Stücke im Laufe der Jahrhunderte immer die Unterprivilegierten: die kleinen Bürger im 18. Jahrhundert und die Proletarier sowie die sogenannten *Pauper* im 19. Jahrhundert – und wie durch die Arbeit deutlich gemacht werden soll, nicht zuletzt die Frauen, sowohl im 18. als auch im 19. Jahrhundert. Aufgrund dessen wird hier ein kleiner Überblick über die sozialen und ökonomischen Veränderungen geboten, welche sich im 19. Jahrhundert durchsetzten, um vor diesem Hintergrund sodann die Aufmerksamkeit auf *Woyzeck* zu richten. Vor allem macht es sich dieser Beitrag zur Aufgabe, der weiblichen Protagonistin Marie eine Stimme in der Analyse zu verleihen. Das unvollendete Stück, welches von Lenz' Werken, insbesondere von den *Soldaten* angeregt wurde, bietet nämlich auch Anlass, um Betrachtungen über die Darstellung der

⁴ Vgl. Ebd., S. 11.

⁵ Ebd.

Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert anzustellen. So soll hier aufgezeigt werden, dass das Drama *Woyzeck* im Grunde nicht nur die Tragödie Woyzecks, sondern auch die Maries repräsentiert, indem beide Figuren – in der Nachfolge der Figuren von Lenz – immer wieder Emanzipationsversuche vornehmen, die scheitern müssen. Um sodann das in dieser Arbeit vorliegende literarische Panorama abzuschließen und den zeitlichen Bogen auch bis in die jüngere Vergangenheit zu spannen, wird ein letzter Teil der Analyse den Fokus auf den Dramaturgen und Schriftsteller Heinar Kipphardt richten, der im 20. Jahrhundert Lenz' Drama *Die Soldaten* wiederzubeleben versuchte. Seine Bearbeitung datiert dabei nicht zufällig auf das Schicksalsjahr 1968, welches wegen seiner globalen Protestbewegungen, zum Symbol gesellschaftlicher Rebellion und Revolution geworden ist. So wendete sich Kipphardt in diesem Bewusstsein der Epoche Lenz' zu: sowohl die 68er-Epoche als auch die des Sturm und Drang charakterisieren sich nämlich als Aufbruch gegen die Väter-Generation. In dem Kontext ihrer Studentenbewegungen sind die 1968er nicht zuletzt auch von der Befreiung der Sexualität und einem Bewusstsein für sexistische Machtstrukturen geprägt, welche neben den Männern insbesondere die Frauen betrafen. Davon ausgehend wird die Analyse die Emanzipationsbestrebung von Kipphardts Marie in den Blick nehmen, die bei diesem mit dem Verlust ästhetischer Merkmale einhergehen, wie im letzten Kapitel noch aufzuzeigen sein wird.

2. Das Theater von Jakob Michael Reinhold Lenz

2.1 Der Sturm und Drang oder ein Aufbruch in die Moderne

Bevor die Aufmerksamkeit auf die Theatervorstellung von J.M.R. Lenz und auf die Analyse der einzelnen Werke gerichtet wird, erfolgt an dieser Stelle ein kurzer Epochenüberblick, vor dessen Hintergrund Lenz' Werke betrachtet werden müssen. Der Begriff des Sturm und Drang entsteht infolge der Niederschrift von Friedrich Maximilian Klingers Drama *Der Wirrwarr*, der sich im Sommer 1776 in Weimar befindet, wo Christoph Kaufmann ihn drängt, das Drama alternativ *Sturm und Drang* zu betiteln. Der Sturm und Drang charakterisiert sich dabei als jene Epoche der deutschen Literatur, die sich in den Jahrzehnten zwischen 1770 und 1780 entwickelte, dessen Protagonisten den Anspruch hatten, rebellisch zu sein, d.h. gegen die gesellschaftlichen Konventionen zu verstoßen. In diesem Sinne sind sie als *eine junge avantgardistische Autorengeneration*⁶ interpretiert

⁶ Jürgensen, Christoph/ Irsigler, Ingo, *Sturm und Drang*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2010, S. 7.

worden. Der Germanist und Literaturwissenschaftler Gerhard Sauder erkennt drei Phasen dieses extrem produktiven Jahrzehntes für die deutsche Literatur: eine erste Phase ließe sich durch die Begegnungen zwischen Herder und Goethe vom Spätsommer 1770 bis zum Frühjahr 1771 in Straßburg definieren, welche den Ausgangspunkt des Sturm und Drangs bildete, eine zweite Phase sei mit der Gruppenentwicklung der Sturm-und-Drang-Autoren in Straßburg, Frankfurt, Darmstadt und Göttingen zu identifizieren und wird als die Hochphase dieser literarischen Epoche berücksichtigt, in der sowohl inhaltlich als auch formal innovative Dramen wie Lenz' *Soldaten* entstanden. Diese Phase endete im Jahr 1776, welches durch Goethes Amtsantritt in Weimar eine Zäsur ausmacht. Festgestellt wird schließlich eine dritte Phase bis 1778, mit welcher der Sturm und Drang sein Ende findet. Obwohl dieses kulturelle Phänomen vorübergehend und kurzlebig war, erfuhr die deutsche Literatur und Kulturgeschichte damit einen Wandel: „Mit ihm unternahm die deutsche Literatur gleichsam ihren Aufbruch in die Moderne“. ⁷ Die Tendenz zum Aufbruch ließ sich nicht nur anhand der Schreibweise der Autoren erkennen, sondern zeichnete sich ebenso in dem gesellschaftlichen Klima des Jahrzehnts ab und wurde von Lenz, der am 15.11. 1775 an Boie schrieb, wohl bereits geahnt:

Deutschland wird in wenigen Jahren erstaunliche, unglaubliche Revolutionen in Litteratur, Geschmack, Religion u.s.w. erfahren. Ich weis, daß in fünf Jahren, denke dran 1780, wenn ich vielleicht nicht mehr bin, Deutschland alle Nationen um sich her und alle Zeitalter vor sich verdunkeln und überfliegen wird. Dieß ist nicht Weissagung, oder Gesicht des Propheten; es ist Vermutung, auf Data gegründet, die wenige wissen [...] ⁸.

Mit dieser Zeitprognose beschrieb Lenz die Stimmung einer neuen literarischen Periode. Sowohl thematisch als auch stilistisch plädierte diese junge Autorengeneration für eine Literatur, die sich gegen die traditionellen Muster richtete. Neue Motive kommen darin zum Ausdruck, wie Kindsmord, Volkslieder, Genieästhetik, Shakespeareanismus, während alte Themen wie Liebe, Sexualität, Standesunterschiede, poetologische und ästhetische Fragen ⁹ in einem neuen Licht betrachtet werden. In dieser Hinsicht wird im Laufe der Analyse insbesondere deutlich gemacht, welche Rolle die Sexualität und die Standesunterschiede in den untersuchten Werken spielen. Dabei ist die Entdeckung des Individuums wesentlich, das durch die Literatur vermittelt wird. Die Autoren versuchen einen neuen gesellschaftlichen Standort für das Subjekt jenseits der zeitgenössischen, sozialhierarchischen Zuweisungen zu finden. Gleichzeitig möchten sie der Literatur eine neue

⁷ Ebd., S. 8-9.

⁸ Zitat in: Luserke-Jaqui, Matthias (Hrsg.), *Handbuch Sturm und Drang*, Walther de Gruyter, Berlin/ Boston 2017, S. 5.

⁹ Vgl. Ebd., S. 2.

Stimme und einen neuen Ton zu geben, indem sie sich von den aufklärerischen, sprachlichen und stilistischen Konventionen entfernten. Dahingehend werden auch die zu der Zeit gültigen Gattungsgrenzen ignoriert, um die Echtheit des schöpferischen Erlebens zu bewahren.¹⁰ Bemerkenswert ist das Verhältnis des Sturm und Drang zu der Aufklärung. Der Sturm und Drang ist nämlich ein Teil der Aufklärung, welcher in der Forschung als „eine kritische, zeitweilig gegen die Aufklärung gerichtete Haltung junger Autoren“¹¹ betrachtet wird, und welcher darauf abzielte, den Vollkommenheitsanspruch dieser mit den Unzulänglichkeiten der gesellschaftlich-historischen Wirklichkeit zu konfrontieren¹². Der Sturm und Drang repräsentiert ein einflussreiches Phänomen für die deutsche Literatur und brachte Innovationen mit sich, die sich wie ein roter Faden durch die deutsche Literaturgeschichte ziehen.

2.2 Kömodie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft: Lenz als Vorläufer des realistischen Dramas

Einer der wichtigsten Vertreter des Sturm und Drang, Jakob Michael Reinhold Lenz, denkt die Gattung Drama im Geiste dieser literarischen Tendenz neu und eröffnet neue Aussichten für ein offenes, antiklassisches Drama. Der Autor verfasste zudem eine der wichtigsten dramentheoretischen Schriften des Sturm und Drang, und zwar die *Anmerkungen übers Theater*, die erst 1774 erschienen, jedoch verriet Lenz in einer Vorbemerkung, dass sie:

eigentlich zwei Jahre vor der 1773 anonym erschienenen Programmschrift *Von deutscher Art und Kunst* [...] und vor Goethes im selben Jahr ebenfalls anonym erschienenem *Götz von Berlichingen*, „in einer Gesellschaft guter Freunde vorgelesen“ worden sei[en].¹³

Die Schrift stammt ursprünglich aus einem Vortrag, dessen Ton und Register in dieser noch erkennbar sind, da Lenz sich immer wieder an ein Publikum mit der Formel *meine Herren* wendet und mit Ellipsen, Digressionen und Auslassungen arbeitet. Der Text beginnt mit einem Überblick über *die Bühne aller Zeiten und Völker*¹⁴ und der Autor stellt anschließend seine Absicht fest, und zwar: „eine müßige Stunde über Theater, über

¹⁰ Ebd., S. 3.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Zitat in: Freytag, Julia/ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, Walther de Gruyter, Berlin/Boston 2017, S. 210.

¹⁴ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Anmerkungen übers Theater*. In: Damm, Sigrid (Hrsg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 2.*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1987, S. 644.

Schauspieler und Schauspiel anzufüllen“¹⁵. Als Ausgangspunkt dienen seine Überlegungen über die Dichtkunst, die den Menschen so reizend scheint, insofern sie im Grunde eine Nachahmung der Natur sei. Da der Mensch eine Welt um sich herum sieht, welche „der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens [sei]“¹⁶, ist der erste Trieb des Menschen infolgedessen diese Welt nachzuahmen. Genau dieser Begriff der Nachahmung genießt hohen Stellenwert in Lenzens Schrift und nicht zuletzt in seiner Dramentheorie, was durch seinen Bezug auf Aristoteles *Poetik* noch deutlicher gemacht wird. Neben diesem Nachahmungskonzept macht Lenz auf eine zweite Quelle für die Poesie aufmerksam, indem er auf den Schriftsteller Laurence Sterne zurückgreift: laut ihm sei für die Dichtkunst das Anschauen, bzw. die Verstandestätigkeit, die zweite Quelle der Dichtkunst, die notwendig sei, um die sinnlichen Wahrnehmungen zu begreifen. Außerdem gilt als dritte Bedingung das Genie, was wohl im Einklang mit dem Sturm-und-Drang-Programm und der Nachahmungsidee steht: „Den Gegenstand zurückzuspiegeln, das ist der Knoten, die *nota diacriticalica* des poetischen Genies [...]“¹⁷. Nachdem Lenz den ersten Teil seines Textes der Poesie widmet, wendet er sich daraufhin dem Theater zu:

Dass das Schauspiel eine Nachahmung und folglich einen Dichter fordere, wird mir doch wohl nicht bestritten werden. Schon im gemeinen Leben (fragen wir den Pöbel, dessen Witz noch nicht so boshaft ist, Worte umzumünzen) heißt ein geschickter Nachahmer ein guter Komödiant, und wäre das Schauspiel was anders als Nachahmung, es würde seine Schauer bald verlieren.¹⁸

Die Idee, dass die Komödie nichts anderes als Nachahmung sei, wird an dieser Textstelle eingeführt, aber bevor er eine genaue Definition für die Komödie gibt, knüpft er wieder an Aristoteles an: ihm zufolge sei das Trauerspiel die Nachahmung einer Handlung. Die Sitten und Gesinnungen der Personen stellen lediglich die Ursachen der Handlungen dar, was Aristoteles weitererklärt, als er darauf hinweist, dass die Personen nicht handeln, um ihre Sitten darzustellen, sondern die Sitten werden um der Handlungen willen mit eingeführt.¹⁹ Lenz widerspricht einer solchen Position, insofern sie den Charakter, das Individuelle, nicht genug berücksichtigt, und liefert, im Gegensatz dazu, eine Dramentheorie, welche den Charakter in den Mittelpunkt stellt:

Wir aber hassen solche Handlungen, von denen wir die Ursache nicht einsehen, und nehmen keinen Teil dran. [...] Wo bleibt aber da der Dichter, christlicher Leser! Wo bleibt die Folie? Große Philosophen mögen

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 645.

¹⁷ Ebd., S. 648.

¹⁸ Ebd., S. 650.

¹⁹ Ebd., S. 651.

diese Herren immer sein, große allgemeine Menschenkenntnis, Gesetze der menschlichen Seele Kenntnis, aber wo bleibt die individuelle?²⁰

Davon ausgehend lehnt er auch einen idealistischen überhöhten Charakter ab:

[...] nach meiner Empfindung schätz ich den charakteristischen, selbst den Karikaturmaler zehnmal höher als den idealischen, hyperbolisch gesprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist.²¹

Der handelnde, individualisierende Charakter soll nicht nur als Medium fungieren, um die Begebenheiten in Erscheinung treten zu lassen, sondern er steht im Zentrum der Tragödie sowie seine Einbindung in die gesellschaftlichen Verhältnisse. Interessanterweise kann man eine Gesellschaftskritik in Lenz' Zeilen lesen, wenn er sich auf die *Gesetze der menschlichen Seele* bezieht, indem diese der Individualität und Handlungsfähigkeit des Charakters widersprechen. Anschließend befasst Lenz sich mit „d[en] so erschreckliche[n] jämmerlichberühmte[n] Bulle[n] von den drei Einheiten“, und zwar mit einem wesentlichen Merkmal für das aristotelische Drama, von dem der Autor sich vehement distanziert, weil er stattdessen seine Genie-Poetik fordert. Nach dieser sei das ein Genie, was die Einheit des Dramas garantiert:

Was heißen die drei Einheiten? Hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle immer doch die eine bleiben. Einheit der Nation, Einheit der Sprache, Einheit der Religion, Einheit der Sitten – ja was wird's denn nun? Immer dasselbe, immer und ewig dasselbe. Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen aber nicht klassifizieren.²²

Daher demontiert er darauffolgend jede aristotelische Einheit. Das Verhältnis der drei Einheiten wird zudem auch seitens der französischen Schriftsteller untersucht, deren Schauspiele den aristotelischen Regeln entsprechen. An ihnen wird von Lenz kritisiert, dass sie keine Charaktere hätten und alle ihre Helden, Heldinnen, Bürger, Bürgerinnen, alle ein Gesicht, eine Art zu denken haben.²³ Entgegen französischer Vorstellung versucht Lenz in Anlehnung an Shakespeare sein Theater aufzubauen, da Shakespeares Theater eine Darstellung der Mannigfaltigkeit der Charaktere und der Psychologie anbiete, die sich nie erschöpfen könne. Des Weiteren werden die Gattungen der Komödie und Tragödie von dem Autor neu gedacht und bestimmt: „Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpfer ihrer Begebenheiten.“²⁴ Damit vertritt Lenz die Meinung, die Individuen

²⁰ Ebd., S. 652.

²¹ Ebd., S. 653.

²² Ebd., S. 655.

²³ Ebd., S. 661.

²⁴ Ebd., S. 668.

seien nicht autonom und handlungsfähig in der Gesellschaft, da sie den Begebenheiten unterordnet werden, und verrät dadurch seine Skepsis gegenüber einem System, welches die Menschen unterdrückt, was in seinen Dramen eindeutig thematisiert wird. Die Germanistin Franziska Schöblier stellt in ihrer monographischen Studie *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama* Folgendes fest: „Sie [Die Figuren] sind Spielbälle der Verhältnisse – ein Umstand, der zu einer offenen, episierenden Dramenform führt“²⁵, was darauf anspielt, dass die Darstellung der gesellschaftlichen Regel sich mit einer spezifischen Dramenform verbindet, welche durch die Analyse der darauffolgenden untersuchten Werke hervorgehoben werden soll. Solcher Bezug auf die gesellschaftlichen Umstände wird weiter von Lenz in der Selbstrezension zu seiner Komödie *Der neue Menoza* untersucht, die auf das Jahr 1775 datiert ist. Die Komödie wird in dieser folgendermaßen beschrieben:

Ich nenne durchaus Komödie nicht eine Vorstellung die bloß Lachen erregt, sondern eine Vorstellung die für jedermann ist. Tragödie ist nur für den ernsthaften Teil des Publikums, der Helden der Vorzeit in ihrem Licht anzusehn und ihren Wert auszumessen im Stande ist.²⁶

In diesen Zeilen wird die Komödie von seinem typischen humorvollen Effekt abgelöst und als eine Gattung präsentiert, die für jedermann zugänglich sein sollte, unabhängig seiner gesellschaftlichen Schicht. In diesem Sinne stellt Lenz fest: „Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden“²⁷. Damit spielt er darauf an, alle Stände in seinen Dramen wiederzugeben, was darauf hindeutet, dass Lenz zu einer realistischen Darstellung tendiert. Davon ausgehend hebt er die Grenzen zwischen Komödie und Tragödie auf, da auch eine Komödie tragisch sein könne, befinde sich doch die Gesellschaft selbst in einem solchem Zustand:

Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk, für das sie schreiben, oder doch wenigstens schreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist. So erschafft der komische Dichter dem tragischen sein Publikum.²⁸

Dieses Zitat erklärt, warum Lenz seine Dramen oft Komödien nannte, obwohl sie Themen wie Selbstmord, Kastration und sozialen Abstieg thematisieren. Der Literaturwissenschaftler Huysen konstatiert in dieser Hinsicht, wie: „es nicht die Tragik des individuellen Schicksals und Leidens [ist], die Lenz in seinen Komödien betont, sondern das

²⁵ Schöblier, Franziska, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, S. 35.

²⁶ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Rezension des Neuen Menoza*. In: Damm, Sigrid (Hrsg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 2.*, a.a.O., S. 703.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 703-704.

Trauerspiel eines Gesellschaftszustandes, der sich gewalttätig auf die unteren Stände niederschlägt“²⁹. Als Resultat entsteht eine offene Mischform, die einen skeptischen Blick auf die Welt und auf das herrschende System enthüllt. Lenz bedient sich diesem poetologischen Programm in seinen Dramen, daher werden die folgenden Teile der Arbeit versuchen, es in Lenz‘ Hauptwerken *Der Hofmeister*, *Der neue Menoza* und *Die Soldaten* zu untersuchen, und vor allem die gesellschaftliche Kritik, welche mit seiner realistischen Darstellung verknüpft ist, ans Licht zu bringen.

2.3 Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung

In der Forschung wird *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* zusammen mit den *Anmerkungen übers Theater* und den *Soldaten* als das bedeutungsvollste Werk von Lenz angesehen, welches zur Modernisierung des Theaters zur Zeit des Sturm und Drang beigetragen hat³⁰. Es erschien 1774 anonym in der Weygandschen Buchhandlung in Leipzig, doch begann Lenz das Drama schon spätestens Ende 1771 in Straßburg niederzuschreiben. In der endgültigen Druckfassung des Stücks ist die Gattungsbezeichnung *Eine Komödie* im Untertitel zu lesen, das in der früheren Handschrift ursprünglich die Bezeichnung *Ein Lust- und Trauerspiel* trug³¹. In einem Brief vom 28. 6. 1772 schrieb Lenz an Johann Daniel Salzmann: „Mein Trauerspiel (ich muß den gebräuchlichen Namen nennen) nähert sich mit jedem Tage der Zeitigung“³² und schickte ihm Mitte Oktober das Manuskript, welches wahrscheinlich durch die Vermittlung Goethes an den Verleger Weygand gelangte. Denkt man an die theoretische Schrift *Anmerkungen übers Theater* (1774) und an deren Überlegungen über die Gattungsgrenzen der Tragödie und Komödie bzw. an die Idee des Tragikomischen, dann können die Veränderungen im Untertitel als Resultat der Innovationen Lenz‘ Dramentheorie interpretiert werden. *Der Hofmeister* wird in dieser Hinsicht als Tragikomödie gelesen. Der Literaturwissenschaftler Frank Zipfel hat etwa in seiner monographischen Studie *Tragikomödien. Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts* betont, wie sowohl der *Hofmeister* als auch *Die Soldaten* als Vorläufer, Wegbereiter oder Vorwegnahme der Kombination von Tragik und Komik in der europäischen Dramenliteratur des

²⁹ Zitat in: Schößler, Franziska, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, a.a.O., S. 36.

³⁰ Freytag, Julia/ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, a.a.O., S. 280.

³¹ Luserke, Matthias *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, Wilhelm Fink Verlag, München 1993, S. 36.

³² Zitat in: Luserke-Jaqui, Matthias (Hrsg.), *Handbuch Sturm und Drang*, a.a.O., S. 279.

19. und 20. Jahrhundert zu deuten sind³³. *Der Hofmeister* war das einzige Werk, welches zu Lenz' Lebzeiten gespielt wurde, und zwar 1778 von Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg. Es fand sowohl Begeisterung als auch Kritik unter den Zeitgenossen. Auf der einen Seite galt beispielsweise Christian Friedrich Daniel Schubart als bedeutsamer Befürworter, der in der *Deutschen Chronik* vom August 1774 im patriotischen Ton schrieb: „Da schau und lies! Das ist 'mal ein Werk voll deutscher Krafft und Natur. So must dialogieren, die Situationen anlegen, die Charaktere bearbeiten, wenn du ein ächter Deutscher seyn – wenn du auf die Nachwelt kommen willst“³⁴. Auf der anderen Seite richteten sich die Kritiker gegen die Künstlichkeit und *Zerfahrenheit*³⁵ des Stücks. Sowohl in seiner Form als auch in seinem Inhalt war das Stück für die damalige Zeit modern. Im Fokus steht die Sozialkritik Lenz', was sich durch die Darstellung aller sozialen Stände im Drama bestätigt: vom Adel, über den bürgerlichen Akademiker, die jungen Studenten und den einfachen Lehrer bis zum Bauernmädchen³⁶. So gelang es Lenz, ein Gemälde der menschlichen Gesellschaft wiederzugeben. Thematisiert werden im Stück die Fragen nach der Erziehung und der Triebregulierung der Menschen, und wie diesen von der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts ergründet werden. Wie schon der Untertitel *Vorteile der Privaterziehung* andeutet, wird auch das Thema der Erziehung im Drama behandelt: einerseits in Form von der Betreuung eines Hofmeisters, andererseits durch die Propagierung einer öffentlichen Schule, was eindeutig mit den didaktischen Absichten der Aufklärung zu verknüpfen ist. Dieses Motiv ist bei Lenz zusätzlich an das der Sexualität gekoppelt:

Der Diskus über die Erziehungsfrage, ob nun das Kind eines Adligen eine öffentliche Schule besuchen oder eher privat durch einen Hofmeister erzogen werden soll, wird von Lenz mit einem zweiten Diskurs verknüpft, der Frage nach der Mündigkeit weiblicher Sexualität.³⁷

Beschrieben werden zum einen die prekären Bedingungen des Hofmeisterberufs durch die Figur Läubfers, die aus den gesellschaftlichen Machtverhältnissen resultieren. Zum anderen wird im Stück ein starker Akzent auf die familiäre Ordnung gesetzt, da die Vaterfiguren ihre Söhne und Töchter durch ihre Erziehungsabsichten immer wieder in ihrer individuellen Entwicklung und Freiheit einschränken. Offensichtlich wird dies

³³ Zipfel, Frank, *Tragikomödien. Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts*, J.B. Metzler, Stuttgart 2017, S. 114.

³⁴ Zitat in: Luserke-Jaqui, Matthias (Hrsg.), *Handbuch Sturm und Drang*, a.a.O., S. 280.

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. Freytag, Julia/ Stephan, Inge /Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, a.a.O., S. 56.

³⁷ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 39.

anhand der Begebenheit von Gustchen und Fritz. Um die im Drama behandelten zentralen Fragen nach der Erziehung besser nachzuvollziehen, wird der folgende Abschnitt die zeitgenössischen pädagogischen Vorstellungen des späten 18. Jahrhunderts aufgreifen, indem er sich insbesondere auf die historische Rolle der Hofmeister und damalige Frauen-erziehung fokussieren wird, um nicht zuletzt die Charaktere Läufer und Gustchen sowie deren Handlungen nachzuvollziehen.

2.3.1 Zur Erziehung im späten 18. Jahrhundert: die Rolle der Hofmeister und die Frauen

Im 18. Jahrhundert entstand eine *Wissenschaft von der Erziehung*³⁸, und zwar die Pädagogik, deren Wurzeln sowohl in der sogenannten Hofmeisterspädagogik als auch in dem spezifisch adligen Ideal des weltgewandten *honnête homme*, gemeint ist der ideale Hofmann und Prinz, zu finden sind.³⁹ Im Kontext der adligen Höfe waren die Hofmeister die Erziehungsverantwortlichen der Zöglinge und in der Regel bürgerlich. Während die Angehörigen der höheren Stände zumeist Jura studierten, beschäftigten sich die Angehörigen niedrigerer Stände oft mit Philosophie oder Theologie und erhielten nach Abschluss ihres Studiums nicht sofort feste Arbeitsplätze im Rahmen der Kirche. Daher wurden sie vom Adel oft als Hofmeister angestellt. Doch bestand ihre Arbeit nicht nur in der Vermittlung von Inhalten, sondern mussten sie auch die Sozialstandards der aristokratischen Schicht überliefern, die sie nicht aus ihrer eigenen Erziehung kannten.⁴⁰ Infolgedessen standen sie unter größerem Erfolgsdruck als die Lehrer der öffentlichen Schulen. Sie hatten die Aufgabe, die Zöglinge in Benimmregeln sowie schichtenspezifische Ausdrucksformen wie Malerei, Musik oder Tanz einzuführen. Darüber hinaus gab es noch kein berufsständisches Regelwerk, das ihre Rechte bestimmte, denn unter den Beruf des Dienboten fielen sie nicht. Aus diesem Grund wurden sie oft schlecht behandelt. Etwa bekamen sie vergleichsweise niedrige Löhne: Sie verdienten pro Jahr im Durchschnitt nicht mehr als fünfzig Taler, weshalb sie nicht ökonomisch unabhängig von ihren Arbeitgebern sein konnten. Der Germanist Matthias Luserke erklärt diesbezüglich, dass die Hofmeister

³⁸ Meyer, Annette: *Maximen der Aufklärung: Bildung, Erziehung, Emanzipation*. In: Dies. (Hrsg.): *Die Epoche der Aufklärung*, Walther de Gruyter, Berlin/Boston 2018, S. 185.

³⁹ Kohlbach, Claudia, *Aufwachsen bei Hof. Aufklärung und fürstliche Erziehung in Hessen und Baden*, Campus Verlag, Frankfurt a. M. 2009, S. 223.

⁴⁰ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 31.

den Zweck erfüllen mussten, den status quo der gesellschaftlichen Machtverhältnisse langfristig zu sichern:

denn sie [waren] einem dreifachen Zwang unterworfen: 1) *Der soziale Zwang* erlaubte es ihnen nicht, sich über ihre bürgerliche Herkunft und damit über sozialdistinkte Lebens- und Verhaltensweisen hinwegzusetzen. 2) *Der ökonomische Zwang* führte die Hofmeister in immer größere Abhängigkeit von der adligen Familie. Um diese Abhängigkeit etwas zu mildern, mussten sie sich dem sozialen Zwang bedingungs-, und das heißt widerspruchslos unterwerfen. 3) Dies führte schließlich zu einem *psychischen Zwang*, der Verinnerlichung des sozialen Loyalitätsgebots. Der Hofmeister musste sich selbst nach innen zur äußersten Affektkontrolle zwingen, um seine durch den sozialen und den ökonomischen Zwang bedingte Lebenssituation etwas zu mildern.⁴¹

Im Kontext der adligen Gesellschaft im 18. Jahrhundert fungierte der Hofmeister also als Garant der von Lenz untersuchten Machtverhältnisse. Daraus resultiert, dass die Hofmeister in den Höfen auf ihre Freiheiten verzichten mussten: sie hatten keine Möglichkeit zum sozialen Aufstieg, waren völlig vom Adel abhängig und mussten ihre Emotionen und Affekte unterdrücken. Solche Zwänge werden in Lenz' Drama durch die Figur des Läufers verdeutlicht und damit einhergehend deren extreme Folgen, etwa seine Selbstkastration, nachdem er erfährt, dass er Gustchen geschwängert hat. Mit dieser extremen Reaktion des Protagonisten formuliert Lenz eine starke Sozialkritik an den zeitgenössischen Verhältnissen. Im Drama betreffen die Folgen der sozialen Ungleichheit und der Unterdrückung ebenso Gustchen, die Tochter des Majors und der Majorin, die wie ihr Bruder auch vom Hofmeister erzogen werden muss. Ihre Geschichte und Psychologie dienen in diesem Zusammenhang als Indikator für eine weitere Analyse über die Geschlechterverhältnisse der Zeit, denn sie musste als Frau einer ehrenwerten adligen Familie bestimmte gesellschaftliche Erwartungen erfüllen. Seit dem 16. Jahrhundert wurde die Rolle der Frau im Zuge der Reformation als die der *Hausmutter* festgelegt, eine Vorstellung, die sich auf die Entstehungsgeschichte aus der Bibel gründete. Die Germanistin Barbara Becker-Cantarino erklärt diesbezüglich:

‘Weiblichkeit’, das von Gott ordinierte Geschlecht, bedeutete für die Frau eine mit der Erbsünde übernommene moralische Minderwertigkeit, von der sie nur durch ein bewußt tugendhaftes Leben als Gehilfin des Mannes und als Gebärerin ‚seiner‘ Kinder Erlösung erhoffen durfte.⁴²

Frauen wurden insgesamt bis weit ins 19. Jahrhundert den Männern untergeordnet, da letztere rechtlich einen sogenannten *Geschlechtsvormundschaft* bildeten⁴³, sodass die Frauen ihnen gegenüber Gehorsam und Ehrfurcht zeigen mussten. In diesem Teil der

⁴¹ Ebd., S. 34-35.

⁴² Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, C.H. Beck, München 2000, S. 20.

⁴³ Ebd.

Analyse wird der Fokus vor allem auf das 18. Jahrhundert gerichtet, in welchem die Frauenrolle auch innerhalb der Familie gefestigt war. Frauen waren zum einen für die Hauswirtschaft und die Kinderbetreuung zuständig, zum anderen mussten sie empfindsam und liebevoll sein, um als *Energiespender und Garantin des Familienzusammenhanges*⁴⁴ zu fungieren. In dieser Hinsicht schrieb etwa auch der 25-Jährige Mozart 1781 seiner zukünftigen Frau einen Brief: »Fühlen Sie, haben Sie Gefühl? [...] So weiß ich gewiß, daß ich heute noch werde sagen können, die Constanze ist die tugendhafte, ehrliebende und getreue Geliebte des rechtschaffenen und für sie wohldenkenden Mozart«⁴⁵. Mit diesen exemplarischen Zeilen drückte der berühmte Komponist die sozialen Erwartungen der Männer zur Zeit des 18. Jahrhunderts gegenüber den Frauen aus. Ein anderer grundlegender Aspekt für die Geschlechterdebatte ist mit den Effekten der Aufklärungsbewegung zu verbinden: die zunehmende Literarisierung sowie Beherrschung des Lesens und Schreibens führten zu einer Expansion und Kapitalisierung des Buchmarkts ab etwa 1760. Immer mehr Menschen aus verschiedenen Schichten beschäftigten sich mit dem Lesen von Büchern, darunter auch Frauen, die im frühen 18. Jahrhundert noch schlecht lesen und schreiben konnten. So widmeten sich diese in ihrer Freizeit vermehrt Büchern, wie es auch der Fall von Gustchen im nächsten Teil verdeutlicht. Trotz dieser Entwicklungen blieben die Frauen der Zeit noch von Universitäten und Bildungsinstitutionen ausgeschlossen und mussten lange kämpfen, um Zugang zu einer höheren Bildung zu erhalten. Stattdessen wurden sie in religiösen Praktiken unterwiesen und oft ihre *weiblichen Fertigkeiten* ausgebildet. Unter diese fallen das Spinnen, grobe Handarbeiten für die unteren Schichten und feinere Handarbeiten, Wirtschaftsführung, elementares Lesen, Schreiben und Rechnen, Singen, Zeichnen, Tanzen und auch Französisch-Unterricht für die Töchter des wohlhabenden Bürgertums und Adels⁴⁶. In der Regel wurden Frauen privat zu Hause erzogen. Die Erziehung konnte von der Mutter stammen, dem Vater, dem Hofmeister oder Privatlehrer eines Bruders, dem Bruder selbst oder von Gesellschafterinnen bzw. Gouvernanten bei adligen Familien. Darüber hinaus war es für Frauen häufig gewöhnlich, autodidaktisch durch das Lesen zu lernen, da sie nach weiteren Geistesbeschäftigungen strebten. Im Einklang mit den Zielen der Aufklärung hegten also auch Frauen große Wünsche nach geistiger Bildung und besserer Erziehung, welche ihnen vom Patriarchat

⁴⁴ Zitat in: ebd., S. 21.

⁴⁵ Zitat in: Jacobi, Julian, *Mädchen- und Frauenbildung in Europa. Von 1500 bis zur Gegenwart.*, Campus Verlag, Frankfurt a. M. 2013, S. 107.

⁴⁶ Vgl. Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, a.a.O., S. 27.

dennoch verweigert wurde. Unter dem Einfluss von Rousseau war die Frauenerziehung immer wieder auf den Mann bezogen und projiziert worden. So befasste sich dieser mit Fragen nach der weiblichen und männlichen Erziehung, etwa in seinem Werk *Émile* von 1762, in welchem er klarstellte, dass die Frauen den Männern untergeordnet sein mussten: „Ihnen gefallen und nützlich sein, ihnen liebens- und achtenswert sein, sie in der Jugend erziehen und im Alter umsorgen, sie beraten, trösten, und ihnen das Leben angenehm machen und versüßen: das sind zu allen Zeiten die Pflichten der Frau, das müssen sie von ihrer Kindheit lernen.“⁴⁷ Infolgedessen ist zu begreifen, wie stark die Frauen von den Männern abhängig waren. Neben ihren Rollen als Ehefrauen und Unterstützerinnen des Mannes sollten sie auch zu guten Müttern erzogen werden, was im 18. Jahrhundert Anlass bot, eine wirksame Kampagne seitens Pädagogen, Medizinern, Philosophen, Theologen und Staatswissenschaftlern zu führen, um Mädchen auf die Mutterrolle vorzubereiten. Daraus ergibt sich, dass, während die Männer in der Gesellschaft als aktiv, gestalterisch und stark wahrgenommen wurden, man die Frauen als passiv und schwach betrachtete. In Bezug auf dieses Phänomen verfasste Karin Hausen den Aufsatz *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*, eine Studie über die Festlegung der männlichen und weiblichen Rollen ausgehend von der Sozialgeschichte der Familie im 18. Jahrhundert bzw. von der Zuschreibung von Männern als Ehemänner und von Frauen als Ehefrauen. In dieser stellte sie fest, dass sich eine *Typisierung der Geschlechtscharaktere* seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert hinein durchgesetzt hat. Laut dieser wurden den Männern entsprechend Merkmale der Aktivität und Rationalität und den Frauen diejenigen der Passivität und Emotionalität zugeschrieben⁴⁸, eine Zuschreibung, die die Dramen von Lenz immer wieder offengelegt haben und welche, in eine historische, kulturelle und philosophische Debatte mündete, die an späterer Stelle des Kapitels näher untersucht wird.

⁴⁷ Zitat in: ebd.

⁴⁸ Vgl. Hausen, Karin, *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*. In: Konze, Werner (Hrsg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Klett, Stuttgart 1976, S. 367.

2.3.2 *Läufer läuft fort*: die Folgen des unterdrückten Hofmeisters

Das Drama beginnt mit einem Monolog von Läufer, dem jungen Theologie-Absolventen, in welchem er erklärt, dass er weder eine Stelle als Pastoren-Adjunkt bei seinem Vater erhielt noch als Lehrer in der Stadtschule vom Geheimen Rat angestellt wurde:

LÄUFFER. Mein Vater sagt: ich sein nicht tauglich zum Adjunkt. Ich glaube, der Fehler liegt in seinem Beutel; er will keinen bezahlen. Zum Pfaffen bin ich auch zu jung, zu gut gewachsen, habe zu viel Welt gesehn, und bei der Stadtschule hat mich der Geheime Rat nicht annehmen wollen. Mag's! er ist ein Pedant und dem ist freilich der Teufel selber nicht gelehrt genug. Im halben Jahr hätt ich doch wieder eingeholt, was ich von der Schule mitgebracht, und dann wär ich für einen Klassenpräzeptor noch immer viel zu gelehrt gewesen, aber der Herr Geheime Rat muß das Ding besser verstehen. Er nennt mich immer nur Monsieur Läufer, und wenn wir von Leipzig sprechen, fragt er nach Händels Kuchengarten und Richters Kaffeehaus, ich weiß nicht: soll das Satire sein, oder – Ich hab ihn doch mit unserm Konrektor bisweilen tiefsinnig genug diskutieren hören; er sieht mich vermutlich für voll an. – Da kommt er eben mit dem Major; ich weiß nicht, ich scheu ihn ärger als den Teufel. Der Kerl hat etwas in seinem Gesicht, das mir unerträglich ist. *Geht dem Geheimen Rat und dem Major mit viel freundlichen Scharrfüßen vorbei.*⁴⁹

Schon der Name Läufer verweist auf die soziale Position des Protagonisten, insofern er an die soziale Mobilität der Hofmeisterrolle im 18. Jahrhundert anknüpft. Schoßler erkennt dabei, dass die bürgerlichen Hofmeister, die auf eine Anstellung warten und aufgrund ihrer Ausbildung den sozialen Aufstieg erhoffen, im Endeffekt eine Beschäftigung bei den Adligen finden, die sie allerdings bloß als Domestiken behandeln.⁵⁰ Darüber hinaus bezieht sich der Name Läufer auch auf seine ständige Tätigkeit des Weglaufens im Drama. Schon in der ersten Szene wird deutlich, inwiefern er von der Gesellschaft unterdrückt wird. In dieser Hinsicht gibt sein erster Satz den Gedanken des Vaters wieder, dass Läufer für die Stelle als Adjunkt nicht geeignet sei. Dies wird anschließend auch in Bezug auf eine Anstellung in der öffentlichen Schule von dem Geheimen Rat betont, wofür Läufer diesen verantwortlich macht. Als *nicht tauglich, zu jung, zu gut gewachsen, zu gelehrt* findet er keinen Platz in der Gesellschaft. Dabei wird ihm dieser Umstand von der älteren Generation deutlich gemacht, was den Konflikt zwischen der neuen und älteren Generation anzeigt, welcher ein wesentliches Motiv des Sturm und Drang war. Als der Major und der Geheime Rat am Ende der ersten Szene auf der Bühne auftauchen, schließt der Hofmeister seinen Monolog ab, sodann wird der Fokus auf seine Gestik gerichtet: „*Geht dem Geheimen Rat und dem Major mit viel freundlichen Scharrfüßen vorbei*“. Laut dem Duden meint Scharrfuß einen Kratzfuß, was als „Verbeugung (einer männlichen Person) verstanden wird, bei der ein Fuß [leicht scharrend] in weitem Bogen hinter den

⁴⁹ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*. In: Damm, Sigrid (Hrsg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden*. Band 1., a.a.O., S. 42.

⁵⁰ Schößler, Franziska, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, a.a.O., S. 53.

anderen gezogen wird“⁵¹. Seine Gestik verrät die Haltung einer ausgeprägten Hochachtung gegenüber dem Adel und den unterdrückten Status Läuflers als zukünftiger Hofmeister. Die Szene steht mit dem Untertitel *Vorteile der Privaterziehung* ganz im Widerspruch: keineswegs werden durch Läuflers Monolog die Vorteile einer Erziehung durch die Hofmeister geschildert, stattdessen wird ihre Unterwürfigkeit dargestellt. Dies wird in den folgenden Szenen noch weiter deutlich gemacht. Nachdem der Hofmeister bei dem Major und der Majorin angestellt wird, taucht er *in sehr demütiger Stellung* in der dritten Szene des ersten Aktes auf. In dieser teilt die Majorin ihm mit, dass sein Gehalt von dreihundert Dukaten auf hundertundfünfzig reduziert worden ist. Außerdem behandelt sie ihn lediglich als einen Diener, wie an ihrer Rhetorik abzulesen ist, als der Graf Wermuth auftritt und über das Theater gesprochen wird: „Merk Er sich, mein Freund! Daß domestiken in Gesellschaften von Standespersonen nicht mitreden. Geh Er auf Sein Zimmer. Wer hat Ihn gefragt? Läufler tritt einige Schritte zurück.“⁵² Nicht nur ist es bemerkenswert, dass Läufler *Domestik* genannt wird, auch wird er weggeschickt, wenn die Rede von einem Kontext der adligen Schicht ist. Eine Möglichkeit zum sozialen Aufstieg wird ihm somit klar verwehrt. Damit gibt Lenz das Gemälde einer starren Gesellschaft wieder, in welcher die Mobilität gänzlich ausgeschlossen wird und nur in Form des Weglaufens oder des Zurücktretens existieren kann. In der vierten Szene werden schließlich die Kinder eingeführt: Leopold und seine Schwester Gustchen, welche durch den Hofmeister erzogen werden müssen. Auch in dieser Szene wird der Hofmeister von jemandem unterworfen, diesmal von dem Major, der seinen Unterricht unterbricht und seinen autoritären Charakter als *militärischen sturen Vater*⁵³ zeigt, als er seinen Sohn schlägt, da dieser kaum Lateinkenntnisse vorweisen kann. Aufgrund dessen kündigt der Major an, dass der Lohn des Hofmeisters noch einmal niedriger ausfallen wird, was dessen ökonomische Abhängigkeit von der adligen Familie verstärkt. Im Hinblick auf die Unterdrückung des Hofmeisters wird in der ersten Szene des zweiten Aktes ein Gespräch zwischen dem Geheimen Rat und Läuflers Vater geführt, welches seine Lage am pointiertesten ausdrückt. In diesem wird die Erziehung noch einmal zur Diskussion gestellt. Als schon das dritte Jahr anbricht, in dem Läufler als Hofmeister angestellt ist, äußert der Geheime Rat dem Pastor eine scharfe Kritik darüber, dass er dessen Sohn in den Dienst versetzt hat:

⁵¹ Scharfuß bedeutet Kratzfuß, vgl. Dudenredaktion (Hrsg.), (o.J.), Scharfuß, *Duden online*. (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Scharfusz>, zuletzt abgerufen am 17.04.2022) und ebd., Kratzfuß (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Kratzfusz>, zuletzt abgerufen am 17.04.2022).

⁵² Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 46.

⁵³ Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, a.a.O., S. 44.

GEHEIMER RAT. [...] Wollen Sie ein Vater für Ihr Kind sein und schließen so Augen, Mund und Ohren für seine ganze Glückseligkeit zu? Tagdieben und sich Geld dafür bezahlen lassen? Die edelsten Stunden des Tages bei einem jungen Herrn versitzen, der nichts lernen mag und mit dem er's doch nicht verderben darf, und die übrigen Stunden, die der Erhaltung seines Lebens, den Speisen und dem Schlaf geheiligt sind, an einer Sklavenkette verseufzen; an den Wanken der gnädigen Frau hängen und sich in die Falten des gnädigen Herrn hineinstudieren; essen, wenn er satt ist, und fasten, wenn er hungrig ist, Punsch trinken, wenn er p-ss-n möchte, und Karten spielen, wenn er das Laufen hat. Ohne Freiheit geht das Leben bergab rückwärts [...]⁵⁴

Der Geheime Rat betont hier, inwiefern Läufer vom Adel als Sklave behandelt wird und wie dieser, durch seine Annahme der Hofmeistersstelle seine Freiheit aufgegeben habe. Vehement kritisiert er die Privaterziehung und befürwortet eine Anstellung in den öffentlichen Schulen. Nachdem der Pastor ihm folgendes antwortet: „Aber was ist zu machen in der Welt? Was wollte mein Sohn anfangen, wenn Dero Herr Bruder ihm die Kondition auf sagten?“⁵⁵ drückt er deutlich seine Auffassung eines aufgeklärten Absolutismus aus:

Ihr beklagt euch so viel über'n Adel und über seinen Stolz, die Leute sähn Hofmeister wie Domestiken an, Narren! was sind sie denn anders? Stehn sie nicht in Lohn und Brod bei ihnen wie jene? Aber wer heißt euch ihren Stolz nähren? Wer heißt euch Domestiken werden, wenn ihr was gelernt habt, und einem starrköpfigen Edelmann zinsbar werden, der sein Tage von seinen Hausgenossen nichts anders gewohnt war als sklavische Unterwürfigkeit?⁵⁶

Der Position des aufgeklärten Absolutismus zufolge sei der Einzelne für sein eigenes Schicksal verantwortlich, die herrschende Ordnung hingegen müsse verteidigt werden⁵⁷. Interessanterweise hat Luserke verdeutlicht, wie sich der Geheime Rat durch das Pronomen *ihr* nicht nur auf Läuffers Vater bezieht, sondern auf einen ganzen Stand. Damit gelte er als Repräsentant der gesellschaftlichen, die Ökonomie und Macht betreffenden, Verhältnisse.⁵⁸ Solche Machtverhältnisse spiegeln sich auch immer wieder in der Sexualität der unterdrückten Hauptfiguren wider: Läufer und Gustchen. In der fünften Szene des zweiten Aktes wird erklärt, wie sich die beiden Figuren nähergekommen sind und wie sie sich nun in Gustchens Zimmers treffen. Bereits aus der Regieanweisung ergibt sich die sexuelle Stimmung, denn Gustchen liegt auf dem Bett, während Läufer ebenfalls auf diesem sitzt. In der Forschung wurde das Verhältnis Läuffers zu Gustchen als Kompensation für dessen gesellschaftliche Unterdrückung und Ohnmacht interpretiert⁵⁹. Diese wird kurz zuvor erneut deutlich, da die Szene mit der Feststellung des Hofmeisters einsetzt, dass sein Gehalt ein weiteres Mal gekürzt worden sei, weshalb er seine Stelle

⁵⁴ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 55.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 56.

⁵⁷ Jürgensen, Christoph/ Irsigler, Ingo, *Sturm und Drang*, a.a.O., S. 91.

⁵⁸ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 42.

⁵⁹ Vgl. Winter, Hans-Gerd, *Jakob Michael Reinhold Lenz*, J.B. Metzler, Stuttgart Weimar 2000, S. 60.

quittieren solle. Insofern befindet er sich bei dem Treffen mit Gustchen in einem Krisenmoment und hofft einen Ausweg in der Beziehung zu dieser zu finden. Gleichmaßen erlebt Gustchen eine kritische Situation, da ihr Verlobter Fritz von Berg zum Studium nach Halle gegangen ist. In der Szene wird deutlich, dass Gustchen während des Gesprächs mit Läufer und ihrer körperlichen Annäherung zu ihm, in Wirklichkeit an Fritz und an ihre Beziehung zu ihm denkt und diese nun auf Läufer projiziert. Aufgrund dessen kann davon ausgegangen werden, dass während Läufer eigentlich auf der Suche nach einer innerlichen Kompensation ist, er in diesem Verhältnis selbst als Objekt betrachtet wird, sogar als Marionette. Immer wieder und von allen Figuren im Stück wird er auf diese Weise behandelt. Durch die Beziehung zwischen Gustchen und Läufer hat Lenz einerseits das Verbot der vorehelichen Sexualität und andererseits den Verstoß gegen die Standesnorm (keine nicht standesgemäße Beziehung zwischen einem Bürgerlichen und einer Adligen ohne garantiertes Einkommen einzugehen) porträtiert.⁶⁰ Dadurch äußert er sich gegenüber den gesellschaftlichen Normen und dem herrschenden System seiner Zeit. Als am Ende der Szene beide Figuren merken, dass sich der Major Gustchens Zimmers nähert „[läufft] Läufer fort“⁶¹, was auf seine ständige Tätigkeit des Weglaufens zurückgreift. Jedoch wandelt sich das Weglaufen bald in eine Tragödie um. So setzt der dritte Akt mit einem Gespräch zwischen dem Major und seinem Bruder ein, in welchem der erste seine Sorgen um Gustchen verrät und das von dem plötzlichen Auftritt der Majorin unterbrochen wird. Verzweifelt kündigt sie an, dass die Tochter ein Liebesverhältnis zu dem Hofmeister entwickelt hat:

Die Majorin stürzt herein.

MAJORIN. Zu Hülfe Mann – Wir sind verloren. Unsere Familie!

GEHEIMER RAT. Gott behüt Frau Schwester! Was stellen Sie an? Wollen Sie Ihren Mann rasend machen?

MAJORIN. Er soll rasend werden – Unsere Familie – Infamie! – – O ich kann nicht mehr –

Fällt auf einen Stuhl.

MAJOR *geht auf sie zu.* Willst du mit der Sprach heraus? – Oder ich dreh dir den Hals um.

MAJORIN. Deine Tochter – Der Hofmeister. – Lauf!

Fällt in Ohnmacht.

MAJOR. Hat er sie zur Hure gemacht? *Schüttelt sie.* Was fällst du da hin; jetzt ist's nicht Zeit zum Hinfallen. Heraus mit, oder das Wetter soll dich zerschlagen. Zur Hure gemacht? Ist's das? – Nun so werd denn die ganze Welt zur Hure, und du Berg nimmt die Mistgabel in die Hand – Will gehen.⁶²

⁶⁰ Vgl. Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 50.

⁶¹ Ebd., S. 69.

⁶² Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 76.

Die Ankündigung der Gräfin charakterisiert sich durch ihre ausgeprägte Gestik und durch eine fragmentierte Sprache, welche als Merkmal des sozialen Dramas berücksichtigt wird⁶³, und mit der Tragik des Geschehens in Verbindung steht. Die Bedeutsamkeit des Vorfalls wird auch deutlich, insofern der Major im zitierten Gespräch *ganze Welt zur Hure* sagt. Der Hofmeister habe Gustchen *zur Hure gemacht*, indem er mit dieser eine voreheliche sexuelle Beziehung eingegangen ist und somit jegliche Moralvorstellungen der Familie gebrochen hat. Infolgedessen möchte der Major ihn töten, während sich der Hofmeister auf der Suche nach Zuflucht in der Schule von Wenzeslaus aufhält. Obwohl er in dieser Schutz vor dem Major findet, wird er auch hier von einem Schullehrer namens Wenzeslaus unterdrückt, denn dieser möchte Läufer nach seinem Gutdünken umerziehen⁶⁴. Nicht nur bezeichnet Läufer sich selbst in der vierten Szene des dritten Aktes als *einen Sklaven in betreßten Rock*⁶⁵, auch stellt Wenzeslaus klar: „Ich will Euch nach meiner Hand ziehen, daß Ihr euch selber nicht mehr wieder erkennen sollt.“⁶⁶ Eine solche Aussage betont den Verlust sämtlicher Individualität und Freiheit Läuffers, insbesondere scheint der letzte Teil des Satzes anzudeuten, was in den folgenden Akten passieren wird. Der Schullehrer fordert den Hofmeister auf, alle Triebe und Wünsche aufzugeben und diese durch das Pfeiferauchen zu kompensieren. Immer weiter wird also seine Identität unterminiert, bis der Höhepunkt des Dramas erreicht wird, und er entdeckt, dass er Gustchen geschwängert hat und ein uneheliches Kind geboren wurde. In der Forschung wurde diesbezüglich der Frage nachgegangen, ob das Kind Gustchens wirklich von dem Hofmeister sei, da von Lenz unklare Informationen über die Datierung der Schwangerschaft Gustchens und der Geburt des Kinds im Stück gegeben werden.⁶⁷ Jedoch plädiert diese Arbeit für Luserkes Auffassung, dass:

im Hofmeister es dann überhaupt nicht um die Frage [geht], ob der Hofmeister Herrmann Läufer Gustchen geschwängert hat oder nicht, sondern es geht Lenz um die Darstellung folgender tragischer Situation: Ein auch zur Erziehung der Tochter angestellter bürgerlicher Hofmeister verursacht den sozialen Fall der adligen Tochter durch das Sakrileg einer Liebesbeziehung⁶⁸.

⁶³ Vgl. Elm, Theo, *Das soziale Drama von Lenz bis Kroetz*, a.a.O., S. 25.

⁶⁴ Salumets, Thomas, *Von Macht, Menschen und Marionetten: Zur Titelfigur in Lenz' Der Hofmeister*. In: Wurst, Karin A. (Hrsg), *J.M.R. Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag*, Böhlau Verlag, Köln 1992, S. 167.

⁶⁵ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 82-83.

⁶⁶ Ebd., S. 86.

⁶⁷ Vgl. Lappe, Claus O., *Wer hat Gustchens Kind gezeugt? Zeitstruktur und Rollenspiel in Lenz' Hofmeister*, in: „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 54, März 1980.

⁶⁸ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O, S. 51.

Während der folgende Abschnitt näher auf die Darstellung des sozialen Falls Gustchens eingehen wird, soll auch die Perspektive Läubfers in Betracht gezogen werden. Es ist wesentlich, dass, auch wenn es sich in Wirklichkeit nicht um Läubfers Kind handeln könnte, der Hofmeister in der ersten Szene des fünften Aktes davon überzeugt ist, dass es sich um sein Kind handele, seine eigenen Züge an diesem erkennt und sich schuldig fühlt. Aufgrund dessen stürzt er selbst in eine persönliche Krise und entmannt sich. Er stellt fest, dass die Gründe für diese extreme Reaktion aus Reue und Verzweiflung kamen⁶⁹. Daraus ergibt sich, dass er zum einen sein Schuldgefühl überwinden wollte. Zum anderen haben auch die asketischen Grundsätze Wenzeslaus‘ bereits einen Einfluss auf Läubfers Entscheidung ausgeübt. Von allen Figuren unterdrückt, der Obrigkeit ständig unterworfen, nie auf einen Ort fixiert und immer auf der Suche nach etwas Festem muss er sich mit schrecklichen Folgen konfrontieren. Dabei ist es erhellend, dass sich die endgültige und extreme Tat auf seine eigene Sexualität richtet und sich mit dem Aspekt der Triebregulierung verbindet. Die Individualität Läubfers geht mit seiner Kastration nun endgültig verloren. Zur Zeit Lenz‘ war Kastration eine Praxis, um die Sexualtriebe zu beschneiden und wurde auch von protestantischen Theologen erörtert. Becker-Cantarino zufolge werde das Leiden am durch die Gesellschaft aufgezwungenen Verlust der eigenen Männlichkeit zum Zentrum der *Hofmeister*-Interpretation.⁷⁰ Des Weiteren teilt der Hofmeister dann fast mit religiöser Haltung eine mögliche Wiedergeburt mit: „[...] vielleicht könnt ich itzt wieder anfangen zu leben und zum Wenzeslaus wiedergeboren werden.“⁷¹ Er erhofft sich durch seine Tat einen Neuanfang im Kontext eines bürgerlichen standesgemäßen Lebens. So befreit er sich auf gewisse Weise aus den gesellschaftlichen Beschränkungen. In den folgenden Szenen wandelt sich das Tragische wieder in das Komische um, denn Läubfer macht die Begegnung des Dorf Mädchens Lise in der Kirche und verliebt sich in diese. Obgleich er ihr gesteht, dass er keine Kinder bekommen könne, will diese ihn heiraten, da sie nur Liebe von ihm verlange und nicht an der Befriedigung von Trieben interessiert sei. Dadurch plädiert Lenz für die Ehe.

LÄUFFER. [...] – Lise, ich kann bei dir nicht schlafen.

LISE. So kann Er doch wachen bei mir, wenn wir nur den Tag über beisammen sind und uns so anlachen und uns einweilen die Hände küssen – Denn bei Gott! Ich hab ihn gern. Gott weiß es, ich hab Ihn gern.

⁶⁹ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 103.

⁷⁰ Becker-Cantarino, Barbara, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister*. In: *Dramen des Sturm und Drang*, Reclam, Ditzingen 1997, S. 52.

⁷¹ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 104.

LÄUFFER. Sehen Sie, Herr Wenzeslaus! Sie verlangt nur Liebe von mir. Und ist's denn notwendig zum Glück der Ehe, daß man tierische Triebe stillt?⁷²

Das Stück endet mit einem *Happy-End*, das als grotesk wahrgenommen werden kann. In dieser Hinsicht scheint Lise fast eine Karikatur der stereotypischen zeitgenössischen Frau zu sein. Die Gegenüberstellung des Komischen und Tragischem ist in dem *Hofmeister* eindeutig zu bemerken (anhand seiner Entmannung und der Gegenüberstellung der Tragödie mit dem *Happy-End*) und dient Lenz wiederum zur Sozialkritik. Im Grunde stellt er in seinem Drama eine Gesellschaft dar, in welcher die Individuen aufgrund der Machtverhältnisse unterdrückt werden und unfrei sind. Diese Unfreiheit spiegelt sich einerseits in den Berufsmöglichkeiten, die eingeschränkt sind, und andererseits in der Unterdrückung der sexuellen Triebe wider.

2.3.3 *Du siehst: ich bin schwach und krank: eine Analyse über Gustchen*

Nachdem die Folgen der Machtverhältnisse mit Bezug auf den Standesunterschied und insbesondere auf die Rolle der Hofmeister verdeutlicht wurden, will dieser Abschnitt die sozialen Regeln unter dem Aspekt des Geschlechtes untersuchen und die Figur Gustchen in Betracht ziehen. Als Tochter des Majors und der Majorin gehört Gustchen der adligen Schicht und wie es oft der Fall im 18. Jahrhundert war, musste sie, wie ihr Bruder, von einem Hofmeister erzogen werden. Dass sie erst in der vierten Szene des ersten Aktes durch den Vater vorgestellt wird und nicht das Wort selbst ergreift, kann als Hinweis ihrer Rolle im Stück interpretiert werden: nämlich als Objekt der männlichen Figuren. Der Major kündigt dem Hofmeister an, dass er auch seine Tochter erziehen muss und es ist bemerkenswert, dass er zuallererst ihm mitteilt, er solle ihr auch zeichnen lehren.⁷³ Im Abschnitt 2.3.1 wurden die Fertigkeiten aufgelistet, den die Frauen im 18. Jahrhundert beigebracht werden mussten und es gab unter diesen das Zeichnen. Da die Frauen noch von der Hochbildung ausgeschlossen waren, kann diese erste Forderung des Majors als die Ausgrenzung und Einschränkung der Frauen in der Erziehung gedeutet werden. Außerdem fährt der Vater fort:

MAJOR [...] das Mädchen hat ein ganz ander Gemüt als der Junge. Weiß Gott! Es ist als ob sie nicht Bruder und Schwester wären. Sie liegt Tag und Nacht über den Büchern und über den Trauspielen da, und sobald man ihn nur ein Wort sagt, besonders ich, von mir kann sie nichts vertragen, gleich stehn ihr die Backen in Feuer und die Tränen laufen ihr wie Perlen drüber herab. [...]⁷⁴

⁷² Ebd., S. 117.

⁷³ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 49.

⁷⁴ Ebd.

Wie es typisch für Frauen im 18. Jahrhundert war, war Gustchen auf der Suche nach geistiger Bildung und widmete sich des Lesens. Becker-Cantarino erklärt in ihrer monographischen Studie *Der lange Weg zur Mündigkeit*, wie:

mit dem Lesen (und dann mit dem Schreiben) die Bildung der eigenen Persönlichkeit [begann], die Individuation und Verselbständigung der Frau, ihr Heraustreten aus der familiären Gebundenheit in die Öffentlichkeit, Lesen, [...] bedeutete in einer an Sprache *und* Schrift orientierten Kultur den Zugang zur geistigen Tradition und einen ersten Schritt zur Mündigkeit.⁷⁵

Daraus resultiert, dass das Lesen für Gustchen einen Weg zur Bildung und Öffentlichkeit und nicht zuletzt eine mögliche Befreiung von ihrem Vater repräsentiert, der sich als patriarchale Instanz durchsetzt und welcher schon von Anfang an für die Erziehung der Tochter verantwortlich ist. Des Weiteren wird Gustchen im Folgenden vom Major als sein *einziges Kleinod*⁷⁶ definiert, was einerseits seinen Willen, sie in Besitz zu haben, akzentuiert, andererseits ihre Rolle als Objekt festigt. Gustchen tritt erst in der fünften Szene des ersten Aktes auf, als sie sich mit ihrem Cousin Fritz trifft. Die beiden sind ineinander verliebt und vergleichen sich mit dem Liebespaar von Romeo und Julia, was immer wieder auf die ständigen Lektüren Gustchens zurückgreift:

GUSTCHEN. Glaubst du dann, daß deine Juliette so unbeständig sein kann? O nein; ich bin ein Frauenzimmer; die Mannspersonen allein sind unbeständig.

FRITZ. Nein, Gustchen, die Frauenzimmer allein sind's. Ja wenn alle Juliette wären! – Wissen sie was? Wenn Sie an mich schreiben, nennen Sie mich Ihren Romeo; tun Sie mir den Gefallen: ich versichere Sie, ich wird in allen Stücken Romeo sein, und wenn ich erst einen Degen trage! O ich kann mich auch erstechen, wenn's dazu kommt.⁷⁷

Zwei Aspekte werden durch das Zitat hervorgehoben. Auf der einen Seite kann begriffen werden, inwiefern Gustchens Lektüre eine Kompensation für das zurückgezogene und eingeschränkte Leben in der Familie darstellt⁷⁸. Dadurch ist sie fähig, ihre Liebe und ihr sexuelles Begehren auszudrücken, was ihr durch die familiäre Ordnung und deren Beschränktheit verweigert wird. Zu der anderen Seite richtet Fritz den Fokus auf das Schreiben, was darauf anspielt, dass Gustchen dadurch ihre Liebe erklären kann, nämlich durch die schriftliche Form. Im 18. Jahrhundert, dem klassischen Jahrhundert der Briefe, entstand eine wahre Briefleidenschaft wegen der räumlichen Trennung und fehlender Geselligkeit einerseits und eines wachsenden Mitteilungsbedürfnisses andererseits⁷⁹; so

⁷⁵ Becker-Cantarino, Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800)*, J.B. Metzler, Stuttgart 1987, S. 170.

⁷⁶ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 49.

⁷⁷ Ebd., S. 50.

⁷⁸ Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, a.a.O., S. 35.

⁷⁹ Becker-Cantarino, Barbara, *Leben als Text. Briefe als Ausdrucks- und Verständigungsmittel in der Briefkultur und Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Frauen Literatur*

fungierten die Briefe als Mittel, um die eingeschränkte Mobilität, insbesondere der Frauen, zu überwinden. Der Moment, welcher in der fünften Szene beschrieben wird, illustriert den Abschied zwischen Gustchen und Fritz, da dieser drei Jahre für das Studium nach Halle weggehen muss. Es sei in diesem Moment der Trennung, in dem das Begehren zum Ausdruck dränge⁸⁰: zum einen durch die Sprache der Bücher, zum anderen durch die Körpersprache. Nur auf diese Weise können die Geliebten ihre Gefühle formulieren. Ihre Körpersprache charakterisiert die ganze Szene und wird deutlich insbesondere im Moment, wo die beiden den Eid über ihre Liebe schwören müssen, als Fritz Gustchen mitteilt: „O komm! Vortrefflich! Hier Laß uns niederknien, am Kanapee, und heb du so deinen Finger in die Höh und ich so meinen. – Nun sag, was soll ich schwören?“⁸¹. Der geheime Rat entdeckt das Rendezvous der beiden und lauscht ihnen, sodann unterbricht er den Moment der Eide und verbietet weitere geheime Treffen. Wie im Fall des Majors setzt auch der Geheime Rat sich als Vertreter der Macht durch, was immer wieder den Konflikt zwischen den Vätern und den Söhnen oder Töchtern pointiert. Auch hier wird die Ohnmacht Gustchens gegenüber der familiären Ordnung betont, als sie um die Füße des Geheimen Rats fällt und dieser sie aufhebt und küsst⁸². Dies spiegelt sich auch in der Art und Weise der Konversation wider, indem der Geheime Rat derjenige ist, der das Gespräch lang führt, während Fritz nur ein Paar kurze Sätze äußern kann. Was Gustchen betrifft, wird ihr nur einer gewährt, welcher sich mit einer Gestik der Unterwerfung verbindet: „fällt ihm um die Füße“⁸³. Als Repräsentant der herrschenden Ordnung erkennt der Geheime Rat, was sich hinter der Shakespeare-Inszenierung der Beiden versteckt, und zwar den Willen, ihre Wünsche frei ausdrücken zu können:

GEHEIMER RAT. [...] Das war ein sehr einfältig Stückchen von euch beiden; besonders von dir, großer vernünftiger Junker Fritz, der bald einen Bart haben wird wie ich und eine Perücke aufsetzen und einen Degen anstecken. [...] Und Sie, Gustchen, auch Ihnen muß ich sagen, dass es sich für Ihr Alter gar nicht mehr schickt, so kindisch zu tun. Was sind das für Romane, die Sie da spielen? Was für Eide, die Sie sich da schwören, und die ihr doch alle beide so gewiß brechen werdet als ich itzt mit euch rede. Meint ihr, ihr seid in den Jahren, Eide zu tun, oder meint ihr, ein Eid sei ein Kinderspiel, wie es das Versteckspiel oder die blinde Kuh ist? Lernt erst einsehen, was ein Eid ist: lernt erst zittern dafür, und alsdenn wagt's, ihn zu schwören.⁸⁴

Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1995, S. 134.

⁸⁰ Haag, Ingrid, *Die Dramaturgie der Verschiebung im Hofmeister von Lenz Oder: Über die Konstellation von Lücke und Glück*. In: Götze, Karl-Heinz / Dies. / Neumann, Gerhard/ Sautermeister, Gerd (Hrsg.), *Zur Literaturgeschichte der Liebe*, Königshausen und Neumann, 2009, S. 79.

⁸¹ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 51.

⁸² Ebd., S. 52.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

Um den Triebausdruck der Liebenden einzuschränken, übernimmt der Geheime Rat eine autoritäre Rolle und artikuliert das scharfe Verbot, dass Fritz und Gustchen keinen Roman mehr spielen dürfen. Infolgedessen sind die beiden verpflichtet, sowohl ihre Liebe als auch ihre Sexualität aufzugeben, um sich an den Normen der Gesellschaft anzupassen. Dies ruft die Kulturkritik Sigmund Freuds in Erinnerung. 1931 hat er in dem *Unbehagen in der Kultur* festgestellt, wie die Menschen sich unwohl fühlen, da sie auf ihre primitiven Triebe, und in diesem Sinne sowohl die sexuellen als auch die Aggressionstriebe haben aufgeben müssen, um in der Gesellschaft leben zu können:

Wenn die Kultur nicht allein der Sexualität, sondern auch der Aggressionsneigung des Menschen so große Opfer auferlegt, so verstehen wir es besser, daß es dem Menschen schwer wird, sich in ihr beglückt zu finden. Der Urmensch hatte es in der Tat darin besser, da er keine Triebeinschränkungen kannte. Zum Ausgleich war seine Sicherheit, solches Glück lange zu genießen, eine sehr geringe. Der Kulturmensch hat für ein Stück Glücksmöglichkeit ein Stück Sicherheit eingetauscht.⁸⁵

In der Kultur sind also die Menschen nicht glücklich, wie im Fall von Gustchen im Stück deutlich gemacht wird und was schreckliche Folgen mit sich bringt. Nicht nur dürfen die Kinder nicht mehr Liebesspiele inszenieren, sondern der Geheime Rat erlaubt es ihnen nicht mehr, sich private Briefe auszutauschen. Es wurde schon erläutert, inwiefern Briefe im 18. Jahrhundert die Möglichkeit einer Bewegung, bzw. einer Mobilität, insbesondere für Frauen, darstellten. Nun wird diese Möglichkeit Gustchen ausgeschlossen. Letztendlich werden ihr sowohl der freie Ausdruck ihrer Triebe als auch die Chance, sich zu bewegen verweigert. Aufgrund dessen wird sie, wie Läufer, als unfreie Figur wahrgenommen. Dass Gustchen sich unwohl, nicht glücklich und ein Gefühl des Unbehagens empfindet, wird in der fünften Szene des zweiten Aktes nachgewiesen, in der die sexuelle Beziehung zwischen Gustchen und Läufer thematisiert wird und welche nun aus der Perspektive Gustchens untersucht wird. Als Läufer seine Verzweiflung wegen seiner prekären Lage in der Familie mitteilt, antwortet Gustchen auf ihn:

GUSTCHEN. Grausamer, und was werd ich denn anfangen? Nachdem beide eine Zeitlang sich schweigend angesehen. Du siehst: ich bin schwach und krank; hier in der Einsamkeit unter einer barbarischen Mutter – Niemand fragt nach mir, niemand bekümmert sich um mich: meine ganze Familie kann mich nicht mehr leiden; mein Vater selber nicht mehr: ich weiß nicht warum.⁸⁶

Nicht nur Läufer befindet sich in einem Krisenmoment, sondern auch Gustchen, die unter den sozialen Erwartungen leidet, weshalb sie schwach und krank geworden ist. In diesem Sinne konstatiert Luserke in Bezug auf Gustchen und Läufer, wie „ihre

⁸⁵ Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, hrsg. von Lothar Bayer und Kerstin Krone-Bayer, Reclam, Ditzingen 2020, S. 65.

⁸⁶ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 67-68.

Leidenschaft förmlich vom Erwartungsdruck der bürgerlichen Gesellschaft [umstellt ist]⁸⁷. Interessanterweise spielt nicht nur Gustchen hier eine kompensatorische Rolle, sondern auch Läufer übt eine solche Funktion für sie aus: die beiden werden zu Objekten füreinander, um ihre Situation erträglicher zu machen. In ihrem Zimmer und in der Abwesenheit der väterlichen Autoritäten inszeniert Gustchen noch einmal *Romeo und Julia* und drückt damit einerseits ihre sexuellen Triebe wieder aus, andererseits ihre Liebe, die auf Läufer projiziert wird:

GUSTCHEN *in der beschriebenen Pantomime*. O Romeo! Wenn dies deine Hand wäre – Aber so verlässtest du mich, unedler Romeo! Siehst nicht, daß deine Julie für dich stirbt – von der ganzen Welt, von ihrer ganzen Familie gehaßt, verachtet, ausgespien. *Drückt seine Hand an ihre Augen*. O unmenschlicher Romeo!

LÄUFFER *sieht auf*. Was schwärmst du wieder?

GUSTCHEN. Es ist ein Monolog aus einem Trauerspiel, den ich gern rezitiere, wenn ich Sorgen habe.

Läufer fällt wieder in Gedanken, nach einer Pause fängt sie wieder an. Vielleicht bist du nicht ganz strafbar. Deines Vaters Verbot, Briefe mit mir zu wechseln; aber die Liebe setzt über Meere und Ströme, über Verbot und Todesgefahr selbst – Du hast mich vergessen ... [...] O göttlicher Romeo!⁸⁸

In der Szene verkörpert Läufer eine Rolle des Ersatzes, indem er Fritz repräsentiert. Insbesondere wird dies deutlich, als Gustchen den letzten Satz formuliert. Ihr Verhältnis zu Läufer bietet ihr Anlass, ihre Liebe, Sorgen und sexuelle Wünsche auf ihn zu übertragen. Daher wendet sie sich an ihn, als ob er Fritz wäre. Während Läufer immer wieder die Rolle einer Puppe verkörpert, wird Gustchen zum Inbegriff einer Krankheit des Gemütes⁸⁹, was mit der von ihr erlebten sozialen und familiären Unterdrückung zu assoziieren ist. Ihre Krankheit wird sichtbarer im Stück, da diese auch von den anderen Figuren beobachtet wird. In dieser Hinsicht macht sich der Major um ihre Tochter in der sechsten Szene Sorgen und offenbart diese ihrer Frau: „du siehst nimmer nichts, vornehme Frau! Daß dein Kind von Tag und Tag abfällt, daß sie Schönheit, Gesundheit und den ganzen Plunder verliert [...]“⁹⁰. Die Unfreiheit und Unterwerfung Gustchens führt zu gravierenden Auswirkungen, indem sie krank wird. Diesbezüglich berichtet der Major mehr davon am Anfang des dritten Aktes: „Ihre Schönheit – Hol mich der Teufel, es ist nicht das allein, was ihr abgeht; ich weiß nicht, ich werde noch den Verstand verlieren, wenn ich das Mädchen lang unter Augen behalte. Ihre Gesundheit ist hin, ihre Munterkeit, ihre Lieblichkeit, weiß der Teufel, wie man das Dings all nennen soll [...]“⁹¹. Es ist

⁸⁷ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, S. 49.

⁸⁸ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 68-69.

⁸⁹ Ebd., S. 69.

⁹⁰ Ebd., S. 71.

⁹¹ Ebd., S. 75-76.

bemerkenswert, dass es nicht Gustchen, sondern ihr Vater derjenige sei, der von ihrer Krankheit erzählt. In diesem Zusammenhang wird der Frau keinen Platz übriggelassen, um ihre Gefühle und Qual auszudrücken, sodass ihre Rolle als Objekt der männlichen Autoritäten sich als immer präsenter erweist. In derselben Szene wird auch von der Majorin angekündigt, dass Gustchen ein sexuelles Verhältnis zum Hofmeister entwickelt hat, was eine Schande für die ganze Familie repräsentiere, da sie keine Möglichkeit mehr hatte, eine Liebesheirat in der bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhundert über Standesgrenzen hinweg zu haben.⁹² Die Reaktion Gustchens ist ähnlich derjenigen Läuflers: sie läuft weg und findet bei der blinden alten Frau Marthe im Wald Zuflucht. Dass sie ein uneheliches Kind bekommen hat, verstärkt die Tragik des Geschehens. Als sie im Wald wieder auftaucht, macht sie sich Sorgen um ihren Vater, da er keine Nachricht von ihr hat. Auch während sie auf der Flucht ist, wirkt der Vater als Autorität, der über sie eine Macht ausübt, was noch deutlicher in der vierten Szene des vierten Aktes gemacht wird, als ihr Selbstmordversuch beschrieben wird:

GUSTCHEN *liegend, an einem Teich mit Gesträuch umgeben.* Soll ich denn hier sterben? – Mein Vater! Mein Vater! Gib mir die Schuld nicht, daß du nicht Nachricht von mir bekommst. Ich habe meine letzten Kräfte angewandt – sie sind erschöpft – Sein Bild, o sein Bild steht mir immer vor den Augen! Er ist tot, ja tot – und für Gram um mich – Sein Geist ist mir diese Nacht erschienen, mir Nachricht davon zu geben – mich zur Rechenschaft dafür zu fodern – Ich komme, ja ich komme.

*Rafft sich auf und wirft sich in Teich. Major von weitem. Geheimer Rat und Graf Wermuth folgen ihm.*⁹³

Die Ursachen ihres Selbstmordversuches seien einerseits in ihrer sozialen Unterwerfung, andererseits in dem Verhältnis zu ihrem Vater und dessen patriarchalische Rolle zu recherchieren. In dieser Hinsicht vertritt auch Luserke die Auffassung, Gustchen leide unter der Macht der internalisierten väterlichen Autorität⁹⁴. In diesem Sinne empfindet sie Schuld ihm gegenüber und bittet ihn sogar um Verzeihung, als er sie aus dem Teich rettet. Nachdem er ihr Verzeihung gewährt, wird die Rolle Gustchens als Objekt letztendlich gefestigt, was sich durch ihr Verstummen und ihre Tatlosigkeit beweist: sie wird bis zum Ende des Stückes lediglich drei Stichworte aussprechen. Obwohl das Stück mit einem *Happy-End* endet und Fritz und Gustchen heiraten können, wird kein Wort von Gustchen in der letzten Szene formuliert, denn es ist der Vater, der anstelle von ihrer Tochter über ihre Heirat spricht. In diesem Sinne ist die Szene patriarchal besetzt und der Frau wird eine stumme Rolle zugeschrieben. Im Hinblick darauf stellt Becker-Cantarino fest, wie

⁹² Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, S. 50.

⁹³ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*, a.a.O., S. 93.

⁹⁴ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, S. 52.

die Frauen bestenfalls als Objekte oder komische Stereotypen in dem *Hofmeister* zu verstehen seien, die am Rande dieser an sich selbst und den Umständen leidenden Männer existieren⁹⁵. Durch die Figur Gustchens illustriert Lenz, wie die Frauen zu seiner Zeit am Rande der Männer leben mussten und wie sie über keine Meinungsfreiheit verfügten. Die einzigen Möglichkeiten, und zwar das Lesen bzw. das Schreiben, um sich von dieser Ausgrenzung befreien zu können, werden Gustchen im Endeffekt verweigert, sodass ihre Wünsche, ihre Liebe und den Ausdruck ihres sexuellen Begehrens, sich nicht verwirklichen können. Zusammenfassend gelang es Lenz durch den tragikomischen Charakter des Dramas, eine Kritik über die herrschenden sozialen Regeln auszuüben, welche die sexuelle Repression förderte.

2.4 Der Neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinz Tandi

Die vorliegende Analyse wird sich zunächst auf die Darstellung der Frau im *Neuen Menoza* fokussieren, um sich sodann mit der Wiedergabe der herrschenden männlichen Machtverhältnisse auseinanderzusetzen, da das Drama erhellende Anregungen bietet, um weitere Reflexionen über dieses Thema in der literarischen Produktion Lenz' zu untersuchen. In diesem Sinne sind Verknüpfungspunkte mit den Werken *Der Hofmeister* und *Die Soldaten* zu identifizieren. *Der Neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinz Tandi* erschien im Herbst 1774 durch die Vermittlung Goethes, wobei eine genaue Datierung der Entstehung des Dramas unklar ist. Heute geht die Literaturwissenschaftlerin Julia Freytag davon aus, dass Lenz es nach dem Erscheinen von Wielands Werk *Der goldene Spiegel* (1772) schrieb, da er auf dieses in seinem Stück mit kritischer Haltung Bezug nahm.⁹⁶ Vermutlich wurde das Drama also 1773 oder zu Beginn des Jahres 1774 verfasst. Der Forschung zufolge greift der Titel des Dramas auf den 1742 ins Deutsche übersetzten, dänischen, Roman *Menoza, ein asiatischer Prinz, welcher die Welt umhergezogen, Christen zu suchen, aber des Gesuchten wenig gefunden* von Eric Pontoppidan zurück. In diesem ist Menoza „ein asiatischer Prinz, der in die christlich-abendländische Welt reist und dort statt der erwarteten Kultur vor allem auf Sittenlosigkeit stößt“⁹⁷. In diesem Sinne verkörpert er das Motiv des edlen Wilden, welcher die europäische aufgeklärte Zivilisation kennenlernen will, doch werden seine Erwartungen enttäuscht: die westliche Welt entlarvt sich als Ort der Kultur- und Sittenlosigkeit. Lenz' *neuer Menoza*

⁹⁵ Becker-Cantarino, Barbara, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister*, a.a.O., S. 54.

⁹⁶ Vgl. Freytag, Julia/ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, a.a.O., S. 62-63.

⁹⁷ Ebd., S. 63.

wiederum heißt Tandi, ein Prinz, der aus Cumba, einem erfundenen Königreich in Hinterindien nach Europa reist, bis er in Naumburg ankommt. Jedoch charakterisiert sich dieser durch eine doppelte Identität: im Laufe des Stückes erfährt man, dass er selbst Europäer ist, da er sich als der verschollene Sohn der Familie von Biederling erweist. Dadurch zeigt sich ein grundlegender Themenbereich des Stückes, und zwar derjenige der Kultur- und Zivilisationskritik. Tatsächlich aber wurde das Stück unter den Zeitgenossen kritisch rezipiert und fand deshalb wenig Zustimmung. Wie *Der Hofmeister* trägt auch *Der neue Menoza* den Untertitel *eine Komödie*, was beispielsweise besonders von Wieland im *Teutschen Merkur* kritisiert wurde, denn das Drama war seiner Meinung nach nicht kompatibel mit der klassischen Gattungsbezeichnung der *Komödie*. Aufgrund dieser scharfen Kritik an seinem Drama veröffentlichte Lenz 1775 die *Rezension des neuen Menoza*, die in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* erschien und welche in der vorliegenden Arbeit bereits untersucht wurde, da der Stürmer und Dränger hier programmatisch definierte, was er als *Komödie* bezeichnete: „Ich nenne durchaus Komödie nicht eine Vorstellung die bloß Lachen erregt, sondern eine Vorstellung die für jedermann ist.“⁹⁸ Wegen der Kritik wollte Lenz das Drama umarbeiten, doch ist von diesem Vorhaben nur die Schlusszene erhalten geblieben. In Anlehnung an seine Reflexionen in den *Anmerkungen übers Theater* distanziert sich Lenz durch den *Neuen Menoza* von der klassischen Komödientheorie, indem das untersuchte Drama den Regeln der aristotelischen Einheiten nicht entspricht. Erstens eröffnet das Stück mit der Regieanweisung: *Der Schauplatz ist hie und da*⁹⁹, was darauf hinweist, dass das Drama nicht in einem einzigen Ort spielt. Zweitens wird auch die Einheit der Zeit nicht eingehalten, da die Handlung sich über Jahre entwickelt. Drittens wird auch die Einheit der Handlung nicht beachtet, denn sie vollzieht sich offensichtlich in zwei Strängen. Darüber hinaus distanziert sich Lenz auch von der Regel der Ständeklausel, laut der ausschließlich bürgerliche Personen in der Komödie auftreten sollen, während in der Tragödie Adelige die Protagonisten ausmachen müssen. Was die Funktion des neugestaltenden Dramas bei Lenz betrifft, erklärt Julia Freytag, sei diese von zweierlei Art, indem es auf der einen Seite als „soziale Komödie am Rande der Tragödie“, auf der anderen Seite als Märchen oder als Farce feudaler Intelligen und Liebesleidenschaften zu lesen sei¹⁰⁰. Auch typische Motive der Aufklärungsliteratur charakterisieren den *Neuen Menoza*, wie etwa der Geschwisterinzest, die

⁹⁸ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Rezension des Neuen Menoza*. a.a.O., S. 703.

⁹⁹ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*. In: Damm, Sigrid (Hrsg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 1.*, a.a.O., S. 125.

¹⁰⁰ Vgl. Freytag, Julia/ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, a.a.O., S. 62.

Vertauschung von Kindern und die Rückkehr des verlorenen Sohns. Wie in dem *Hofmeister* sind die Hauptfiguren Angehörige des Adels, die wie bereits erwähnt, in zwei Handlungssträngen, die im Grunde ineinander verwickelt sind, spielen. Der erste kündigt Tandis Besuch bei der Familie von Biederling in Naumburg an, wo er sich in die Tochter Wilhelmine verliebt, welche seine Liebe erwidert. Des Weiteren tauchen hier zwei weitere Figuren auf, die von dem Prinzen fasziniert sind: die Intellektuellen Zierau und Beza. Der zweite Handlungsstrang hingegen ist auf die Intrigen zwischen Donna Diana und dem Grafen Camäleon fokussiert, wobei letzterer in seinem Versucht scheitert, die Frau zu vergiften. So findet der Graf bei Herrn von Biederling Zuflucht und verliebt sich ebenso in Wilhelmine, während Donna Diana, von ihm verlassen, erfährt, dass sie als Kind vertauscht worden ist. Im Laufe des Stückes kommt ans Licht, dass Donna Diana eigentlich die Tochter der Biederlings ist, was schließlich auch die Verbindung beider Handlungsstränge ausmacht.

2.4.1 Frauendarstellungen im *Neuen Menoza*: die Polarisierung von Wilhelmine und Donna Diana

In dem *Neuen Menoza* hat Lenz zwei zugespitzte unterschiedliche Frauenfiguren porträtiert, denen beiden karikaturistische Züge eingeschrieben worden sind: einerseits die stille Wilhelmine, die fast als eine Art Göttin betrachtet wird und welche in ihrer Ohnmacht bloß die Funktion eines Objekts erfüllt, andererseits die handelnde, starke Figur von Donna Diana, die in der Forschung als *rasendes Weib* interpretiert worden ist¹⁰¹, und die es als aktives Subjekt zu berücksichtigen gilt. Um diesen Unterschied zwischen beiden Frauenfiguren offensichtlich zu machen, wird die Analyse zunächst die erste und zweite Szene des Stückes in Betracht ziehen, in denen beide das erste Mal auftreten (Wilhelmine in der ersten und Donna Diana in der zweiten Szene), wobei eben diese Auftritte als Gradmesser für ihre Charaktere zu lesen sind. In der ersten Szene tritt anfangs Tandi als *Prinz aus einer andern Welt*¹⁰² auf, der aus Cumba angereist ist, um die europäische Welt kennenzulernen. Wilhelmine ist zwar schon anwesend auf die Bühne, doch äußert sie sich noch nicht. Stattdessen wird sie erst von ihrem Vater angesprochen, als Tandi von seiner Reise erzählt: „Sitz nieder, Frau! Mine! Kannst zu uns sitzen“¹⁰³, was ihre Rolle als stummes und passives Objekt gleich vorwegnimmt. Im Anschluss daran teilt der

¹⁰¹ Luserke-Jaqui, Matthias (Hrsg.), *Handbuch Sturm und Drang*, a.a.O., S. 291.

¹⁰² Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*. a.a.O., S. 126.

¹⁰³ Ebd.

Prinz ihnen seine Geschichte mit, was als Vorwegnahme oder Verknüpfungspunkt seiner zukünftigen Liebesgeschichte mit Wilhelmine gedeutet werden kann: „Wies in der Welt geht, das Glück wälzt Berg auf, Berg ab, bin Page worden, dann Leibpage, dann adoptirt, dann zum Thronfolger erklärt, dann wieder gestürzt, berguntergerollt bis an die Hölle! Ha ha ha!“¹⁰⁴. Dann erklärt er weiter, dass er im Pyramidenturm eingeschlossen war, weil er die Königin zurückgewiesen hatte. Infolgedessen beschloss er sich wegen der Gefangenschaft von diesem hinabzustürzen. Interessanterweise wird hier das Motiv des Fallens durch Tandi eingeführt und durch die Reaktion Wilhelmines auf die Erzählung des Prinzen reproduziert, die selbst in Ohnmacht liegt. Daraus resultiert, dass zwei Aspekte in der ersten Szene von grundlegender Bedeutung für die Analyse sind: einerseits werden Tandi und Wilhelmine durch das Thema des Falls miteinander in einen Zusammenhang gebracht, was auch auf den zukünftigen Niedergang ihrer Beziehung anspielen könnte, indem diese sich als inzestuös enthüllt. Andererseits wird Wilhelmine schon von an Anfang an als stumme Figur präsentiert, welche in Ohnmacht liegt, was auch immer wieder im Laufe des Dramas betont wird. Diesbezüglich hat Claudia Benthien 2003 einen Aufsatz über das Thema des „eloquentia corporis“ im *Neuen Menoza* verfasst, in welchem sie feststellt, dass:

Lenz die Ohnmacht als Ausdruck des intensiven Gefühls, der emotionalen Überwältigung ebenso ein[setzt], wie er sie zugleich als strategische Inszenierung von Affektivität, als bereits gesellschaftlich angeeigneten Verhaltenscode entlarvt. Den Protagonisten ist diese Form des ‚Sprechens‘ ihrer Körper vertraut [...] ¹⁰⁵

Daraus ergibt sich, dass die Ohnmacht Wilhelmines eine Spiegelung ihrer intensiven Gefühle ist, welche sie nicht in Worte fassen kann – ein Phänomen des sozialen Dramas, das bereits in der Einleitung der Arbeit thematisiert wurde. Dahingehend drückt sie kein Wort im ersten Akt aus, und tritt *auf einem Sofa in tiefen Gedanken gesessen* auf, oder sie *fällt in ihrer vorigen Stellung zurück*. Sie wird also immer wieder in einer Abseitsposition dargestellt, abwärts Richtung Boden fallend, oder anders ausgedrückt, als ob sie binnen kurzer Zeit einen Sündenfall begehen würde.

Demgegenüber tauchen in der zweiten Szene der Graf, sein Verwalter und kurz danach die spanische Gräfin Donna Diana auf, welche *mit zerstreutem Haar hereintritt*¹⁰⁶. Schon ihr Aussehen weist auf die Verwicklungen, das Durcheinander, sowie auf das

¹⁰⁴ Ebd., S. 327.

¹⁰⁵ Benthien, Claudia, *Lenz und die ‚eloquentia corporis‘ des Sturm und Drang. Der „Neue Menoza“ als ‚Fallstudie‘*. In: Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *Die Wunde Lenz*, Peter Lang, Bern 2003, S. 366.

¹⁰⁶ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 129.

Temperament hin, das mit ihr assoziiert sind. Hier wird über den Mordversuch gegen Donna Diana geredet, dem sie sich entziehen konnte, und welcher vom Grafen geplant wurde. So beweist sie in diesem Zusammenhang bereits sowohl eine physische als auch eine psychische Kraft: physisch insofern, als dass erklärt wird, dass sie nicht geschwind genug sterben wollte, also einen starken (Über-)Lebenswillen zum Ausdruck brachte, und psychisch, insofern sie folgende (mutige) Betrachtung über das Geschehen anstellt:

DONNA: Wenn ich dem Kerl nur in meinem Leben was zu Leide gethan hätte! Es ärgert mich nichts mehr, als daß er mich unschuldiger Weise umbringen will. Hätt' ich das gewußt, ich hätt ihm die Augen im Schlafe ausgestochen, oder Successionspulver eingegeben, so hätt er doch Ursache an mir gehabt. Aber unschuldiger Weise – – ich möchte rasend werden.¹⁰⁷

Im Gegensatz zu Wilhelmine erweist sich Donna Diana als aktiv handelnde Figur, als unabhängiges Subjekt, das sich nicht nur vor einem Mann gerettet hat, sondern sogar Todesfantasien bezüglich diesen entwickelt. Als *Rasendes Weib* und *Furie* von der Forschung bezeichnet¹⁰⁸, werden Donna Diana Merkmale, die typisch männlich sind, zugeschrieben. Obwohl diese Frauenfigur in die Opferrolle gedrängt wird: „bricht [sie] aus ihrer weiblichen passiven Rolle in einer männerdominierten Gesellschaft aus, um mit männlicher Brutalität und Konsequenz die eigene Zurücksetzung zu rächen.“¹⁰⁹

Die Opposition zu Wilhelmine wird auch im zweiten Akt offensichtlich, als diese sich in der ersten Szene im Garten befindet und den Namen des Prinzen in einen Baum schneidet, was auch der Prinz ein Paar Szenen zuvor machte:

WILHELMINE *mit einem Federmesser in den Baum schneidend*: Es ist gewagt. Wer es auch war, der meinen Namen herschnitt. – – *steht eine Zeitlang und sieht ihn an* Ich möchte alles wieder ausmachen, aber des Prinzen Hand – – ja es ist seine, wahrhaftig es ist seine, so kühne, muthige Züge konnte keine andere Hand thun *sie windt Epheu um den Baum* So! grünt itzt zusammen: wenn er selber wieder nachsehen sollte – – o ich vergehe. Ich muß *fällt auf den Baum her und will ihn abschelen* O Himmel! Wer kommt da! *Läuft fort.*¹¹⁰

Noch einmal illustriert Lenz eine Frauenfigur, die ihre Gefühle durch das Schreiben ausdrückt (erinnert man sich an Gustchen), was im Fall von Wilhelmine als Sublimierung ihrer Triebe interpretiert werden kann. Dies lässt sich auch dadurch beweisen, dass sie den Efeu um den Baum windet, was einerseits auf eine körperliche Annäherung zu dem Prinzen, andererseits auf ihren Willen, ihn zu heiraten hindeuten kann, da Efeu oft als literarisches Symbol für die Ewigkeit dient. Anschließend wird die passive Rolle der Frau

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias, (Hrsg.), *Handbuch Sturm und Drang*, a.a.O., S. 291 und Winter, Hans-Gerd, *Jakob Michael Reinhold Lenz*, a.a.O., S. 65.

¹⁰⁹ Winter, Hans-Gerd, *Jakob Michael Reinhold Lenz*, a.a.O., S. 65.

¹¹⁰ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 136.

betont, als der Graf auftritt und versucht, sie zum Gartenhaus zu führen und sie dort zu vergewaltigen. Laut Luserke sei Wilhelmine „doppeltes Objekt männlichen Begehrens“, und zwar zum einen des Prinzen, zum anderen des Grafen, der sich als „Kontrastfigur zu Tandi“ durchsetzt¹¹¹, da er direkter und heftiger seine Triebe zum Ausdruck bringt. Aufgrund dessen verkörpert der Graf die patriarchalen Herrschaftsverhältnisse, was detailliert im darauffolgenden Abschnitt untersucht wird.

WILHELMINE: Wollen Sie mich loslassen?

GRAF: Nein, ich laß dich nicht, meine Göttin, bevor du mir erlaubt hast, dich anzubethen. *kniend*

WILHELMINE: Hülfe!

GRAF: Grausame! Willst du mir auch diese Glückseligkeit nicht – – *umfaßt ihre Knie und drückt sein Gesicht an dieselbe* Um diesen Augenblick nähm ich keine Königreiche, ich bin glücklich, ich bin ein Gott. –¹¹²

Wilhelmine ist nicht mit derselben Kraft wie Donna Diana versehen und kann sich gegen den Vergewaltigungsversuch des Grafen nicht verteidigen. Des Weiteren wird sie nicht nur in die Opferrolle gedrängt, sondern auch in diejenige einer Göttin, und zwar in die Gegenrolle zu Donna Diana. In dieser Hinsicht konstatiert Luserke, dass: „Das Verhalten des Grafs das reale Herrschaftsverhältnis zwischen Mann und Frau [reproduziert und festigt], denn als Gott kann er die Frau im wörtlichen Sinne besitzen“¹¹³.

In der dritten Szene des zweiten Aktes tauchen Donna Diana und ihre Amme Babet wieder auf, während die zwei Handlungsstränge beginnen immer mehr zusammenzulau- fen, insofern Donna Diana erfährt, dass sie als Kind vertauscht wurde. Hier wird gezeigt, inwiefern sie sich als Figur entlarvt, die sich den Geschlechterverhältnissen bewusst ist. Darüber hinaus wird ihre Aggressivität erneut betont, die auch in ihrem Verhältnis zu Babet offenkundig wird, welche von ihr wiederholt *Hexe* oder *Närrin* genannt wird und sogar selbst feststellt: „O wie mißhandeln Sie mich.“¹¹⁴ Zweitens wird ihre Schärfe auf die Männer projiziert, als sie konstatiert:

DONNA: Was ists mehr, wenn ein solcher Balg umkommt? Ob ein Blasebalg mehr oder weniger in der Welt – was sind wir denn anders, Amme? ich halt mich nichts besser als meinen Hund, so lang ich ein Weib bin. Laß uns Hosen anzieh'n, und die Männer bey ihren Haaren im Blute herumschleppen. [...] Ein Weib muß nicht sanftmüthig seyn, oder sie ist eine Hure, die über die Trommel gespannt werden mag.¹¹⁵

¹¹¹ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 72.

¹¹² Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 136-137.

¹¹³ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 72.

¹¹⁴ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 138.

¹¹⁵ Ebd.

Es ist bemerkenswert, dass Donna Diana sich der Machtverhältnisse ihrer Zeit bewusst ist, indem sie erkennt, dass um in dieser Gesellschaft als aktives Subjekt handeln zu können, sie zu einem Mann werden muss. Davon ausgehend wird sie zum Sprachrohr einer scharfen Sozialkritik gegen die herrschenden Machtverhältnisse. Der Literaturwissenschaftler Bernhard Sylla verdeutlicht in diesem Zusammenhang, dass: „Donna Dianas hasserfüllte Tiraden [...] sich gegen alle und jeden ihrer Umgebung [richten]“¹¹⁶. Jedoch sind die Männer die Hauptgegenstände ihres Hasses, welche unter anderem als *Giftmischer*, *Meuchelmörder*¹¹⁷ bezeichnet werden. In der vierten Szene richtet sie sich sodann auch vehement gegen den Grafen, als sie erklärt, inwiefern sie von ihm nicht nur verführt wurde, sondern auch beinahe getötet. Während dieser nun Wilhelmine heiraten will, plant Donna Diana, sich an ihm zu rächen: „Was? Wenn der Graf – red‘ aus, wenn der Graf – wenn er sie liebt, wenn er sie heirathet, – ich will ihn verwirren, verzweifeln, zerscheitern durch meine Gegenwart. Wie ein Gott will ich erscheinen, meine Blicke sollen Blitz seyn[...]“¹¹⁸. Während Donna Dianas Wünsche sich als direkt, unverhüllt und sogar aggressiv erweisen, findet das Begehren von Wilhelmine Formen der Sublimation¹¹⁹, was durch den Einschnitt in dem Baum bereits offensichtlich wurde. Nachdem Wilhelmine Tandi geheiratet hat, wird der Höhepunkt des Dramas erreicht, als Herr von Zopf die Ankündigung macht, dass die beiden Geschwister sind, da Tandi als Kind getauscht wurde. Wilhelmines Reaktion charakterisiert sich erneut durch ihr Zurückfallen auf das Sofa, was Benthien zufolge als Ausdruck ihrer Fassungslosigkeit zu verstehen ist.¹²⁰ Dies wird auch insofern akzentuiert, als dass sie im Anschluss daran in Ohnmacht fällt. Die Geschwisterehe entpuppt sich als Sündenfall, sodass die beiden nicht nur figurativ *fallen*, sondern auch physisch auf der Bühne. Wilhelmine, im Gegensatz zu Donna Diana, erweist sich hier wieder als unbewusste und schwache Figur, welche nicht glauben will, was Herr von Zopf ihr gerade mitgeteilt hat, und, die ihn sogar noch bittet, den Tausch für sich zu behalten. Sie reagiert auf die Nachricht nicht durch eine aktive Gegenmaßnahme, sondern passiv, indem sie auf ihrem Bett liegt und plötzlich behauptet, sterben zu wollen. Ihre Passivität kann zudem wieder in der achten Szene des dritten Aktes erkannt

¹¹⁶ Sylla, Bernhard, *Radikale Europakritik in Lenz‘ Der Neue Menoza*. In: Papiór, Jan (Hrsg.), *Eurovisionen III. Europavorstellungen im kulturhistorischen Schrifttum der frühen Neuzeit (16. - 18. Jahrhundert)*, Poznań 2001, S. 392.

¹¹⁷ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 161.

¹¹⁸ Ebd., S. 163.

¹¹⁹ Vgl. Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 74.

¹²⁰ Benthien, Claudia, *Lenz und die ‚eloquentia corporis‘ des Sturm und Drang. Der „Neue Menoza“ als ‚Fallstudie‘*, a.a.O., S. 360.

werden, als sie meint, sie wolle Tandi vergessen. Jedoch resultiert dieser Wille eigentlich aus den Aufforderungen der Mutter, darnach sie ihn vergessen müsse. So kann sie nur auf die Realität reagieren, statt in ein wirkliches Handeln zu kommen. Anschließend organisiert der Graf einen Maskenball, um Wilhelmine zu verführen. Allerdings verhält sich Donna Diana in ihrer Intrige schlauer, trägt sie doch heimlich Wilhelmines Maske auf diesem und übernimmt also ihren Platz. Diese Szene wirkt chaotisch und es herrscht eine starke Körperlichkeit, die wiederum von der Präsenz der Masken hervorgehoben wird. Als der Graf bemerkt, dass es sich nicht um die begehrte Wilhelmine handelt, sondern um Donna Dianna, versucht er sie zu erwürgen. Doch gelingt es der Frau sich zu wehren und ihn mit einem Messer zu erstechen. Interessanterweise ist hier Donna Diana augenscheinlich „zum Mann“ geworden, indem sie nicht die einer Frau zugeschriebenen Mittel (Gift), um zu morden, verwendet, sondern eine echte Waffe, wie sie vermeintlich nur von männlichen Mördern verwendet wurde.¹²¹ Sie tritt danach noch einmal mit zerstreutem Haar auf:

DONNA *mit zerstreutem Haar, das sie in Ordnung zu bringen sucht*: Der Hund hat mich erwürgen wollen. – Was steht ihr? Was gafft ihr, was seyd ihr erstaunt? Daß ich einen Hund übern Haufen steche, der mich an die Gurgel packt und das, weil er mich nothzüchtigen will und merkt, daß ich nicht die rechte bin.¹²²

Mit feministischem, militantem Ton wird Donna Diana zur evidenten Repräsentantin der Opposition einer Gewalt gegen Frauen und zur Kritikerin der Machtverhältnisse ihrer Zeit, die über die Geschlechterverhältnisse und insbesondere den weiblichen Körper ausgetragen wurden. Im Anschluss daran wird das Moment der Wiedervereinigung zwischen Wilhelmine und Tandi beschrieben:

WILHELMINE: *wirft sich nochmals in seine Arme*: Ich bin deine Schwester nicht.

PRINZ: Das hat mein Schmerz nie gehoffet, nie gewünscht! Vom Tode bin ich erweckt. Wiederholt es mir hundertmal.

WILHELMINE: Ich wünscht in deinen Armen zu zerfließen, mein Mann! Nicht mehr Bruder! Mein Mann! Ich bin ganz Entzücken, ich bin ganz dein.

PRINZ: Mein auf ewig. Mein wiedergefundenes Leben.

WILHELMINE: Meine wiedergefundene Seele!¹²³

Laut Luserke drücke Wilhelmine mit der Übertragung auf den Prinzen *meine wiedergefundene Seele* die Empfindsamkeit aus, auf der ihre Liebesbeziehung basiere. Somit werden ihre Triebe hier noch einmal sublimiert. Aus der Analyse der beiden Frauenfiguren

¹²¹ Siehe man S. 56 der vorliegenden Arbeit, als Stolzius Gift verwendet, was seine männliche Identität unterminiert. In diesem Kapitel wird die Figur Gustav in der Folge analysiert, welche gleichfalls Gift als Waffe verwendet.

¹²² Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 184.

¹²³ Ebd., S. 187.

resultiert somit eine Polarisierung: einerseits wird eine Frau dargestellt, welche passiv, unterworfen ist und die ihre Triebe sublimiert; andererseits eine Frau, die aktiv handelt und ihre Wünsche bzw. Triebe mit Direktheit und Aggressivität ausdrückt. Diese Polarisierung wird von dem Wissenschaftler Huyssen näher untersucht, indem er sie auf die Unterdrückung der Triebe und auf die strenge Sexualmoral der Aufklärung zurückführt.¹²⁴ Nachdem sich die Empfindsamkeit in der Aufklärung als Tendenz durchgesetzt hat, welche zur Befreiung des Gefühls führte, wollten die Stürmer- und Dränger wiederum eine Befreiung der Sinne erreichen. Das Drama *Lenz*, im Anklang mit denjenigen des *Sturm und Drang*, zeigt: „wie sich rationale Geringschätzung, empfindsame Verharmlosung und sozial bedingte Unterdrückung von Leidenschaft und Geschlechtlichkeit katastrophal auswirkten, und wie gerade auch die Prinzipien bürgerlichen Lebensführung harmonischen und erfüllten Liebesbeziehungen im Wege standen“¹²⁵. Im *Neuen Menoza* wird die Feindlichkeit der Sinne und Triebe thematisiert, die vor allem Frauen betraf, und welche in Form einer Sozialkritik wiedergegeben wird. Mittels der polarisierten Charakterisierung der weiblichen Figuren zeigt Lenz so die extremen Folgen gegen die Frauen des repressiven vorherrschenden Systems im 18. Jahrhundert auf.

2.4.2 Gesellschaftskritik durch den *Prinzen aus einer anderen Welt*: eine Kritik über die herrschenden (männlichen) Machtverhältnisse

Nachdem der erste Teil der Analyse den Frauendarstellungen gewidmet wurde, will dieser Abschnitt sich nun auf die im Drama vorhandene Darstellung der männlichen Machtverhältnisse fokussieren, um deren Auswirkungen auf die Gesellschaft zu untersuchen. Um dieses Ziel zu erfüllen, wird sich die Analyse zunächst auf die Figur des Prinzen Tandi konzentrieren, um seine Eindrücke von der europäischen Gesellschaft zu schildern. Es wurde bereits erläutert, inwiefern Prinz Tandi das Motiv des edlen Wilden verkörpert, welcher, in Anlehnung an Rousseaus Vorstellung des Natürlichkeitsideals, wie die Literaturwissenschaftlerin Julia Freytag untersucht hat, sich als exotischer Fremder präsentiert und mit einem naiven unverstellten Außenseiterblick die Degeneration der europäischen Gesellschaft beobachtet.¹²⁶ Doch wird das Motiv von Lenz neugestaltet, indem Tandi sich tatsächlich sowohl als Europäer als auch als Sohn der Biederlings entlarvt. Um

¹²⁴ Vgl. Huyssen, Andreas, *Das leidende Weib in der dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland*, in: „Monatsheft“, 69, 2, Sommer 1977.

¹²⁵ Ebd., S. 166.

¹²⁶ Vgl. Freytag, Julia/ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, a.a.O., S. 65.

ihn herum schildert Lenz eine Gesellschaft, welche sich durch einen Sitten- und Moralverfall charakterisiert. Tandi erweist sich dabei von Anfang an als eine empfindsame Figur, welche einem Ausgleich *zwischen Herz und Geist*¹²⁷ gemäß zu leben versucht, wie er im zweiten Akt im Gespräch mit Zierau und dem Magister Beza feststellen wird. Zunächst begegnet der Prinz schon im ersten Akt dem Bakkalaureus Zierau. Dieser macht es sich zu Aufgabe, Europa und Deutschland als Orte zu präsentieren, welche sich die *Verbesserung aller Künste, aller Disziplinen und Stände* als Ziele setzen. Allerdings erweisen sich seine Erklärungen als oberflächlich und leer, betrachtet man die folgende Szene:

ZIERAU. Besonders da itzt in Deutschland das Licht der schönen Wissenschaften aufgegangen, das den gründlichen und tiefsinnigen Wissenschaften, in denen unsere Vorfahren Entdeckungen gemacht, die Fackel vorhält und uns gleichsam jetzt erst mit unsern Reichtümern bekannt macht, daß wir die herrlichen Minen und Gänge bewundern, die jene aufgehauen, und ihr hervorgegrabenes Gold vermünzen.

PRINZ. So?

ZIERAU. Wir haben itzt schon seit einem Jahrhunderte fast Namen aufzuweisen, die wir kühnlich den größten Genies unserer Nachbarn an die Seite setzen können, die alle zur Verbesserung und Verfeinerung unserer Nation geschrieben haben, einen Besser, Gellert, Rabner, Dusch, Schlegel, Uz, Weiße, Jacobi, worunter aber vorzüglich der unsterbliche Wieland über sie alle gleichsam hervorragt, ur *inter ignes luna minores*, besonders durch den letzten Traktat, den er geschrieben und wodurch er allen seinen Werken die Krone scheint aufgesetzt zu haben, den Goldenen Spiegel, ich weiß nicht, ob Sie schon davon gehört haben, meiner Einsicht nach sollte er's den Diamantenen Spiegel heißen.

PRINZ. Wovon handelt das Buch?¹²⁸

Durch den Dialog entlarvt sich Zierau als Instanz, die das herrschende Wissen verkörpert. Erstens führt er das Gespräch mittels langer Satzgefüge und lateinischer Ausdrücke (*ur inter ignes luna minores*), welche jedoch außer der genannten wissenschaftlichen Vorherrschaft Deutschlands nicht viel offenbaren – insbesondere, da er keine Erklärung für diese anbietet. So muss der Prinz auch mittels knapper Fragen (*So?* oder *Wovon handelt das Buch?*) nach weiteren Erläuterungen verlangen. Diese illustrieren den deutlichen Unterschied zwischen der Wissensvorstellung Zieraus, der eine ausgeprägte (doch leere) Rationalität verkörpert, und darin keine Gefühle berücksichtigt, und der Vision Tandis, welcher hingegen für eine Authentizität der Gefühle plädiert. So wird letzterer schließlich auch zum Gesellschaftskritiker: „Tandi kritisiert ein naiv fortschrittsgläubiges Denken, das nicht zum Handeln führt und generell leerläuft“¹²⁹. Dass Tandi als ein Verteidiger der

¹²⁷ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 147.

¹²⁸ Ebd., S. 134.

¹²⁹ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 63.

Gefühle dargestellt wird und somit eine empfindsame Position symbolisiert, wird bereits in der sechsten Szene des ersten Aktes deutlich:

Der Prinz schneidet einen Namen im Baum.

PRINZ. Wachs itzt. – *Küßt ihn.* Wachs itzt – – nun genug, *Geht, sieht sich um*, er dankt mir, der Baum.
Du hast's Ursach. *Ab*¹³⁰

Hier beweist sich Tandis Liebe für Wilhelmine, welche also nicht nur Objekt des Begehrens ist, indem die Gefühle des Prinzen für die Frau mittels ihres geschnittenen Namens im Baum ausgedrückt werden – dadurch werden seine Wünsche sublimiert (er küsst den Baum). Im Kontrast dazu ist die Figur des Grafen Camäleon zu berücksichtigen: „der skrupellose Adlige, dem jedes Mittel, Mord und Totschlag inklusive, recht sind, um sich seine Befriedigungen zu verschaffen“¹³¹. Nachdem Zierau nun als Vertreter des herrschenden Wissens kritisiert wurde, setzt Tandis sich mit der Figur des Grafen auseinander und drückt in Bezug auf diesen erneut seine Gesellschaftskritik aus. In diesem Zusammenhang wird Wilhelmine, wie bereits im vorigen Abschnitt betont, vom Grafen als körperliches Objekt zur Befriedigung seiner Triebe behandelt, sodass er sie durch den Versuch, sie ins Gartenhaus zu führen, körperlich besitzen will.¹³² So wird er zum Vertreter des Patriarchats, was auch durch seinen früheren Mordanschlag auf Donna Diana bereits bestätigt wurde. Abgesehen davon, dass diese, um ihm zu Gefallen schon ihren Vater vergiften ließ, um für den Grafen den Schmuck ihrer Mutter zu stehlen¹³³. Nach dem Annäherungsversuch des Grafen an Wilhelmine verteidigt der Prinz diese also und fühlt sich von des Grafen Mangel an Moral so angewidert, dass er ihn zum Duell fordert und ihn sogar als *Raubtier* definiert, womit er ihn auf seine tierischen Triebe reduziert. Dadurch unterstreicht der Prinz nicht nur den Mangel an Moral, sondern auch den Egoismus des Grafen, welche beide mit seiner *sexuellen Perversion* zusammenhängen, da in der Figur des Grafen nämlich: „die sexuelle Perversion das Pendant zur Perversion der Vernunft [sei]“¹³⁴. Nach dieser Konfrontation des Prinzen mit dem Bakkalaureus Zierau und dem Grafen Camäleon, welcher entsprechend als Vertreter einer oberflächlichen Rationalität und einer Sittenwidrigkeit zu betrachten sind, ist er von Europa angewidert. Zum einen ist Zierau in diesem Kontext Vertreter eines Wissens, das wie schon sein Name offenbart, als reine Zier berücksichtigt werden muss. Zum anderen ist der Graf Camäleon

¹³⁰ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza.*, a.a.O., S. 133.

¹³¹ Sylla, Bernhard, *Radikale Europakritik in Lenz' Der Neue Menoza.*, a.a.O., S. 389.

¹³² Vgl. Freytag, Julia/ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, a.a.O., S. 53.

¹³³ Ebd., S. 64.

¹³⁴ Sylla, Bernhard, *Radikale Europakritik in Lenz' Der Neue Menoza.*, a.a.O., S. 391.

Repräsentant einer sittenwidrigen Moral, was sich wiederum in seinem Namen widerspiegelt: als Chamäleon ist hierbei ein Mensch gemeint, der seine Überzeugung unter dem Einfluss seiner jeweiligen Umgebung leicht ändert¹³⁵. Aufgrund der beschriebenen Begegnungen teilt der Prinz Herr von Biederling in der vierten Szene des zweiten Aktes daher mit, dass er nach Cumba zurückkehren will:

PRINZ: Ich reise, aber nicht vorwärts, zurück! ich habe genug gesehn und gehört, es wird mir zum Eckel.
HR. V. BIEDERLING: Nach Cumba?

PRINZ: Nach Cumba, einmal wieder Athem zu schöpfen. Ich glaubt' in einer Welt zu seyn, wo ich edlere Leute anträfe, als bey mir, grosse, vielumfassende, vielthätige – – ich ersticke. – [...]

Ich wollte sagen, ihr wißt nichts; alles, was ihr zusammengestoppelt, bleibt auf der Oberfläche eures Verstandes, wird zu List, nicht zur Empfindung, ihr kennt das Wort nicht einmal; was ihr Empfindung nennt, ist verkleisterte Wollust, was ihr Tugend nennt, ist Schminke, womit ihr Brutalität bestreicht. Ihr seid wunderschöne Masken mit Lastern [...]¹³⁶.

In diesem Gespräch kritisiert er also einerseits das Wissen, da dieses rein äußerlicher Natur sei und auf der Oberfläche bleibe. Andererseits verbindet sich seine Kritik mit dem Bereich der Affekte, indem er herausfindet, dass die Europäer die Bedeutung des Wortes Empfindung gar nicht kennen und ihre Tugend nur Schminke sei. Die Kritik wird in der sechsten Szene weiterentwickelt, als die Figur des Magisters Beza eingeführt wird, der das Urteil Tandis gegen den Sittenverfall Europas teilt. Doch speist sich seine Kritik wiederum aus einer religiösen Position. Während Beza für eine Körperfeindlichkeit im religiösen Sinne plädiert, spricht Tandis sich vielmehr für eine Emanzipation der Sinnlichkeit aus, welche auf einem Ausgleich zwischen Vernunft und Sexualität basiert. So vertritt er eine empfindsame Auffassung:

PRINZ: [...] Geist und Herz zu erweitern, Herr –

ZIERAU: Also nicht lieben, nicht geniessen.

PRINZ: Genuß und Liebe sind das einzige Glück der Welt, nur unser innerer Zustand muß ihm den Ton geben.¹³⁷

Insofern erweist sich Tandis im Stück als der wahre Aufgeklärte, da er eine Einheit von Gefühl und Denken vertritt, und Werte wie Ehrlichkeit und Anständigkeit verkörpert, sowie eine persönliche Authentizität im Handeln¹³⁸. Diese bestätigt sich, als, nachdem sich die Ehe mit Wilhelmine als inzestuös enthüllt, er diese ablehnt. Sylla zufolge sei der Verknüpfungspunkt der Diskurse, die in Form der Begegnungen mit den anderen Figuren durchgespielt werden, in der Falschheit und Täuschung zu finden: „Sexualitäts- und

¹³⁵ Dudenredaktion (Hrsg.), (o.J.), Chamäleon, *Duden online*. (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Chamaeleon>) zuletzt abgerufen am 14.06.2022).

¹³⁶ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 140.

¹³⁷ Ebd., S. 147.

¹³⁸ Vgl. Winter, Hans-Gerd, *Jakob Michael Reinhold Lenz*, a.a.O., S. 65.

Wissensdiskurs beruhen dabei auf den Fundamenten von Falschheit, falschem Wissen, Täuschung und falschem Begehren und verweisen in dieser Hinsicht implizit auf den Europa-Mythos.“¹³⁹

Des Weiteren wirken die Folgen der sittenwidrigen Haltung des Grafen sich nicht nur auf Wilhelmine, also auf die weibliche Figur, sondern auch auf seinen Diener Gustav aus, eine Figur, die in der Nachfolge von Läufer und Stolzius (wie es im nächsten Kapitel deutlich gemacht werden soll) vom herrschenden System unterdrückt wird, bis er sich selbst umbringen muss. Seine Unterdrückung ist zweierlei Art. Einerseits ist er aufgrund seiner niedrigen gesellschaftlichen Position nicht dazu imstande, seine Gefühle für Donna Diana auszudrücken, was auch durch die Aufforderung des Grafen akzentuiert wird, nach der er diese töten soll und somit zum Mord-Instrument des Adligen wird. Wie Stolzius in den *Soldaten* verwendet auch er Gift als Waffe, welches als Frauenwaffe berücksichtigt wird und demzufolge seine Männlichkeit unterminiert. Andererseits wird ihm verweigert, seine aggressiven Triebe gegen den Grafen auszudrücken, was in der vierten und fünften Szene des vierten Aktes zu erkennen ist. Während des vom Grafen organisierten Balles trägt Donna Diana Wilhelmines Maske, um diesen zu verführen, weshalb Gustav in Verwirrung und Ärger gerät:

GUSTAV. [...] *Fällt*. Ich kann nicht mehr auf den Füßen stehn, das ist ärger als ein Rausch, ärger als Gift, – Ich will herein und sehen, ob er sie für Wilhelmine hält, und rührt er sie an – sein Eingeweid will ich ihm aus dem Leibe reißen, dem seelenmörderischen Hunde. –¹⁴⁰

Die körperliche Bewegung (*Fällt*. Ich kann nicht mehr auf den Füßen stehn) nimmt dabei prägnant den darauffolgenden Fall Gustavs vorweg, der wegen seiner unerträglichen Triebunterdrückung schließlich Selbstmord begehen wird. Nachdem er Donna Diana und den Grafen beim Tanzen beobachtet hat, wird das Thema des Fallens von Lenz erneut geschildert, und diesmal ausgeprägter wiedergegeben, indem es nun auf die Hölle bezogen wird: „[...] Ich will hinein und ihm mein Taschenmesser durch den Leib stoßen – Ach Donna! Donna! Donna! Wenn ich mit dir verdammt werden könnte, die Hölle würde mir süß sein. *Geht hinein*.“ In diesem zitierten Satz kommen Gustavs gewaltsame Triebe ans Licht, welche aufgrund der sozialen Ordnung nicht gegen den Grafen selbst gerichtet werden können und umgelenkt werden müssen, sodass er diese auf sich selbst richtet und sich letztendlich erhängen muss: „Lenz interpretiert diese Selbstbestrafung als Bestrafung des Grafen, so dass bezeichnenderweise dem vollkommen unterdrückten Geschöpf als

¹³⁹ Sylla, Bernhard, *Radikale Europakritik in Lenz' Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 391.

¹⁴⁰ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 182.

letzter, verzweifelter Akt aggressiven Aufbegehrens nur die Selbstvernichtung bleibt.“¹⁴¹ Wie Läufer und Stolzius (letztere Figur wird im nächsten Teil der Analyse näher untersucht) charakterisiert sich auch Gustav als unfreie und unterdrückte Figur, welche der herrschenden männlichen Machtverhältnisse erliegen muss.

Zusammenfassend kritisiert Prinz Tandi die Gesellschaft der europäischen Welt, welche von einer oberflächlichen Rationalität und einem Mangel an Moral regiert wird. Die Vertreter dieser Auffassungen, etwa Zierau und der Graf, verkörpern dabei jene Machtverhältnisse, welche letztendlich zur Triebunterdrückung führen, wie es durch den Fall von Gustav bewiesen wurde. In diesem Zusammenhang lässt sich auch feststellen, dass diese Repräsentanten der Macht immer Männer sind: zum einen erscheint Zierau im Stück als herrschende Instanz der Bildung, aus der, wie im Kapitel zuvor erläutert wurde, Frauen noch ausgeschlossen waren. Zum anderen vertritt der Graf das Patriarchat, in dessen Ordnung er aufgrund seiner männlichen Position, und nicht zuletzt wegen seines Standes, die Frauen und Diener beliebig missbrauchen kann.

2.4.3 Über die Gattungsbezeichnung des Stückes

Des Weiteren scheint es wesentlich, weitere Betrachtungen über die Gattung des untersuchten Stückes anzustellen, um durch die Auseinandersetzung mit dem Theaterstück *Der Neue Menoza* Lenz' innovative Theaterauffassung näher zu untersuchen. Davon ausgehend bietet das Werk weitere Anregungen für die vorliegende Analyse, um Jakob Michael Reinhold Lenz' Vorstellung eines Dramas mit den von ihm behandelten sozialen Fragen zu verknüpfen. Der dem Drama gegebene Untertitel *Eine Komödie* kann in diesem Zusammenhang nicht als einzige wahrhafte Gattungsbezeichnung des Stückes verstanden werden, da dieses vielmehr auf eine Heterogenität der Merkmale der verschiedenen dramatischen Gattungsbezeichnungen hinweist. Was den Inhalt betrifft, bzw. die Themen, die auftauchen, können einige von diesen der Komödie, andere der Tragödie zugeordnet werden. Doch hat die Forschung bewiesen, dass diese eigentlich nicht so deutlich zu behandeln sind:

Die aneinander montierten Motive und Handlungselemente stellen keine kausale Handlung oder dramaturgische Logik her, sondern spielen vielmehr mit Gattungserwartungen: „Das Motiv des edlen Wilden lässt eine Verlach-Komödie (Satire) erwarten, die aber ausbleibt. Inzest und Vaternord gehören in die Tragödie,

¹⁴¹ Sylla, Bernhard, *Radikale Europakritik in Lenz' Der Neue Menoza.*, a.a.O., S. 393.

an deren Stelle das Komödienmotiv der Wiederkehr verschollener Familienmitglieder tritt, das aber als nicht tragfähig behandelt ist.“¹⁴²

In dieser Hinsicht wurde auch schon auf die Brüche im *Neuen Menoza*, die sich überstürzenden Ereignisse, die häufigen raschen Orts- und Szenenwechsel, welche sich oft mit einer mächtigen Körpersprache verbinden, aufmerksam gemacht.¹⁴³ Diese Merkmale lassen an das *Gemälde der menschlichen Gesellschaft* denken, das Lenz stets in seinen Stücken zu erreichen versuchte, und für welches er sich nicht zufällig in seiner *Rezension des Neuen Menoza* aussprach. Um die Gesellschaft so wirklichkeitstreu wie möglich darzustellen, sollte man seiner Meinung nach also einerseits tragisch und komisch zugleich sein, andererseits konnte so eine Nachahmung der Wirklichkeit erreicht werden, wie es im vorliegenden Beitrag bereits in der Auseinandersetzung mit den *Anmerkungen übers Theater* festgestellt wurde. Des Weiteren stellte Lenz ein Panorama von vor allem adligen Figuren im *Neuen Menoza* dar, deren:

Beziehungs- und Verwandtschaftsstrukturen, [deren] familiäre und soziale Identität und emotionale Verfasstheit– in einer permanenten Auflösung begriffen [sind] und vom Fallen und Auseinanderfallen bedroht [werden]. In Tandis Ansicht, dass die Menschen nur Masken ohne „Herz und Eingeweide“ (Damm I: 141) sind, spiegelt sich das Puppenhafte der Figuren als ästhetische Entsprechung eines ernüchternden Blicks wider, den Lenz’ Komödie auf die zeitgenössische Gesellschaft wirft.¹⁴⁴

Auch knüpft das Stück wegen seiner starken Körperlichkeit an die *Commedia dell’Arte* an¹⁴⁵, über die am Ende durch eine metadramatische Szene nachgedacht wird. In dieser beabsichtigt der Vater von Zierau mit seinem Sohn das Puppenspiel zu besuchen. Doch wird seine Absicht von Zierau bestritten, der hier zum Vertreter einer aufgeklärten klassischen Theaterauffassung wird. Über das Puppenspiel stellt er schließlich fest: „Vergnügen ohne Geschmack ist kein Vergnügen“.¹⁴⁶

Die Künste sollen zwar vergnügen (delectare), das gestand bereits Horaz in seiner *Ars poetica* zu, doch muß das Vergnügen dabei in einer *vernünftigen* Relation zur Ausbildung des Geschmacks stehen. Vergnügen ohne Geschmack [...] birgt die Gefahr unkontrollierten Genusses, [...]¹⁴⁷

Neben der Idee, dass die Kunst Vergnügen bereiten soll, konstatiert Zierau auch, dass die Kunst die schöne Natur nachahmen müsse,¹⁴⁸ was nicht im Puppenspiel passiere und deshalb niemandem gefallen könne. Zierau als Repräsentant einer normativen aufgeklärten

¹⁴² Freytag, Julia/ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, a.a.O., S. 67.

¹⁴³ Vgl. Ebd.

¹⁴⁴ Ebd., S. 69.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 68.

¹⁴⁶ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 188.

¹⁴⁷ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 68.

¹⁴⁸ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*, a.a.O., S. 188.

Ästhetik, macht also deutlich, dass die Kunst bestimmten Regeln folgen muss, um eine solche Täuschung zu erreichen:

ZIERAU: [...] Zu dem Ende sind gewisse Regeln festgesetzt worden, ausser welchen dieser sinnliche Betrug nicht statt findet, dahin gehören vornemlich die so sehr bestrittene drey Einheiten, wenn nemlich die ganze Handlung nicht in Zeit von vier und zwanzig Stunden aufs höchste, an einem bestimmten Orte geschieht, so kann ich sie mir nicht wohl denken und da geht das ganze Vergnügen des Stücks verloren.

BÜRGERMEISTER: Wart! Hm! Das will ich doch heut examiniren, ich begreif, ich fang an zu begreifen, drey Einheiten, das ist so viel als dreymal eins. Und zweymal vier und zwanzig Stunden darf das ganze Ding nur währen? Wie aber, was? Es hat ja sein Tag noch nicht so lang gewährt.¹⁴⁹

Dass Lenz diese Szene am Ende seines Stückes gesetzt hat, welches alle formalen Einheiten des zeitgenössischen Dramas verweigert, kann als Ausdruck seiner neuen Vorstellung des Theaters begriffen werden. Um im Theater unterhalten zu werden, bedarf man keiner kanonischen Regel, wie Lenz im Laufe des Dramas nachgewiesen hat. Während der Bakkalaureat Zierau als Vertreter eines aufgeklärten Wissens auftritt, entlarvt sein Vater, ein naiver Kaufmann, dieses Wissen als unwahr, indem er die vom Sohn beschriebenen Regeln in Frage stellt. Das Thema des Tauschs (welcher inhaltlich den Tausch der Figuren Tandi und Donna Diana betrifft und sich mit dem Thema des falschen Wissens, der letzten Endes von Zierau verkörpert wird) kann sich interessanterweise ebenso auf den für die Epoche des Sturm und Drang typischen Konflikt zwischen Söhnen und Vätern beziehen, da hier der Vater derjenige im Gespräch ist, der sich gegen die Tradition wehrt. So verbindet sich Lenz' Vorstellung des Theaters mit seiner Sozialkritik: die formalen Merkmale werden in diesem Sinne zum Sprachrohr des Sittenverfalls der Gesellschaft und deren erschreckenden Mechanismen.

2.5 Die Soldaten

Die Soldaten oder genauer: *Die Soldaten. Eine Komödie* entstand im Winter 1774-1775 und wurde erst im Frühjahr 1776 durch Herders Vermittlung gedruckt. Als das Werk erschien, stieß es auf keine große Resonanz unter Zeitgenossen, sondern fand erst im 19. und 20. Jahrhundert Anklang. Das Stück basiert auf autobiographischen Erfahrungen, die der Autor als Gesellschafter und Reisebegleiter der Brüder von Kleist 1771-1774 im Umgang mit Offizieren machte.¹⁵⁰ Friedrich Georg von Kleist hatte der Tochter eines reichen Goldschmieds, Cleophe Fibich, ein Heiratsversprechen gegeben, doch hatte er dieses wieder gebrochen, weil er sich schließlich doch standesgemäß verheiratete. Lenz hatte sich inzwischen in eben diese Frau verliebt, daher litten sowohl er als auch diese unter dem

¹⁴⁹ Ebd., S. 188-189.

¹⁵⁰ Freytag, Julia/ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, a.a.O., S. 69.

Verhalten des Offiziers. Wegen diesen autobiographischen Bezügen war Lenz beunruhigt und versuchte eine anonyme Veröffentlichung des Dramas zu erreichen. Des Weiteren beabsichtigte er, die Ereignisse zu objektivieren, was ihm durch seine Theorie des dramatischen Realismus und durch die Betonung des politischen Aspekts des Stückes gelang. Als Beweis dafür gelten die Briefe, die er an Herder schrieb, wo er erstens erklärte: „Ich freue mich himmlische Freude, dass du mein Stück gerade von der Seite empfindest auf der ichs empfunden wünschte, von der politischen“¹⁵¹. Das von Lenz angekündigte politische Element lässt sich besonders am Ende des Dramas begreifen, wo die Rede von einem Reformvorschlag ist, der noch ausführlicher in den nächsten Abschnitten dieser Arbeit untersucht werden wird. Zweitens betont er auch einen sozialkritischen Anspruch seiner Komödie: „Überhaupt wird meine Bemühung dahin gehen, die Stände darzustellen, wie sie sind; nicht, wie sie Personen aus einer höheren Sphäre sich vorstellen“¹⁵², eine Äußerung, die wohl an das schon zitierte *Gemälde der menschlichen Gesellschaft*¹⁵³ erinnert, was er in seinen Dramen ständig wiederzugeben versucht. Denkt man an den Titel *Die Soldaten. Eine Komödie* kann man wieder die Assoziation mit seinen theoretischen Schriften erkennen: in den *Anmerkungen übers Theater* hatte der Schriftsteller konstatiert, dass die Hauptempfindung in der Komödie immer eine Begebenheit sei¹⁵⁴, was eine Haltung offenbart, die als skeptisch der Welt oder des herrschenden Systems gegenüber interpretiert werden kann. Hier zeigt bereits der Titel an, dass die handelnden Figuren in einem System verortet werden, über das sie keine Macht haben. Der Germanist Günter Niggel unterstreicht eindeutig die sozialkritischen Absichten von Lenz in dem Aufsatz: „*Ständebild und Ständekritik in Lenzens sozialen Dramen ‚Der Hofmeister‘ und ‚Die Soldaten‘*“, der im Band *Die Wunde Lenz* enthalten ist. Am Anfang des Aufsatzes betrachtet er nämlich die Worte *Ständebild und Ständekritik* als Stichworte für das Verständnis der Darstellung des Gemäldes der menschlichen Gesellschaft.¹⁵⁵ Im Mittelpunkt des Dramas *Die Soldaten* stehen einerseits die Bürger, die von der Familie Wesener und dem Tuchhändler Stolzius und dessen Mutter repräsentiert werden, andererseits die Adligen, welche sich mit den Offizieren und der Gräfin de La Roche und deren Sohn

¹⁵¹ Zitat in: Takeshi, Imamura, *Jakob Michael Reinhold Lenz. Seine dramatische Technik und ihre Entwicklung*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 1996, S. 284.

¹⁵² Zitat in: Freytag, Julia/ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, a.a.O., S. 70.

¹⁵³ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Rezension des Neuen Menoza.*, a.a.O., S. 703.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Niggel, Günter, *Ständebild und Ständekritik in Lenzens sozialen Dramen*. In: Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *Die Wunde Lenz*, a.a.O., S. 145.

identifizieren. Die Stände- und Gesellschaftskritik ist im Laufe des Dramas auf das Verhalten des Adels, bzw. des Militärs zurückzuführen, die die herrschenden Machtverhältnisse repräsentieren. Insbesondere handelt es sich um männliche Machtverhältnisse, diese bilden den eigentlichen Schwerpunkt des Stückes. Die Gesellschaft, die thematisiert wird, lässt sich durch stereotypische Geschlechterrollen definieren, wobei die Frauen, die gegen die herrschende Ordnung verstoßen, ausgeschlossen werden und sich mit schweren Folgen auseinandersetzen müssen. Darin liegt die Tragödie der Protagonistin Marie, der Tochter des Galanteriehändlers Wesener: sie erlebt in ihrem Versuch der Emanzipation den gesellschaftlichen Abstieg ins Elend einer Bettlerin, da sie aus ihrer bürgerlichen Sphäre ausbrechen will, die ihr zu eng wird.¹⁵⁶ Davon ausgehend, wird illustriert, inwiefern Marie sich als ständig aktive Figur charakterisiert, welche einen Emanzipationsversuch vornimmt, doch emanzipiert sie sich nur insofern, als dass es ihr gelingt, sich ihrem bürgerlichen Kreis zu entziehen. Aus gesellschaftlicher Perspektive kann ihr Versuch nämlich nur als gescheiterter betrachtet werden. Nicht zuletzt wird durch ihre Ohnmacht offenbart, inwiefern die Bürger dem Adel gegenüber über keine Macht verfügen.

2.5.1 Marie Wenesers Wunsch zur Emanzipation: eine Analyse über die Protagonistin und die Frauenfiguren

Das Stück beginnt in Lille, wo sich die Familie Wesener befindet. In der ersten Szene treten Marie und ihre Schwester Charlotte auf und sprechen über den Brief, welchen Marie ihrem Verlobten Stolzius gerade schreibt.

MARIANE *mit untergestütztem Kopf einen Brief schreibend.* Schwester, weisst du nicht, wie schreibt man Madame, *M a ma, t a m m tamm, m e me.*

CHARLOTTE *sitzt und spinnt.* So ,st recht.

MARIANE. Hör, ich will dir vorlesen, ob's so angeht, wie ich schreibe: „Meine liebe Matamm! Wir sein gottlob glücklich in Lille arriviert“, ist's so recht arriviert, *a r ar, r i e w iert?*

CHARLOTTE. So st's recht.¹⁵⁷

Marie präsentiert sich sofort als Protagonistin, da sie die erste Figur ist, welche das Wort ergreift. Der erste Satz scheint für die Analyse von höchster Bedeutung zu sein, da er schon vom Anfang an darauf hinweist, dass Marie keine bewusste Figur ist, indem sie ihre Schwester fragen muss, wie man unterschiedliche Worte schreibt. Insbesondere fragt sie zu Beginn, wie man das Wort *madame* schreibt, was darauf hindeuten kann, dass sie sich den Geschlechterverhältnissen bzw. Machtverhältnissen der Zeit nicht bewusst ist,

¹⁵⁶ Winter, Hans-Gerd, *Jakob Michael Reinhold Lenz*, a.a.O., S. 68.

¹⁵⁷ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 192.

im Gegenteil zu ihrer Schwester. In der ersten Szene bildet die gewisse Sprachunsicherheit, sowie das Schreiben eines Briefes den Schwerpunkt, was im Laufe des Dramas immer wieder thematisiert wird. Daher stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis der Umgang mit der Sprache zu der Figur Maries steht. Franziska Schößler macht darauf aufmerksam, dass es die Hilflosigkeit Maries sei, welche in Szene gesetzt werde, und dass die Sprachkompetenz Hierarchien etabliere, sowie den gesellschaftlichen wie familiären Status bestimme.¹⁵⁸ Darum werden die Ständeunterschiede von Anfang an durch die Sprache markiert. Darüber hinaus bringt die Sprache ein paar Zeilen danach die väterliche Autorität zum Vorschein, als Marie Charlotte mitteilt: „Ei, was redst du doch, der Papa schreibt ja auch so.“¹⁵⁹ Sie erklärt anschließend weiter:

MARIE. Das Übrige geht dich nichts an. Sie will allesfort klüger sein, als der Papa; letzthin sagte der Papa auch, es wäre nicht höflich, wenn wir immer „wir“ schriebe, und „ich“ und so dergleichen.¹⁶⁰

So wird der Vater als (Sprach)-Autorität installiert¹⁶¹, welche die Machtverhältnisse in der Familie reguliert und wie das Drama zeigen wird, über die Macht verfügt, über seine Tochter zu entscheiden. Was in der ersten Szene geschildert wird, ist der Versuch Maries, sich einer höflichen Sprache zu bedienen, was als ein Versuch zum sozialen Aufstieg interpretiert werden kann. Dieser kann laut Marie verwirklicht werden, als der Offizier Desportes ihr den Hof in der dritten Szene des ersten Aktes macht:

DESPORTES. Was macht Sie denn da, meine göttliche Mademoiselle?

MARIANE *die ein Buch weiß Papier vor sich liegen hat, auf dem sie krützelte, steckt schnell die Feder hinters Ohr.* O nichts, nichts, gnädiger Herr – *Lächelnd.* Ich schreibe gar zu gern.

DESPORTES. Wenn ich nur so glücklich wäre, einen von ihren Briefen, nur eine Zeile von Ihrer schönen Hand zu sehen.

MARIANE. O verzeihen Sie mir, ich schreibe gar nicht schön, ich schäme mich von meiner Schrift zu weisen.

DESPORTES. Alles, was von einer solchen Hand kommt, muss schön sein.¹⁶²

Der Aspekt des Schreibens der Drameneröffnung wird also weiter behandelt, als Marie Desportes begegnet. In dieser Szene bringt sie keine Worte aufs Papier, sondern es handelt sich lediglich um Kritzelei, was noch einmal auf ihre unangemessene Sprachkompetenz hinweist. Jedoch wird sie genau wegen ihres Schreibens von Desportes angesprochen. Ihr Schreiben wird von dem Offizier mit ihrer Hand verknüpft, was dem Germanisten Martin Kagel zufolge als eine Synekdoche für ihren ganzen Körper gelesen werden

¹⁵⁸ Vgl. Schößler, Franziska, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, a.a.O., S. 96.

¹⁵⁹ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 192.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Schößler, Franziska, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, a.a.O., S. 97.

¹⁶² Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 194.

kann¹⁶³. Dementsprechend wird Maries Schreiben sexualisiert und zeigt einerseits Desportes' Begierde, andererseits nimmt es die Art der Frauenwahrnehmung in der Beziehung vorweg: Marie wird in dieser als Projektion, als Objekt von Desportes betrachtet. Zudem wird ein weiteres Merkmal in diesen Zeilen zum Ausdruck gebracht, und zwar, die spielerische Dimension, auf der die Beziehung basiert, die durch das Lachen von Marie offenbart wird. Marie ist eine Figur, die sich durch ihre Naivität charakterisiert, welche sich in ihren kontinuierlichen Antworten aus Lachen und Weinen widerspiegelt. Ihre Eltern sind sich dessen bewusst, was sich erstens in des Mutters Worten, dass sie *noch nicht vollkommen ausgewachsen sei*¹⁶⁴ bestätigt. Zweitens wird die Unerfahrenheit und Ahnungslosigkeit Maries anhand des Verhältnisses zu ihrem Vater deutlich. Am Anfang spielt er die Rolle des strengen standesbewussten Vaters, als Desportes ihre Tochter in die Komödie einlädt und er es ihr folglich verbietet. Er konstatiert, wie wenig sie von den herrschenden gesellschaftlichen Mechanismen kennt und tritt daher als patriarchalische Figur der Familie auf, was schon in der ersten Szene angekündigt wurde.

WESENER. [...] Was verstehst du doch von der Welt, dummes Keuchel.

MARIANE. Er hat doch gewiss ein gutes Gemüt, der Herr Baron.

WESENER. Weil er dir ein paar Schmeicheleien und so und so – Einer ist so gut wie der andere, lehr du mich die jungen Milizen. Da laufen sie in alle Aubergen und in alle Kaffeehäuser, und erzählen sich, und eh man sich's versieht, wips ist ein armes Mädel in der Leute Mäuler. [...] ¹⁶⁵

Doch ändert er seine Haltung, als er eine Möglichkeit zum sozialen Aufstieg in der Beziehung mit Desportes erkennt. Als Galanteriewarenhändler, welcher an den galanten Spielen zwischen Männern und Frauen verdient¹⁶⁶, lässt er sich von der Möglichkeit eines Handels mit der Adelswelt verlocken und willigt weitere Theaterbesuche ein, doch unter der Bedingung, dass niemand davon wissen darf. Laut Niggel mache sich Wesener insofern am Schicksal seiner Tochter mitschuldig, als dass der gesellschaftliche Ehrgeiz des Bürgers zur Mitursache des Untergangs der eigenen Familie wird.¹⁶⁷ Betrachtet man die erste Reaktion Maries auf das Verbot des Vaters, wird bereits klar, dass ihre eingeschränkte bürgerliche Welt ihr zu eng geworden ist: „Ja, das lässt sich der Papa nicht ausreden, und ich krieg doch so bisweilen so eng um das Herz, dass ich nicht weiß, wo ich vor Angst in der Stube bleiben soll.“¹⁶⁸ Sie nimmt nicht nur ihre Stube, sondern auch

¹⁶³ Vgl. Kagel, Martin, *La chercheuse d'esprit: gender, mobility, and the crisis of authorship in J. M. R. Lenz's conception of soldiers' marriages*, in: "German Life and Letters" 61, 1, Januar 2008, S. 107.

¹⁶⁴ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 194.

¹⁶⁵ Ebd., S. 197.

¹⁶⁶ Vgl. Schöblier, Franziska, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, a.a.O., S. 99.

¹⁶⁷ Vgl. Niggel, Günter, *Ständebild und Ständekritik in Lenzens sozialen Dramen*, a.a.O., S. 151.

¹⁶⁸ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 197.

ihre Beschränktheit im eigenen Handeln als zu eng wahr, weshalb sie aus ihrem Lebenskreis ausbrechen will. Im Gegensatz zu den gesellschaftlichen und väterlichen Erwartungen bleibt Marie nicht in ihrer begrenzten Stube, sondern geht mit Desportes immerhin in die Komödie. Im Laufe des Dramas ist Marie also eine ständig aktive Figur, die sich den sozialen Normen nicht anpasst, sondern ihre eigenen Entscheidungen trifft und somit deren Folgen erlebt. Sie ist diejenige, die es zulässt, von einem Offizier verführt zu werden und nimmt infolgedessen an der Beziehung mit Desportes aktive Teilnahme, wie es in der folgenden Textstelle zu lesen ist, und zwar, als sie einen Brief von Stolzius bekommt und ihn beantworten muss:

DESPORTES. Das ist meine Sorge. Haben Sie Feder und Dinte, ich will dem Lumpenhund seinen Brief beantworten, warten Sie einmal.

MARIANE. Nein, ich will selber schreiben. *Setzt sich an den Tisch, und macht das Schreibzeug zurecht, er stellt sich ihr hinter die Schulter.*

DESPORTES. So will ich Ihnen diktieren.

MARIANE. Das sollen Sie auch nicht. *Schreibt.*

DESPORTES *liest ihr über die Schulter.:* „Monsieur“ – Flegel setzen Sie dazu. *Tunkt eine Feder ein und will dazu schreiben.*

MARIANE. *beide Arme über den Brief ausbreitend.* Herr Baron – *Sie fangen an zu scheckern, sobald sie den Arm rückt, macht er Miene zu schreiben, nach vielem Lachen gibt sie ihm mit der nassen Feder eine große Schmarre übers Gesicht. Er läuft zum Spiegel, sich abzuwischen, sie schreibt fort.*

DESPORTES. Ich belahre Sie doch.

*Er kommt näher, sie droht ihm mit der Feder, endlich steckt sie das Blatt in die Tasche, er will sie daran verhindern, sie ringen zusammen, Marie kützelt ihn, er macht ein erbärmliches Geschrei, bis er endlich halb atemlos auf den Lehnstuhl fällt.*¹⁶⁹

Der oben zitierte Abschnitt ist aus verschiedenen Perspektiven erhellend: immer wieder geht es um das Schreiben von Briefen und nachdem Maries Rolle als aktive Figur etabliert wurde, die gegen die gesellschaftlichen Mechanismen verstößt, ist es möglich zu begreifen, inwiefern die Rede von einer weiblichen Mobilität sein kann, die mittels der Briefe vermittelt wird:

Die Briefe sind Indiz einer räumlichen Mobilität und damit der (bürgerlichen) Moderne schlechthin [...]. Der rege Briefverkehr, beispielsweise zwischen Armentieres und Lille, beides aufstrebende Manufaktur- und Handelsstädte, verweist auf einen gesellschaftlichen Zustand, in dem sich die Nahverbände auflösen und räumliche, wie soziale Mobilität herrscht.¹⁷⁰

Wenn es wahr ist, dass der Briefverkehr auf eine räumliche und soziale Mobilität hinweist, und man die oben zitierte Textstelle mit dem Bewusstsein liest, dass Marie als handelsfähige Protagonistin versucht, sich zu mobilisieren, dann kann der Satz „Nein. Ich will selber schreiben“ als Äußerung gelesen werden, die auf ihre Mobilität, bzw. auf den

¹⁶⁹ Ebd., S. 213.

¹⁷⁰ Schöblier, Franziska, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, a.a.O., S. 100.

Versuch zur Emanzipation andeutet. Obwohl sich Desportes als männliche Machtinstanz durchsetzt, und für Marie den Brief schreiben oder ihr diesen diktieren will, widersetzt sie sich diesem und erlaubt es ihm nicht. Maries Wille, sich einer männlichen Autorität zu entziehen, erreicht ihren Höhepunkt, als die Protagonistin zuletzt eine Kritzelei ins Desportes' Gesicht zeichnet. Des Weiteren offenbart die Szene auch eine gewisse Erotik und Körperlichkeit, die sich immer wieder mit dem Akt des Schreibens verbindet. Beispielsweise wird diese deutlich, als Desportes sich über Maries Schulter stellt, während sie schreibt, oder wenn sie ihn kitzelt. In dieser Hinsicht kann Maries Handeln auch als Einforderung ihrer aktiven körperlichen Teilnahme in der Beziehung mit Desportes erfasst werden. Zudem wird die spielerische Dimension thematisiert, auf der die Beziehung von Marie und Desportes basiert. Als Beweis dafür gelten zum einen Maries Lachen, zum anderen das Spiel mit der Kritzelei: „Der Schreibakt wird zum Liebespiel, zu einem physisch-komödiantischen Vorgang“¹⁷¹. Das spielerische Element, das schon deutlich wurde, als Marie mit Desportes heimlich in die Komödie ging, definiert die Art der Beziehung der beiden Figuren und kann als Indikator für Desportes Absicht, seine Beziehung mit Marie als Spiel zu erleben, entschlüsselt werden. Anschließend wird das spielerische Element wieder präsent, als Marie der Jungfer Zipfersaat ihre Situation auf humoristische Weise schildert. Jedoch schlägt sich die Stimmung um, als Weseners alte Mutter das melancholische Volkslied singt, welches nach einer tragischen Prophezeiung klingt: „O Kindlein mein, wie tut's mir so weh, Wie dir dein Äugelein lachen, Und wenn ich die tausend Tränelein seh, Die werden dein Bäckelen waschen. *Indessen dauert das Geschecker im Nebenzimmer fort. Die alte Frau geht hinein, sie zu berufen.*“¹⁷² Die Zeilen rufen Lenz' Dramentheorie des Tragikomischen in Erinnerung, da hier das Komische des Spiels der Tragik des Schicksals Maries gegenübergestellt wird. Der prophetische Ton des Volkslieds verwirklicht sich, als die Jungfer Zipfersaat in der dritten Szene des dritten Aktes ankündigt, dass Desportes weggelaufen sei. Auf dieses Ereignis reagiert Marie mit erneuter Aktivität, indem sie mit Mary, dem Freund von Desportes, flirtet, in der Hoffnung, dass sie dadurch erneut mit ihrem Geliebten in Kontakt treten kann. So beginnt sich ihr tragisches Schicksal bereits abzuzeichnen, als Maries Mutter und Schwester dieses Voraussagen:

FRAU WESENER. Es ist eine Schande, wie sie mit ihm umgeht. Ich seh keinen Unterschied, wie du dem Desportes begegnet bist, so begegnest du ihm auch. [...]

¹⁷¹ Ebd., S. 103.

¹⁷² Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 214.

LOTTE *etwas leise für sich*. Soldatenmensch!

MARIANE *tut als ob sie's nicht hörte, und fährt fort, sich vor dem Spiegel zu putzen*. Wenn wir den Mary beleidigen, so haben wir alles uns selber vorzuwerfen.

LOTTE *laut, indem sie schnell zur Stube hinausgeht*: Soldatenmensch!¹⁷³

Diese anderen zwei Frauenfiguren, denen nur wenige Szenen gewidmet sind, beweisen Charaktere, die anders als Marie, von einem Bewusstsein der Welt und der gesellschaftlichen Regeln geprägt sind. Im Gegensatz dazu versucht Marie, die gesellschaftlichen Normen zu ignorieren. Das lässt sich auch daran ablesen, dass sie so tut, als hätte sie nicht gehört. Doch kündigen die Mutter und die Schwester ihr die bittere Wahrheit an: dass sie unter schweren Folgen als Soldatenmensch betrachtet werden wird. Die Figur von Charlotte unterscheidet sich von derjenigen Maries aufgrund ihres besseren Verständnisses von der Welt. Am Anfang wurde bereits illustriert, inwiefern Marie über keine angemessene Sprachkompetenz verfügt und wie sie die Schwester nach Korrekturen fragen muss: eine Situation, die sich im Laufe des Dramas wiederholt, denn Charlotte besitzt anders als ihre Schwester sowohl einen leichteren Zugang zur Sprache als auch mehr Kenntnis von der Welt. Keineswegs lässt sie sich von den Soldaten verführen, und begreift, weniger naiv als ihre Schwester, durchaus, dass das Schicksal Maries nicht mehr zu ändern ist. Anschließend tritt eine andere weibliche Figur in der achten Szene des dritten Aktes auf die Bühne: die Gräfin La Roche, die Marie eine andere Möglichkeit anbietet und sich als empfindsame Gestalt präsentiert, denn sie erkennt die Unschuld Maries, und versteht, dass diese hintergangen worden sein muss:

GRÄFIN: „[...] und ich weiß, dass Jungfer Wesenern nicht in dem besten Ruf steht, ich glaube, nicht aus ihrer Schuld, das arme Kind soll hintergangen worden sein.“

JUNGER GRAF *kniend*. Eben das, gnädige Mutter! Eben ihr Unglück – wenn Sie die Umstände wüssten [...].¹⁷⁴

Während die Antwort des Grafes systemisch ausfällt, indem dieser die schwierigen gesellschaftlichen Regeln in den Mittelpunkt rückt, mit denen die Individuen zurechtkommen müssen, empfindet die Gräfin Mitleid für Marie. Aufgrund dessen bietet die Gräfin ihr eine gesellschaftliche Rehabilitierung und Rettung in der zehnten Szene an, als sie ihr vorschlägt, ihre Gesellschafterin zu werden. Diesbezüglich wird ein Gespräch zwischen den beiden geführt, das Maries emanzipatorische Wille noch einmal deutlich macht:

GRÄFIN. [...] Ihr einziger Fehler war, dass sie die Welt nicht kannten, dass sie den Unterschied nicht kannten, der unter den verschiedenen Ständen herrscht, dass sie die „Pamela“ gelesen haben, das gefährlichste Buch, das eine Person aus ihrem Stande lesen kann.

MARIANE. Ich kenne das Buch ganz und gar nicht.

¹⁷³ Ebd., S. 224.

¹⁷⁴ Ebd., S. 227.

GRÄFIN. So haben Sie den Reden der jungen Leute zu viel getraut.

MARIANE. Ich habe nur einem zu viel getraut, und es ist noch nicht ausgemacht, ob er falsch gegen mich denkt.

GRÄFIN. Gut, liebe Freundin! aber sagen Sie mir, ich bitte Sie, wie kamen Sie doch dazu, über Ihren Stand heraus sich nach einem Mann umzusehen [...].¹⁷⁵

Des Weiteren beschreibt die Gräfin das Handeln der Soldaten folgendermaßen:

Die Liebe eines Officiers, Mariane – eines Menschen, der an jede Art von Ausschweifung, von Veränderung gewöhnt ist, der ein braver Soldat zu sein aufhört, sobald er ein treuer Liebhaber wird, der dem König schwört, es nicht zu sein, und sich dafür von ihm bezahlen lässt. Und Sie glaubten, die einzige Person auf der Welt zu sein, die ihn trotz des Zorns seiner Eltern, trotz des Hochmuts seiner Familie, trotz seines Schwurs, trotz seines Charakters, trotz der ganzen Welt, treu erhalten wollten? Das heißt, Sie wollten die Welt umkehren.¹⁷⁶

In diesem Gespräch werden die Standesunterschiede deutlich von der Gräfin geschildert, was sich auch in der Art der Konversation zeigt. Es ist die Gräfin, die das Gespräch dominiert und führt, während Marie nur wenige Sätze äußert. Sie übernimmt fast die Rolle einer Mutter, denn sie ist diejenige die es probiert, Marie von ihrem Schicksal zu retten. Obwohl die Gräfin versucht, Marie aus ihrer misslichen Lage zu befreien, erweist sie sich als Instanz, die es nicht ermöglicht, die Grenzen zwischen den Ständen aufzuheben. Daher spricht sie davon, dass Marie die Welt umkehren wolle. In diesem Zusammenhang konstatiert Luserke, es handele sich nicht um eine Befreiung Mariens: „Die Gräfin nimmt Marie zu sich auf ihr Schloss und kaserniert die junge Frau“¹⁷⁷, insofern Marie wie in einem Kloster leben muss, und es ihr verboten wird, einen Mann für ein Jahr zu sehen. Solches Verbot steht mit dem Mobilitätsversuch Mariens ganz im Widerspruch und muss scheitern. Es ist daher nicht überraschend, dass sie sich der Gefangenschaft der Gräfin entzieht, was im vierten Akt offensichtlich wird, als sie heimlich Mary im Garten der Gräfin trifft. Aufgrund dieses Vorfalls wird Marie von der Gräfin aufgefordert, das Schloss zu verlassen. Die Protagonistin hält sich nie in geschlossenen Räumen auf und bleibt somit ihrem Wunsch zur Emanzipation treu. Deshalb kann ihre Flucht am Ende des Dramas, um Desportes aufzusuchen, als ihr endgültiger Versuch interpretiert werden, sich zu emanzipieren. In Bezug darauf vertritt Martin Kagel die Meinung, dass je mehr Kontrolle Marie über ihre Bewegungen, Handlungen und Begierde gewinne, desto hilfloser trete sie auf der Bühne auf¹⁷⁸, was sich im fünften Akt bestätigt, als Marie zur Bettlerin geworden ist und sich ihren Lebensunterhalt wahrscheinlich nur als Prostituierte

¹⁷⁵ Ebd., S. 229.

¹⁷⁶ Ebd., S. 230-231.

¹⁷⁷ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 91.

¹⁷⁸ Kagel, Martin, *La chercheuse d'esprit: gender, mobility, and the crisis of authorship in J. M. R. Lenz's conception of soldiers' marriages*, a.a.O., S. 114.

verdient¹⁷⁹. In der vierten Szene tritt sie als *verhüllte Weibsperson* auf, was beweist, dass Marie nur als Gescheiterte in ihre bürgerliche Klasse zurücktreten kann. In dieser Szene spiegelt sich der Ständekonflikt noch einmal wider, jedoch handelt es sich diesmal um den Konflikt zwischen Vater und Tochter. Der alte Wesener erkennt Marie zunächst nicht und reagiert verächtlich auf die Bettlerin: „Ihr lüderliche Seele! Schämt Ihr euch nicht, einem honetten Mann das zuzumuten? Geht, lauft Eurn Soldaten nach.“¹⁸⁰ Als die Beiden sich darauffolgend wiedererkennen, ist es zu spät, um ihr Schicksal zu verändern: „*sie wälzen sich beide halb tot auf der Erde*“¹⁸¹. Es handelt sich um eine mächtige Gestik, welche bildlich schildert, inwiefern sie den sozialen Abstieg erreicht und gesellschaftlichen Misserfolg erlebt haben: „Die Gestik des Sich-Wälzens „halb tot auf der Erde“ ist das unvergessliche Bild der von ihrem Standesschicksal tragisch Verführten und Gezeichneten.“¹⁸² Es ist unbestritten, dass Maries Schicksal sich letztlich verwirklicht hat und dass sie sich nun mit den schweren sozialen Folgen auseinandersetzen muss, da sie als Bettlerin von der Gesellschaft ausgegrenzt wird. Während des Dramas kann man nach und nach nachvollziehen, wie Marie sich sowohl von ihrer Familie als auch von der Gesellschaft entfremdet. Doch wurde ihr ständiger Versuch, aktiv zu handeln bzw. sich zu bewegen im Laufe des Kapitels illustriert, daher kann konstatiert werden, dass sie ihrem emanzipatorischen Willen treu geblieben ist und weder ihr aktives Handeln aufgegeben noch sich der sozialen Ordnung angepasst hat. Sie ist allerdings an ihrem Emanzipationsversuch gescheitert, indem sie zu einer hilflosen Figur und zu einer *Soldatenhure* geworden ist. In dieser Hinsicht hat Lenz durch die Tragödie Maries die Machtverhältnisse seiner Zeit entlarvt – sowohl in Bezug auf den Stand als auch auf das Geschlecht. Auch entlarvt er die Folgen, welche diejenigen tragen müssen, die sich gegen das System auflehnen. Dabei hat er mit Marie eine weibliche Figur erfunden, welche als modern und komplex wahrzunehmen ist. Silvia Hallensleben vertritt in ihren *Anmerkungen zum Frauenbild in Lenz' „Soldaten“* die Meinung, dass: „Die Tugendheldin hier nicht in eine Heldin sich befreiender Weiblichkeit verwandelt [werde], vielmehr entstehen im Prozess der Destruierung der Heldin (unter der Hand) einzelne Momente konkreten Frauenlebens.“¹⁸³ Lenz hat eine Figur gezeichnet, die sich durchaus nicht über die Innenperspektive,

¹⁷⁹ Julia Freytag/ Inge Stephan/ Hans-Gerd Winter (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, a.a.O., S. 72.

¹⁸⁰ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 244.

¹⁸¹ Ebd., S. 245.

¹⁸² Niggel, Günter, *Ständebild und Ständekritik in Lenzens sozialen Dramen*, a.a.O., S. 152.

¹⁸³ Hallensleben, Silvia, „*Dies Geschöpf taugt nur zur Hure...*“. *Anmerkungen zum Frauenbild in Lenz' Soldaten*. In: Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), „*Unaufhörlich Lenz gelesen...*“ *Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz.*, J.B. Metzler, Stuttgart 1994, S. 239.

Selbsterklärungen und Monologe definiert, sondern ihr Charakter wird durch ihre Handlungen und Gestik mithilfe eines Blickes von außen nach innen bestimmt.¹⁸⁴

2.5.2 Die Darstellung der (männlichen) Machtverhältnisse und die Rolle des Theaters

Nachdem der erste Teil der Analyse der *Soldaten* sich mit der Darstellung der Frauenfiguren befasst hat, will dieser Abschnitt die männlichen Machtverhältnisse schildern, welche von dem Militär verkörpert werden. Dabei wird es auf die Funktion des Theaters für die Offiziere hingewiesen, indem diese Anregungen bietet, um über die Geschlechterverhältnisse zur Zeit Lenz' nachzudenken. Es wurde erläutert, inwieweit Lenz mit seinem Stück auf die Darstellung allgemeiner gesellschaftlicher Missverhältnisse zielte. Diesbezüglich gelang es ihm, durch eine präzise Beschreibung der Machtverhältnisse eine starke Herrschaftskritik auszuüben. Maries gesellschaftlicher Absturz zu einer Bettlerin ist dabei eng mit dem Handeln der Offiziere verbunden, die die herrschenden Machtverhältnisse des Patriarchats verkörpern. Den Soldaten werden mehrere Szenen gewidmet, die auf den ersten Blick für die Handlung des Dramas und die Geschichte der Protagonistin nicht allzu relevant scheinen. Jedoch genießen sie hohen Stellenwert, da sie „die Mentalität, aus der heraus Marianes Verführung erst möglich wird“¹⁸⁵ illustrieren. Die Offiziere leben während des Dramas in einer Zeit des Friedens in einer Garnison. Aus diesem Grund brauchen sie eine Ersatzbeschäftigung für den Krieg. Diese besteht darin, die anderen Ständen bloß auf Objekte zu reduzieren, mit denen sie spielen oder ihr sexuelles Vergnügen befriedigen können. Das bestätigt sich nicht nur in ihrem Verhältnis zu Marie, sondern auch in demjenigen zu Stolzius, der auch ein solches Opfer der Soldaten wird:

EISENHARDT zu Pirzel. Es ist lächerlich, wie die Leute alle um den armen Stolzius herschwärmen, wie Fliegen um einen Honigkuchen. Der zupft ihn da, der stößt ihn hier, der geht mit ihm spazieren, der nimmt ihn mit ins Cabriolet, der spielt Biliard mit ihm, wie Jaghunde die Witterung haben. Und wie augenscheinlich sein Tuchhandel zugenommen hat, seitdem man weiß, dass er die schöne Jungfer heiraten wird, die neulich hier durchgegangen.¹⁸⁶

In der zweiten Szene des ersten Aktes erklärt der Feldprediger Eisenhardt genau wie der Tuchhändler von den anderen Soldaten behandelt wird: er wird zum Objekt eines Spieles,

¹⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 233.

¹⁸⁵ Winter, Hans-Gerd, „Pfiu doch mit den großen Männern“. *Männliche Kommunikationsstrukturen und Gemeinschaften in Dramen von J.M.R. Lenz*. In: Martin Kagel (Hrsg.), *Text + Kritik 146. Zeitschrift für Literatur*. April 2000. Jakob Michael Reinhold Lenz., text + kritik, München 2000, S. 57.

¹⁸⁶ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 205-206.

eines Zeitvertreibes, wobei die Offiziere als Jaghunde bezeichnet werden: eine Vorstellung, die als Schilderung für die männlichen Machtverhältnisse des Dramas gelten kann. Des Weiteren wird die Idee des Spiels weiter vom Feldprediger unterstützt, als er Rammeler am Ende der Szene anfleht: „Lassen Sie mich aus dem Spiel, ich bitte Sie.“¹⁸⁷ Wegen seiner Identität als bürgerlicher Tuchhändler, also wegen seines niedrigen Standes, wird Stolzius von Marie verlassen und ist gezwungen anzuschauen, wie die Frau, in die er verliebt ist, Beziehungen zu verschiedenen Offizieren entwickelt. Folglich muss er realisieren, dass er keine Hoffnung auf eine Zukunft mit ihr haben wird. Aussagekräftig in diesem Zusammenhang sind die Worte vom Germanisten Hans-Gerd Winter über Stolzius' Behandlung seitens der Offiziere, sowie über die Rolle, die er spielt:

Auch der gehörnte Stolzius – als Bürger (Tuchhändler) sozial von vornherein in der Konkurrenz unterlegen – wird von Lenz in die Rolle des von den männlichen Spielen Ausgeschlossenen, in die weibliche Rolle also, gerückt. Durch Marianes Hinwendung zu Desportes hat er eine verheerende Niederlage erlitten, die ihn seiner männlichen Identität weitgehend beraubt hat.¹⁸⁸

In gewisser Hinsicht erinnert die Rolle von Stolzius an diejenige Maries, denn auch er wird von den herrschenden Machtverhältnissen ausgeschlossen. Seine Ausgrenzung ist ein Ergebnis männlicher Machtspiele, so wird seine männliche Identität unterminiert. Anders als Marie akzeptiert er seine Lage und seine Ausgrenzung, weshalb er für Marie nicht kämpft, sondern passiver Beobachter wird. In dieser Hinsicht führt sein Rachewunsch auch zu einer selbstzerstörerischen Handlung, denn er tötet nicht nur Desportes, sondern auch sich selbst. Interessant ist die Art und Weise, durch welche er Mord und Selbstmord begegnet: er verwendet Gift, und damit die Waffe, welche in der Literatur und zur Zeit Lenz' den Frauen bzw. den Schwachen zugeschrieben wurde. Dies verstärkt die These, dass sich seine männliche Identität auflöst. Im Gegenteil zu Stolzius charakterisiert sich die Identität der Soldaten als viriler und maskuliner.

Des Weiteren dient Marie den Männern als Spielobjekt, was schon im vorigen Abschnitt betont wurde. Es wurde bereits bewiesen, dass die Dimension der Beziehung Maries mit Desportes als spielerisch verstanden werden muss. Wenn die Rede nun von den männlichen Machtspielen ist, kann argumentiert werden, dass Marie von Desportes, genauso wie von den anderen Offizieren, als Lustobjekt berücksichtigt wird. Laut der Soldaten sollten die bürgerlichen Jungfern der Befriedigung der eigenen männlichen Triebe dienen, was in den Worten des Gedichtes von Desportes betont wird: „Du höchster

¹⁸⁷ Ebd., S. 210.

¹⁸⁸ Winter, Hans-Gerd, „*Pfui doch mit den großen Männern*“. *Männliche Kommunikationsstrukturen und Gemeinschaften in Dramen von J.M.R. Lenz.*, a.a.O., S. 60.

Gegenstand von meinen reinen Trieben [...]“¹⁸⁹. Dass die Frau reines Objekt der Begierde ist, wird auch durch Desportes‘ Einladung in die Komödie gezeigt. Hinsichtlich der Bedeutung der Komödie stellt Luserke Folgendes fest: „Die Komödie bzw. das Theater ist jener Ort, wo sich die Tochter der väterlichen Überwachung entzieht und sich zugleich das bedenkliche Begehren operativen Raum verschafft.“¹⁹⁰ Mit einem Offizier in die Komödie zu gehen und den geschlossenen, geschützten Raum des Hauses zu verlassen, bedeutete zur Zeit des Sturm und Drang sich in der Öffentlichkeit als Geliebte und dementsprechend als Spielobjekt des Mannes zu präsentieren. Darin begründet sich auch das Verbot des Vaters: „Meine Tochter ist nicht gewohnt in die Komödie zu gehen, das würde nur Gerede bei den Nachbarn geben, und mit einem jungen Herrn von den Milizen dazu“¹⁹¹. Die Wahrnehmung der Frau als Objekt, sowie der Sexualitätsdiskurs stehen in engem Zusammenhang mit dem Soldatendiskurs, was durch die Funktion des Theaters für das Militär deutlich vermittelt wird, wie in der Folge gezeigt werden soll. So ist die vierte Szene des ersten Aktes von essenzieller Bedeutung, um die Bedeutung des Theaters für die Offiziere zu erforschen. Zwei verschiedene Auffassungen werden im Gespräch zwischen dem Feldprediger und den Offizieren vertreten: einerseits ist Eisenhardt davon überzeugt, dass das Theater für das Militär keinen Nutzen habe und zu keiner Lehre führen könne, andererseits geht der Soldat Haudy davon aus, dass das Theater für die Offiziere ein Zeitvertreib und eine Form der Unterhaltung darstelle. In dieser Hinsicht verkörpert der Prediger die Rolle des Repräsentanten einer aufklärerischen Vorstellung, weil zur Zeit der Aufklärung die Meinung geteilt wurde, dass die Literatur eine moralisch-didaktische Funktion erfüllen solle, während der Offizier Haudy: „[...] die Rezeptionshaltung derer wider[gibt], die sich nicht dem Diktat der Moraldidaxe beugen wollen“¹⁹². Zudem ist das Gespräch über die Funktion des Theaters wesentlich, denn es beweist zum einen, wie die männlichen Machtspiele der Offiziere funktionieren, zum anderen wie diese die Frauen sexualisieren.

MARY. Ei was, muss man denn immer lernen, wir amüsieren uns, ist das nicht genug.

EISENHARDT. Wollte Gott, dass sie sich bloß amüsierten, dass Sie nicht lernten! So aber ahmen Sie nach, was Ihnen doch vorgestellt wird, und bringen Unglück und Fluch in die Familien.

OBRISTER. Lieber Herr Pastor, Ihr Enthusiasmus ist löblich, aber es schmeckt nach dem schwarzen Rock, nehmen Sie mir’s nicht übel. Welche Familie ist noch je durch einen Officier unglücklich

¹⁸⁹ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 203.

¹⁹⁰ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 80.

¹⁹¹ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 195-196.

¹⁹² Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 82.

geworden? Dass ein Mädchen einmal ein Kind kriegt, das es nicht besser haben will.

HAUDY. Eine Hure wird immer eine Hure, sie gerate unter welche Hände sie will; wird's keine Soldatenhure, so wird's eine Pfaffenhure.¹⁹³

In dem zitierten Abschnitt wird deutlich beschrieben, wie die sozialen Hierarchien funktionieren. Das Militär kann mit dem Adligen assoziiert werden und sich auf Kosten anderer amüsieren. Während der Prediger erkennt, dass der Zeitvertreib der Soldaten, und zwar die Verführung junger Frauen, Unglück und Fluch in den Familien verursacht, offenbart die Antwort des Obristen Graf Spannheim die Arroganz sowie die Macht der Soldaten. Diese machen die Frauen sogar dafür verantwortlich, dass sie Kinder bekommen. Betrachtet man die Behauptung Haudys, dass eine Prostituierte immer eine Prostituierte bleibe, klingen seine Worte erschreckend, denn sie beweisen laut Luserke den: „Ausdruck einer sozialdeterministischen, fast schon biologistischen Vorstellung des männlichen Adligen, welche soziale und psychische Ursachen der Prostitution schlicht leugnet.“¹⁹⁴ Die Worte der Soldaten weisen auf die Darstellung einer patriarchalischen Ordnung hin, zu welcher Lenz sich kritisch äußert. Außerdem konstatiert Eisenhardt, dass:

[...] eine Hure niemals eine Hure [wird], wenn sie nicht dazu gemacht wird. Der Trieb ist in allen Menschen, aber jedes Frauenzimmer weiß, dass sie dem Triebe ihre ganze künftige Glückseligkeit zu danken hat und wird sie die aufopfern, wenn man sie nicht drum betrügt?¹⁹⁵

Er erkennt, dass die Schuld im sozialen System liegt, welches die Frauen zur Prostitution zwingt. Demzufolge repräsentiert das Theater innerhalb des Dramas ein Mittel, um die männlichen Machtspele offensichtlich zu machen. Lenz beschreibt detailliert die gesellschaftlichen Mechanismen und spricht durch seine Schilderung des Militärs und Maries Weg in die Prostitution Tabuthemen an. Nicht zuletzt formuliert er eine scharfe Kritik am Geschlechterverhältnis und der feudalen Gesellschaft seiner Zeit. Besonders relevant für das Verständnis der harten, an die Gesellschaft gerichtete Kritik ist die Schlusszene des Dramas, von der zwei Fassungen erhalten sind.

2.5.3 Zur Bedeutung des Reformvorschlages in der Schlusszene und sein Zusammenhang mit dem Essay *Über die Soldatenehen*

In der Schlusszene liegt das Augenmerk auf den Untergang der bürgerlichen Familie Wesener wegen des ehelosen Standes der Soldaten, welcher in heftige Kritik gerät. Immer wieder steht die Herrschaftskritik mit der Triebregulierung, also dem

¹⁹³ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 199.

¹⁹⁴ Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, a.a.O., S. 82.

¹⁹⁵ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 200.

Sexualitätsdiskurs in Verbindung, was von Luserke erläutert wurde. In der letzten Szene inszeniert Lenz ein Gespräch zwischen dem Obristen Graf von Spannheim und der Gräfin La Roche, die über die Folgen der Ehelosigkeit der Soldaten diskutieren und über eine mögliche Lösung nachdenken. Nicht nur bietet das Gespräch noch einmal Anlass, um eine gesellschaftliche Kritik zu üben, sondern wird nun auch ein praktischer Reformvorschlag von Lenz formuliert. Für die Analyse der Szene scheint es wesentlich, die von dem Autor beide verfassten Varianten einander gegenüberzustellen, um sie miteinander zu vergleichen:

<p>Die Schlusszene in der ersten Fassung</p> <p>[...]GRÄFIN. Ich habe allezeit eine besondere Idee gehabt, wenn ich die Geschichte der Andromeda gelesen. Ich sehe die Soldaten an wie das Ungeheuer, dem schon von Zeit zu Zeit ein unglückliches Frauenzimmer freiwillig aufgeopfert werden muss, damit die übrigen Gattinnen und Tochter verschont bleiben.</p> <p>OBRISTER. Ihre Idee ist lange die meinige gewesen, nur habe ich sie nicht so schön gedacht. Der König müsste dergleichen Personen besolden, die sich auf die Art dem äußersten Bedürfnis seiner Diener aufopferten, denn kurzum, den Trieb haben doch alle Menschen, dieses wären keine Weiber, die die Herzen der Soldaten feig machen können, es wären Konkubinen, die allenthalben in den Krieg mitzögen und allenfalls wie jene medischen Weiber unter dem Cyrus die Soldaten zur Tapferkeit aufmuntern würden.</p>	<p>Die Schlusszene in der abgewandelten Druckfassung</p> <p>[...]OBRISTER. (zückt die Schultern). Wie ist dem abzuhelpen? Schon Homer hat, deucht mich, gesagt, ein guter Ehemann sei ein schlechter Soldat. Und die Erfahrung bestätigt's. – Ich habe allezeit eine besondere Idee gehabt, wenn ich die Geschichte der Andromeda gelesen. Ich sehe die Soldaten an wie das Ungeheuer, dem schon von Zeit zu Zeit ein unglückliches Frauenzimmer freiwillig aufgeopfert werden muss, damit die übrigen Gattinnen und Töchter verschont bleiben.</p> <p>GRÄFIN. Wie verstehen Sie das?</p> <p>OBRISTER. Wenn der König eine Pflanzschule von Soldatenweibern anlegte; die müssen sich aber freilich denn schon dazu verstehen, den hohen Begriffen, die sich ein junges Frauenzimmer von ewigen Verbindungen macht, zu entsagen. [...] Amazonen müssten es sein. Eine edle Empfindung, deucht mich, hält hier der andern die Waage. Die Delikatesse der weiblichen Ehre dem Gedanken, eine Märtyrerin für den Staat zu sein.</p> <p>GRÄFIN. Wie wenig kennt ihr Männer doch das Herz und die Wünsche eines Frauenzimmers.¹⁹⁶</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Der empfohlene Vorschlag basiert auf der regelmäßigen und geplanten Aufopferung von Frauen für den Staat, und zwar in Form besoldeter Prostituierten, um die Triebe der Soldaten zu befriedigen und diese zu kanalisieren, damit es in den Garnisonsstädten keine sitzengelassenen Bürgerstöchter mehr gibt. Während die Gräfin in der ersten Fassung diejenige ist, welche den Reformvorschlag entwickelt, ist es in der zweiten der Graf. Herder äußerte sich nämlich gegen diese erste Fassung, weshalb Lenz beschloss,

¹⁹⁶ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, hrsg. von Thorsten Krause, Reclam XL, Ditzingen 2017, S. 65-66.

Veränderungen vorzunehmen. Der Germanist Daniel Wilson erklärt in seinem Aufsatz *Zwischen Kritik und Affirmation. Militärphantasien und Geschlechterdisziplinierung*, dass Herder wahrscheinlich vor allem etwas gegen den anstößigen Ausdruck „Konkubinen“ einwandte.¹⁹⁷ Das Wort „Konkubine“ leitet sich von dem Lateinischen „concupere“ ab, also der Kombination aus den Worten „con“, welches sich auf das Zusammen sein bezieht, und „cupere“, das „im Bett liegen“ bedeutet. Davon ausgehend drückt das Wort „Konkubine“ ein moralisches Urteil aus, und machte es notwendig, es zu ersetzen. In der zweiten Fassung schlägt der Graf dann vor, eine „Pflanzschule von Soldatenweibern“ anzulegen, wobei die Frauen immer noch als Prostituierte dienen, als Gegenstände für die Männer. Darüber hinaus ist in der zweiten Druckfassung eine Erläuterung der Gräfin hinzugefügt worden: „Wie wenig kennt ihr Männer doch das Herz und die Wünsche eines Frauenzimmers“, sodass der Perspektive der Frauen zumindest eine Stimme verliehen wird. Obwohl Lenz diese Veränderung wahrscheinlich wegen Herders Widerspruch vornimmt, ist es bemerkenswert, dass er am Ende des Stückes die Frauenwünsche im Kontext einer politischen Reform zum Ausdruck bringt, welche für die Soldaten durchgesetzt werden soll. Des Weiteren verkörpert die Erläuterung der Gräfin noch einmal die Tragödie Maries und weist auf ihre Empfindungen und Wünsche zur Emanzipation hin. Doch lässt Lenz die Stimme einer weiblichen Perspektive in dem wahrscheinlich im Jahre 1776 angefangenen Essay *Über die Soldatenehen* verstummen¹⁹⁸. In diesem führt er die Thematik der Frauenrolle und deren Verhältnis zu den Soldaten weiter und plädiert nicht mehr für die Einsetzung von Prostituierten, um die Triebe der Soldaten zu regulieren, sondern spricht sich für eine dauerhafte Ehe aus. Folglich stellt sich die Frage, wie die Frauen in diesem betrachtet werden.

Lenz sammelte detaillierte Kenntnisse über das Leben der Offiziere, als er als Bedienter der kurländischen Barone Friedrich Georg und Ernst Nikolaus von Kleist angestellt wurde und 1771 Königsberg verließ, um sie nach Straßburg zu begleiten. Im November 1775 schickte er einen Brief an Herder, in dem er feststellte: „Ich habe einige Jahre mit den Leuten gewirtschaftet in Garnisonen gelegen gelebt hantiert“, was bedeutet, dass er den Alltag in den Garnisonen und die Verhaltensweise der Soldaten beobachten konnte. Martin Kagel erklärt, dass die heiße Phase von Lenz‘ theoretischer Beschäftigung

¹⁹⁷ Wilson, W. Daniel, *Zwischen Kritik und Affirmation. Militärphantasien und Geschlechterdisziplinierung bei J.M.R. Lenz*. In: Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), „Unaufhörlich Lenz gelesen...“ *Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz*, a.a.O., S. 60.

¹⁹⁸ Ebd., S. 61.

mit dem Militär auf das Jahr 1776 zu datieren ist.¹⁹⁹ Seit April dieses Jahres hielt er sich in Weimar auf, wo er begann, ein Projekt zu entwerfen, welches sich mit militärischen Fragen befasste. Jedoch war das Thema in der literarischen Produktion von Lenz nicht neu: schon im vorigen Jahr hatte er das Drama *Die Soldaten* verfasst, welches wie schon illustriert wurde, die herrschenden männlichen und militärischen Machtverhältnisse beschrieb. Von der Schlusszene des Dramas ausgehend, versuchte Lenz nun in besagtem militärischem Projekt die gesellschaftlichen Fragen zu beantworten, die die Ehelosigkeit der Soldaten betrafen. Zunächst hoffte Lenz, dass seine Schrift Zustimmung im Weimarer Hof finden würde, aber sein Plan konnte nicht realisiert werden. Wohl auf Abraten Goethes hin, und weil das kleine Weimarer Regiment dem ambitionierten Umfang seines Projektes nicht entsprach²⁰⁰, erhoffte er sich sodann Anklang beim französischen Hof zu finden:

Ich schreibe dieses für die Könige, ohne zu wissen ob jemals einer von ihnen mich lesen wird. Unglück für sie, wenn sie mich nicht lesen, denn ich schreibe um ihrent- nicht um meinetwillen.²⁰¹

Direkte Ansprechpartner des Essays sind also der absolutistisch-aufgeklärte Herzog Karl August und der Französische Minister Graf Saint-Germain, die Herrscher seiner Zeit, daher wendet er sich in seinem Text immer wieder an *meine Fürsten*. Schon in dem ersten Satz des Essays ist der politische Anspruch Lenz' eindeutig zu erkennen, sowie das Problem der Intellektuellen, die keinen direkten Zugang zum Ohr der Herrscher hatten. In der Schrift übernimmt der Autor die Rolle des Gesellschaftsanalytikers und vergleicht die Heere der Vergangenheit mit denjenigen der Gegenwart. Durch die patriotische Auffassung, dass die Soldaten Verteidiger des Vaterlandes sind, stellt er klar, dass die Soldaten mit Lebhaftigkeit, für sich selbst und für das Vaterland fechten sollten:

Immer hat die innere Lebhaftigkeit einer einzigen Idee in den Gemütern aller Kriegersleute mehr zum glücklichen Ausgange eines Krieges beigetragen als die äußerlichen mechanischen Vorteile die nur bei einer Armee von Automaten alles tun können.²⁰²

Nicht als Söldner oder weil sie gezwungen werden, sollten die Soldaten kämpfen, sondern als begeisterte Menschen mit ihren eigenen Motivationen. Doch schildert Lenz den gegenwärtigen Zustand der Soldaten, lediglich als den von Maschinen:

Ein großer Haufen Unglücklicher, die mehr wie Staatsgefangene als wie Beschützer des Staats behandelt werden, denen ihr Brot und ihre Schläge täglich zugemessen sind, denen außer den verbotenen Freuden,

¹⁹⁹ Freytag, Julia/ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, a.a.O., S. 417.

²⁰⁰ Vgl. Ebd.

²⁰¹ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Über die Soldatenehen*. In: Damm, Sigrid (Hrsg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 2.*, a.a.O., S. 787.

²⁰² Ebd., S. 790.

die ihr am Ende doch bestrafen müßt um nicht aus eurem Staat eine Mördergrube zu machen, daß heißt seinen und euren Untergang vor Augen zu sehen, fast keine einzige unschuldige Freude des Lebens übrig gelassen ist – aus denen wollt ihr eure Verteidiger machen?²⁰³

Es wird eine scharfe Kritik am Staat ausgeübt, da die Soldaten kein vaterländisches Interesse hätten, sondern vom Staat wie Automaten betrachtet würden, denen jede Freude des Lebens verweigert würde. Als Resultat seien ihre Sitten unkontrolliert, verdorben und verursachten Misstände sowie Unglücke – sowohl in der Gesellschaft als auch in den bürgerlichen Familien. Die Reform Lenz‘ zielt darauf, diese zwei gesellschaftlichen Probleme zu lösen: erstens scheint es erforderlich, eine Form der Begeisterung, eines Willens zur Selbsterhaltung, bzw. ein vaterländisches Interesse in den Soldaten zu wecken, zweitens ist es notwendig, sich auf eine Disziplinierung der Sitten zu konzentrieren, um diese beherrschen zu können. Lenz zufolge könnten diese Probleme durch die Aufhebung des Heiratsverbots gelöst werden. So stellt Lenz sich folglich eine Regelung vor, laut der die Soldaten im Sommer bewaffnet seien und kämpfen würden, und im Winter mit ihrer Familie Land bebauten, statt in den Garnisonen zu faulenz, wie es in den *Soldaten* geschildert wurde:

Ist es ein Gedicht das ich jungsthin las, oder ein Gesicht das ich sah, daß alle die Bürger, alle die Bauren, alle die Edelleute selbst von allen bürgerlichen Abgaben oder von den Zöllen befreit waren, die ihre Töchter an Offiziere oder Soldaten verheiratet hatten. Dass dagegen alle die Offiziere und Soldaten die heurateten die Erlaubnis hatten, den Winter über bei ihren Weibern auf dem Lande [sich] aufzuhalten, den Sommer aber sich wieder unter den Waffen einzufinden.²⁰⁴

Durch eine solche Reform hätten die Soldaten ein patriotisches Interesse zu kämpfen, und würden wie *Löwen fechten*²⁰⁵, also wilder als zuvor das Vaterland verteidigen. Damit stellten die Soldaten die traditionelle Rolle der Beschützer dar, denn sie kämpften im Sommer, um ihre Familien zu schützen und kehrten im Winter zu dieser zurück, wo sie als Familienoberhaupt herrschten. Auf diese Weise würde eine patriarchalische Ordnung wiederhergestellt. Aber welche Rolle spielten die Frauen in diesem System? Auf dem Lande auf ihren Mann wartend, würden sie wiederum lediglich als Objekte berücksichtigt, sogar instrumentalisiert und als Besitz ihrer Männer und des Staates betrachtet, indem sie auf ihre reproduktive Funktion eingeschränkt würden: „Auf jeden Fall spielen die Wünsche der Betroffenen überhaupt keine Rolle; sie werden alle für den Staat instrumentalisiert, die Mutter als Gebärmaschine, Vater und Sohn als Kampfmaschinen“²⁰⁶.

²⁰³ Ebd., S. 795.

²⁰⁴ Ebd., S. 799.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Wilson, W. Daniel, *Zwischen Kritik und Affirmation. Militärphantasien und Geschlechterdisziplinierung bei J.M.R. Lenz*, a.a.O., S. 59.

Obwohl Lenz' Reformvorschlag für den Staat modern wirken sollte, offenbart er im Endeffekt einen ausgeprägten patriotischen Zug, welcher die patriarchalische Ordnung bestätigt und als Ausdruck der traditionellen stereotypischen Rollen zu lesen ist. Einerseits realisierte Lenz, dass die herrschenden Mechanismen üble Folgen für die Familien hatten: „Wieviel zerrissene Ehen, wieviel sitzengebliebene Jungfrauen, wieviel der Population so gefährliche Buhlerinnen, wieviel andere schreckliche Geschichten, Kindermorde, Diebstähle, Giftmischereien“²⁰⁷, andererseits schlug er für diese Probleme eine Lösung vor, welche die traditionellen Geschlechterrollen verstärkte: Zum einen vertritt der Mann darin die Rolle des Hausvaters und des Kämpfers, und übernimmt also eine dominante Rolle, zum anderen findet die Frau ihre Rolle in der Ehefrau und Mutter, welche den Mann erhalten und ihre Sexualität kontrollieren soll. Auch wenn die Frau nicht mehr als Prostituierte dient und ihr Status als Ehefrau vom Staat gefördert wird, ist sie immer noch ein Objekt ihrer männlichen Umgebung. Dies wird auch daran deutlich, dass die Geschlechterdifferenz im Essay besonders hervorgehoben wird, in dem das Wort *weibisch* sogar als Gegensatz zu *männlich* vorkommt, was als Synonym für stark erklärt wird: „Ach in den Armen der Ruhe wird er wahrhaftig nicht erschöpft, nicht entnervt, nicht weibisch werden, er wird neue Stärke dort holen, um hernach die Waffen regieren zu können.“²⁰⁸

Des Weiteren hat Lenz das Leben und das Verhalten der Soldatenweiber in Abwesenheit ihrer Männer in einem kurzen, fragmentarischen Text geschildert, und zwar in dem *Loix des femmes Soldats*, welches Teil des Militärprojektes ist und das 2002 von Brita Hempel veröffentlicht wurde. Es wurde bereits zuvor erläutert, dass Lenz die weibliche Sexualität kontrollieren und die Rolle der Frau einschränken wollte, was er durch Vorschriften im Fragment detailliert zu regulieren versucht. Obwohl die dort formulierten acht Regeln unvollständig geblieben sind, waren sie bestimmt mit dem Militärprojekt verbunden, da sie auf eine systematische Triebregulierung der Soldatenfrauen hinweisen. In diesem Zusammenhang stellt der Literaturwissenschaftler Martin Kagel fest, die Mobilität der Frauen sei eingeschränkt, insofern sie immer an einen Ort gebunden seien: entweder zu Hause oder innerhalb der Ehe²⁰⁹. Auch wenn sich die Frauen bewegen wollten, blieben sie überwacht, was in der vierten Regel zum Ausdruck kommt:

Die vierte Regel besagt, daß die Soldatenfrauen an Vergnügungsveranstaltungen und Ausflügen nur zu dritt teilnehmen dürfen, wobei eine von drei Frauen von einem aufsichtführenden Elternteil begleitet werden

²⁰⁷ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Über die Soldatenehen*, a.a.O., S. 805.

²⁰⁸ Ebd., S. 801.

²⁰⁹ Vgl. Kagel, Martin, *La chercheuse d'esprit: gender, mobility, and the crisis of authorship in J. M. R. Lenz's conception of soldiers' marriages*, a.a.O., S. 111.

soll. Tanzen dürfen sie in Abwesenheit des Soldaten nur unter väterlichen Aufsicht, nie länger als eine Stunde.²¹⁰

Darüber hinaus bezieht sich die Begrenzung der Frauen auch auf ihr eigenes Schreiben, da die dritte Regel klarstellt, Frauen dürften ausschließlich mit ihren Ehemännern Briefe austauschen.²¹¹ Doch wenn man über die Figur Maries und über ihren Versuch zur Emanzipation nachdenkt, entspricht sie einer solchen Vorstellung nicht, da sie immer in Bewegung, bzw. nie an einem einzigen Ort, nie innerhalb einer Ehe bleibt. Dies lässt sich auch durch ihren Briefverkehr bestätigen, was schon im vorigen Abschnitt erklärt wurde und auch von Brita Hempel bestätigt wird: „Als Kontrastgestalt zur idealen Soldatenfrau figuriert im Zusammenhang des *Soldatenehen*-Projekts die unglückliche, unglückbringende Marie der *Soldaten*, die beim Flirt mit Desportes über sich aussagt: „Ich schreib gar zu gern.“²¹² Daraus ergibt sich, dass Lenz durch Marie eine Gegensatzfigur zu seiner Vorstellung einer Triebregulierung in den *Soldaten* entworfen hat.

2.6 Die Rollen der Frauen und Männer im ausgehenden 18. Jahrhundert und die *Querelle des Femmes*

Von der Analyse der einzelnen Werke ausgehend, wurden die Geschlechterverhältnisse des späten 18. Jahrhunderts entlarvt, und ans Licht gebracht, dass vor allem die Frauen unter diesen litten, und obwohl sie von einem Wunsch nach Gleichberechtigung geprägt waren – man denke an Donna Diana oder Marie Wesener –, immer wieder nur als Objekte berücksichtigt wurden. Aufgrund der Ergebnisse, welche aus der Auseinandersetzung mit den Theaterstücken resultierten, scheint es erforderlich, die Rollen der Frauen und Männer im ausgehenden 18. Jahrhundert unter einer gesellschaftlichen Perspektive ausführlicher zu beleuchten, um zu erforschen, inwiefern Lenz‘ literarische Gemälde der Gesellschaft, mit der Wirklichkeit vergleichbar sein kann. Es wurde bereits erläutert²¹³, inwiefern Frauen feste Rollenerwartungen erfüllen mussten, und wie sie den Männern untergeordnet waren, „denn sie waren für die Hauswirtschaft und den Bereich der Reproduktion (Schwangerschaft, Geburt, Kleinkinderbetreuung) zuständig, einen „weiblichen Raum“, in dem sie sich vielfach unterstützten und aushalfen“²¹⁴. Von grundlegender Bedeutung war die Ehe im 18. Jahrhundert, denn es war diese, welche die soziale

²¹⁰ Hempel, Brita, „Lenz‘ „*Loix des femmes Soldats*“: *Erzwungene Sittlichkeit in einer „schraubenförmigen Welt*. In: Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *Die Wunde Lenz*, a.a.O., S. 384.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd., S. 381.

²¹³ Siehe man S. 15-17 der vorliegenden Arbeit.

²¹⁴ Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, a.a.O., S. 20.

Stellung der Frau absicherte. Diesbezüglich waren die Stände der Frauen höherer Klassen, etwa das gehobene Bürgertum und der Adel, in *Jungferstand* und *Ehestand* aufgeteilt. Mit dem ersten waren jene Frauen gemeint, die noch heiraten mussten, während diejenigen, die unverheiratet blieben, als alte *Jungfer* oder *Tante* betrachtet wurden: eine Bezeichnung, mit welcher ein Leben abseits der Gesellschaft gemeint war.²¹⁵ Die Aufgaben der Frauen bestanden in der Aufzucht der Kinder, in der kindlichen Sozialisation und Erziehung einerseits, und in der Versorgung und emotionalen Betreuung aller Familienmitglieder andererseits²¹⁶. So wurde der Frau ein geschlossener Raum innerhalb des Hauses zugewiesen, während der Mann „das Haus nach außen vertrat, Geschäfte abschloss und sonstige offizielle Außenkontakte erledigte“²¹⁷. Darüber hinaus war der Ehemann für die soziale Position *seiner* Frau zuständig. Die Betonung des Possessivadjektivs soll hier die Rolle unterstreichen, welche mit Männern assoziiert wurde, da diese die „Geschlechtervormundschaft“ für die Frauen übernahmen und Besitzer der Frauen, Familien und aller beweglichen Güter waren²¹⁸. Des Weiteren war der Mann auch für die Moral der Familie verantwortlich, so mussten ihm die Frauen stets Gehorsam, und somit ihre Tugend und Treue, zeigen. Insofern wird deutlich, dass eine patriarchalische Ordnung auch innerhalb der Familie galt. Zur Zeit des 18. Jahrhunderts entstanden die meisten Ehen nicht aus Liebe, sondern aus ökonomischen Abwägungen, sodass eheliche Untreue eine häufige Folge war. Demnach war die Sinnlichkeit bei den Frauen stark tabuisiert und konnte nur innerhalb der Ehe ausgedrückt werden, wie auch die Werke von Lenz bewiesen haben. Außerhalb der Ehe musste die Sinnlichkeit unbedingt unterdrückt werden, konnte sie doch die soziale Ordnung gefährden. Die Wünsche der Frauen nach Bildung, Freiheit und Sexualität, und danach, sich außerhalb ihrer festen Rolle innerhalb des Hauses zu bewegen, blieben unerfüllt. In diesem Sinne wurde der Frau keine Möglichkeit gewährt, sich als *eigenständiges Subjekt* identifizieren zu können.²¹⁹ Im Gegensatz zum Mann musste sie passiv bleiben, während der Mann eine aktive Rolle besetzte. Am wichtigsten waren den Familien ihre Ehre und ihr guter Ruf. In dieser Hinsicht führte der Ehebruch in einer Handwerkerfamilie beispielsweise zur Schließung des Betriebs, während uneheliche Kinder als *ein Stigma*²²⁰ angesehen wurden, welches soziale Abgrenzung

²¹⁵ Vgl. Ebd.

²¹⁶ Vgl. Ebd., S. 21.

²¹⁷ Heyer, Katrin, *Sexuelle Obsessionen. Die Darstellung der Geschlechterverhältnisse in ausgewählten Dramen von Goethe bis Büchner*, Tectum Verlag, Marburg 2005, S. 14.

²¹⁸ Vgl. Ebd.

²¹⁹ Vgl. Ebd., S. 17.

²²⁰ Vgl. Ebd., S. 21.

verursachte. In diesen Fällen handelte es sich für die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts um Ehrverluste, die als *Sittendelikte*²²¹ verurteilt wurden. Mit bestimmten Erwartungen also wurden die Frauen im 18. Jahrhundert konfrontiert, und falls sie diese nicht erfüllten und gegen die familiäre Moral verstießen, mussten sie sich mit schweren Folgen auseinandersetzen: etwa mit der Ausgrenzung aus der Gesellschaft wie im Fall Marie Weseners oder Gustchens.

Auch in dem kulturellen, historischen und philosophischen Panorama hatten diese festen Rollenzuschreibungen Hochkonjunktur. Damals war etwa mit *Individuum* in der Anthropologie und Philosophie *nur* der Mann gemeint, während die Frauen kein Subjekt waren und nur mittels der „Geschlechtervormundschaft“ des Mannes eine Stellung in der Gesellschaft erlangen konnten.²²² Über die Bestimmung der Frau und ihr Wesen entstand eine kulturelle, historische und philosophische Theoriedebatte, die sich am Ende des 18. Jahrhundert auch in Deutschland durchsetzte. Dabei handelte es sich um eine Fortsetzung der europäischen *Querelle des Femmes*: unter diesem ist eine seit dem Mittelalter vorhandene Diskussion über das Wesen der Frau und der Geschlechterverhältnisse gemeint. In Deutschland verfassten vor allem männliche Autoren im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts Schriften, in welchen der Geschlechterunterschied, die Bestimmung von Weiblich- und Männlichkeit, sowie Sittenvorstellungen den Schwerpunkt bildeten, wie etwa Wilhelm von Humbolts Aufsätze über die Geschlechterunterschiede, Fichtes *Sittenlehre* (1798) sowie Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* (1799).²²³ Diesbezüglich will dieses Kapitel sich mit der Vorstellung der Geschlechterpolarität Wilhelm von Humbolts beschäftigen, um zu demonstrieren, dass die Geschlechterunterschiede, welche die Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert bestimmten, ebenso eine philosophische Grundlage hatten, und obwohl die Essays später als die Werke Lenz' verfasst wurden, sie als kultureller Ausdruck der Geschlechtervorstellungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu betrachten sind. So entstanden die Essays *Über den Geschlechterunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur* im Jahre 1794 und *Über die männliche und weibliche Form* im Jahre 1795. Humboldt war Mitarbeiter an der Zeitschrift *Horen*, welche von Schiller herausgegeben wurde. Als er an Studien zur vergleichenden Anthropologie über den Geschlechtercharakter arbeitete, wurde er von Schiller aufgefordert, diese in einer

²²¹ Vgl. Ebd., S. 22.

²²² Vgl. Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, a.a.O., S. 43.

²²³ Vgl. Ebd., S. 44.

abgeschlossenen Form in der Zeitschrift zu veröffentlichen: so erschienen die zwei Aufsätze. Als Ausgangspunkt seiner Reflexionen dient ihm die vermeintlich harmonische natürliche Ordnung, welche eine Einheit und eine Fülle, eine selbsttätige und empfängliche Kraft in sich einschließe²²⁴. Davon ausgehend verknüpft er diese Vorstellung mit der menschlichen Zeugung, indem der Geschlechterunterschied männlich/weiblich auch im geistigen Leben wirksam sei:²²⁵

Hier nun beginnt der Unterschied der Geschlechter. Die zeugende Kraft ist mehr zur Einwirkung, die empfangende mehr zur Rückwirkung gestimmt. Was von der erstem belebt wird, nennen wir männlich, was die letztere beseelt, weiblich. Alles Männliche zeigt mehr Selbstthätigkeit, alles Weibliche mehr leidende Empfänglichkeit.²²⁶

In Anlehnung an der Natur assoziiert Humboldt das Männliche mit der *Selbsttätigkeit* und das Weibliche mit der *leidenden Empfänglichkeit*. So wird dem Mann eine aktive Rolle und der Frau eine passive, leidende Rolle zugeschrieben. Des Weiteren beschreibt er die entgegengesetzten Kräfte, die den zwei Geschlechtern zugewiesen sind:

In dem ersteren Fall [des Männlichen] ist daher eine Stärke, die, auf einen Punkt versammelt, von diesem nach aussen hin strebt. Ausser sich sucht dasjenige einen Stoff, was in sich nicht genug Beschäftigung seiner Thätigkeit findet. In dem letzteren [des Weiblichen] ist eine Fülle des Stoffs, die sich einen fremden Gegenstand in einem Punkt innerhalb ihres Wesens aufzunehmen, und von ihm Einheit zu empfangen sehnt.²²⁷

Während der Mann mit einer Kraft, die *nach außen hinstrebt* assoziiert wird, wird die Frau mit einer Kraft versehen, die *innerhalb ihres Wesens*, eine Einheit aufzunehmen versucht. Auf diese Weise wird die Rolle des Mannes auch philosophisch als eine begründet, die als nach außen gerichtet zu verstehen ist, während die der Frau als eine nach innen gerichtete Rolle zu begreifen ist. Humboldt betont auch die Abhängigkeit der beiden Kräfte, welche zu einer gegenseitigen Ergänzung und zu einem *harmonischen Ganzen* führen: „So befriedigt die eine Kraft die Sehnsucht der andren, und beide umschlingen zu einem harmonischen Ganzen“²²⁸. Im Anschluss daran beschreibt er die Geschlechterpolarität weiter. Einerseits charakterisiere sich das Männliche ihm zufolge als tiefe Vernunft, als aufklärend, als mehr Licht gewährend und als auf die Energie gerichtet. Andererseits werde das Weibliche mit Fantasie, üppiger Fülle, reizender Anmut, Berührung,

²²⁴ Vgl. Humboldt, Wilhelm von: *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur*. In: Leitzmann, Albert (Hrsg.), *Wilhelm von Humboldts Werke. Band 1. 1785–1795*, Berlin 2015.

²²⁵ Vgl. Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, a.a.O., S. 46.

²²⁶ Humboldt, Wilhelm von: *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur*, a.a.O., S. 319.

²²⁷ Ebd., S. 320.

²²⁸ Ebd.

Wärme, ausdauernder Stärke, einer Neigung zur Verbindung, einem Hang, die Einwirkung zu erwidern und einer holden Stätigkeit allein auf Erhaltung und Dasein, verbunden.

In seinem zweiten Aufsatz *Über die männliche und weibliche Form* (1795) verfestigte Humboldt von der Körperbildung ausgehend die Polaritäten weiter und betonte zugleich die Gleichwertigkeit von Mann und Frau, indem jedes Geschlecht durch das andere ergänzt werde²²⁹. Hier vertritt er die These, dass die Schönheit des Männlichen mit der *Vernunft*, die Schönheit des Weiblichen mit dem *Gefühl* in Verbindung stehe:

Unverkennbar wird bei der Schönheit des Mannes mehr der Verstand durch die Oberherrschaft der Form (formositas) und durch die kunstmässige Bestimmtheit der Züge, bei der Schönheit des Weibes mehr das Gefühl durch die freie Fülle des Stoffes und durch die liebliche Anmuth der Züge (venustas) befriedigt[...]²³⁰

Der Ansatz Humboldts ist in der Forschung umstritten. Becker-Cantarino erkennt zwar an, dass seine Überlegungen sich von der misogynen Tradition seiner Vorgänger entfernten und auf ein idealistisches Streben nach Ergänzung und Harmonie der Geschlechter abzielte. Jedoch hat er durch seine Theorie einer rigiden Geschlechterpolarität die Verschiedenheit des Männlichen und Weiblichen philosophisch und biologisch begründet und dazu beigetragen, charakterliche Zuschreibungen zu festigen.²³¹ Die Literaturwissenschaftlerin Becker-Cantarino stellt auch fest wie:

Diese rigide Polarisierung, auch wenn sie an einzelnen Punkten kritisiert, belächelt, verbessert oder anders gedeutet wurde, arbeitet weiter an der Ausgrenzung und Abwertung von realen Frauen gegenüber realen Männern, auch wenn Humboldt wiederholt auf Gleichwertigkeit der Frauen bestand.²³²

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die männlichen und weiblichen Rollenzuschreibungen des ausgehenden 18. Jahrhundert Teil einer kulturellen Theoriedebatte wurden. Diskutiert wurde über die Bestimmung der Geschlechter unter den Zeitgenossen, die einen großen Einfluss auf die reelle Wahrnehmung der Männer und Frauen hatten und dazu beitrugen, den Mann als aktives Subjekt und die Frau als passives Objekt zu berücksichtigen.

²²⁹ Vgl. Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, a.a.O., S. 46.

²³⁰ Humboldt, Wilhelm von: *Über die männliche und die weibliche Form*. In: Leitzmann, Albert (Hrsg.), *Wilhelm von Humboldts Werke. Band 1. 1785–1795*, a.a.O., S. 335.

²³¹ Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, a.a.O., S. 48.

²³² Ebd.

3. Das Theater von Georg Büchner: *Woyzeck* als Fallstudie für Büchners Gesellschaftskritik

3.1 Die Epoche des Vormärz und das 19. Jahrhundert zwischen Revolutionen und Modernisierung

Bevor die Aufmerksamkeit auf den Schriftsteller Georg Büchner und sein Werk *Woyzeck* gerichtet wird, beabsichtigt dieser Abschnitt einen kurzen Überblick über die sozialen, politischen und literarischen Aspekte der Epoche des Vormärz zu vermitteln, um den zeitgenössischen Kontext des Autors zu illustrieren, welcher in dem im Kapitel untersuchten Werk *Woyzeck* auftaucht. Dahingehend wird seine moderne Theaterauffassung deutlicher gemacht.

Zuallererst scheint es notwendig zu betonen, dass die Epoche des Vormärz parallel zu anderen literarischen Epochen des 19. Jahrhunderts besteht. So konstatierte der Literaturwissenschaftler Gottfried Willems in der Einleitung des Bandes *Geschichte der deutschen Literatur. Band 4. Vormärz und Realismus*, hinsichtlich der Debatte, ob das 19. Jahrhundert ein kurzes oder ein langes Jahrhundert sei, dass der Literaturgeschichte zufolge das Jahrhundert erst um 1830 beginne, mit dem Ausgang der „Goethezeit“, um bereits um 1890, an der Schwelle zur ästhetischen Moderne, schon wieder sein Ende zu finden.²³³ Die Zeit zwischen 1830 und 1890 wird von der Forschung in zwei Epochen unterteilt. Eine ließe sich durch die Jahre vor 1850, die andere durch die Jahre nach 1850 identifizieren. Mit den Jahren vor 1850 werden die späteste Romantik, das Biedermeier und der Vormärz verbunden. Diese letzte Bezeichnung sollte auf die Periode vor dem Schicksalsjahr der Märzrevolution von 1848 zurückgreifen, vor den beiden Revolutionsjahren 1848 und 1849. Der Germanist Norbert Otto Eke stellt in dem *Vormärz-Handbuch* fest, dass es sich dabei um die Periode handle „vor der – letztlich dann gescheiterten – demokratischen Experiment des Frankfurter Paulskirchenparlaments, das mehrheitlich der Idee eines freien Bürgers in einem rechtsstaatlich und national geeinten System Geltung zu verschaffen suchte.“²³⁴ Mit dieser literarischen Epoche werden vor allem die Namen von Heinrich Heine und Georg Büchner assoziiert. Der erste beschrieb das herrschende Klima der Enttäuschung, welches sich bereits nach der Julirevolution von 1830

²³³ Vgl. Willems, Gottfried, *Geschichte der deutschen Literatur. Band 4. Vormärz und Realismus. 1. Auflage*, Böhlau Verlag Köln, Köln 2014, S. 7.

²³⁴ Eke, Norbert Otto, *Vormärz – Prolegomenon einer Epochendarstellung*. In: Ders. (Hrsg.), *Vormärz-Handbuch*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2020, S. 10.

durchsetzte, an Gustav Kolb, den Redakteur der Augsburger Allgemeinen Zeitung, am 13. Februar 1852:

Die schönen Ideale von politischer Sittlichkeit, Gesetzlichkeit, Bürgertugend, Freyheit und Gleichheit, die rosigen Morgenträume des achtzehnten Jahrhunderts, für die unsere Väter so heldenmüthig in den Tod gegangen, und die wir ihnen nicht minder martyrthumssüchtig nachträumten – da liegen sie nun zu unseren Füßen, zertrümmert, zerschlagen, wie die Scherben von Porzellankannen, wie erschossene Schneider²³⁵.

Als Rahmenbedingungen der literarischen Epoche des Vormärz gelten die Aspekte, welche zur Modernisierung führten. In diesem Hinblick, um diese Periode zum Ausdruck bringen zu können, hat sich die Formel etabliert, dass *die Welt modern wurde*.²³⁶ Damit wird der Glaube an den Fortschritt verknüpft, welcher in allen gesellschaftlichen Diskursen an Boden gewann. So setzte dieser sich in den verschiedenen Bereichen der Wissenschaft, Bildung, Erziehung, Kunst und Literatur durch. Vor allem werden die Resultate des Fortschritts im 19. Jahrhundert in der Arbeitswelt deutlich, die sich aufgrund des technischen Fortschritts in Europa massiv veränderte. So unterlag auch die Wirtschaft einem systemischen Wandel: „diese gibt sich zu eben diesem Zweck die Form der modernen kapitalistischen Wirtschaft“.²³⁷ In Bezug darauf sollte man im Gedächtnis behalten, dass diese Jahrzehnte von der industriellen Revolution geprägt waren, welche technisch-industrielle Produktionsweisen mit sich brachte. In dieser Hinsicht kamen Innovationen in der Agrarchemie, etwa durch den in Gießen und München lehrenden Chemiker Justus von Liebig (1803-1873), neue gewerbliche Produktionsmethoden wie die Mechanisierung der Textilindustrie sowie Innovationen in der Metallverarbeitung²³⁸. Insbesondere wurde die Dampfmaschine zum Symbol der industriellen Revolution²³⁹, welche 1769 von James Watt in England erfunden wurde, und die dann auch in Deutschland verbreitet wurde. Des Weiteren ging die wachsende Industrialisierung mit einer *sozialen Dynamik*²⁴⁰, also mit einer Mobilisierung der Menschen einher. Die Gründe dafür liegen im Wachstum der Bevölkerung, welches zum einen durch die moderne wissenschaftliche Medizin und zunehmende Hygiene verursacht wurde, zum anderen durch den Fortschritt der modernen Landwirtschaft und deren steigende Produktion von Lebensmitteln. So entstand ein Phänomen der Auswanderung vom Land in die modernen Großstädte. In diesen:

²³⁵ Zitat in: ebd.

²³⁶ Vgl. Willems, Gottfried, *Geschichte der deutschen Literatur. Band 4. Vormärz und Realismus*, a.a.O., S. 13.

²³⁷ Ebd., S. 15.

²³⁸ Vgl. Fahrmeir, Andreas, *Deutsche Geschichte*, C.H. Beck, München 2017, S. 50.

²³⁹ Vgl. Butschek, Felix, *Industrialisierung. Ursachen, Verlauf, Konsequenzen*, Böhlau Verlag, Ulm 2006, S. 115.

²⁴⁰ Vgl. Willems, Gottfried, *Geschichte der deutschen Literatur. Band 4. Vormärz und Realismus*, a.a.O., S. 15.

„wächst ein Industrieproletariat heran, das wie die verarmte Landbevölkerung ständig um das Existenzminimum ringen muß. Man spricht in diesem Zusammenhang auch von *Pauperismus* oder, ins Politische gewendet, von der *sozialen Frage*.“²⁴¹ Aus einer gesellschaftlichen Perspektive sind die Proletarier mit zunehmender Armut konfrontiert, während nur wenige durch die Industrialisierung großen Reichtum erlangen. Aus letzteren entsteht eine neue gesellschaftliche Schicht, die *Bourgeoisie*, welche sich durch neue Sozialtypen charakterisiert, etwa die Kapitalisten, „Entrepreneure“, Unternehmer, welche ebenso in den literarischen Werken der Zeit auftauchen.²⁴² Infolgedessen ist die soziale Kluft zwischen Bourgeoisie und Proletariat enorm und kann nicht von den Intellektuellen der Zeit übersehen werden. In diesem Zusammenhang wurde sie vom Journalisten und Schriftsteller Karl Gutzkow eindeutig erfasst: „Durch alle unsere Verhältnisse zieht sich der gewaltige sociale Riß, diese klaffende Wunde des Jahrhunderts“²⁴³. Demzufolge werden *Pauperismus*, die *soziale Frage*, und die *soziale Kluft* für den Autor Georg Büchner zu Stichwörtern, auf die dieser im Zuge seiner literarischen Tätigkeit immer wieder zurückkommt.

3.2 Georg Büchner: Kritiker und Revolutionär seiner Zeit

Es wurde bereits festgestellt, inwiefern sich die Epoche des Vormärz als eine Epoche auszeichnete, die stark von politischen, wirtschaftlichen, technischen und sozialen Entwicklungen geprägt wurde. So war auch die Gattung des Dramas damals von diesen historischen Veränderungen beeinflusst. Sowohl in Bezug auf die geschichtliche Lage als auch in Bezug auf das Drama wird der Vormärz als eine *Übergangszeit* berücksichtigt.²⁴⁴ Was die geschichtliche Lage betrifft, war diese Zeit von komplexen historischen Umständen determiniert: einerseits stand das Jahrhundert mit der französischen Revolution und der nachfolgenden napoleonischen Zeit, andererseits mit der Revolution von 1848 und dem Nachmärz in Verbindung. Dementsprechend war auch die damalige Entwicklung des Dramas komplex, sodass Werke wie *Faust II* (1832), *Woyzeck* (1836-1837), *Prinz von Homburg* (1809-1810) aus dieser Zeit stammten²⁴⁵: „in die Dramenproduktion [...] kommt Bewegung, der Vormärz ist die Übergangszeit zum „modernen Drama“.“²⁴⁶ Vor

²⁴¹ Ebd., S. 16.

²⁴² Vgl. Ebd.

²⁴³ Zitat in: ebd.

²⁴⁴ Vgl. Vaßen, Florian, *Theater und Drama*. In: Eke, Norbert Otto (Hrsg.), *Vormärz-Handbuch*, a.a.O., S. 510.

²⁴⁵ Vgl. Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

diesem Hintergrund der literarischen Blüte taucht Georg Büchner als einer der bedeutungsvollsten Autoren der Zeit auf. Wie Jakob Michael Reihnhold Lenz mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor, widmet auch Georg Büchner sich dem sozialen Drama, wie hier in der Folge durch *Woyzeck* betont werden soll, sodass sich zwischen beiden Autoren eine Brücke schlagen lässt. So wird auch auf die intertextuellen Bezüge zu Lenz hingewiesen. Georg Büchner war Kritiker der Gesellschaft seiner Zeit und charakterisierte sich durch einen Hang zur Revolution. Er wusste wohl, dass diese nicht in der Form einer *literarischen Revolution* siegen würde, wie im Fall des Versuchs Jungen Deutschlands von 1830 bis 1835, welches nach einer neuen, demokratischen Ordnung forderte. Nur die Gewalt könne dabei helfen, wie er im Brief vom 5. April 1833 konstatierte²⁴⁷. Mit seinen Werken richtete er sich vehement gegen die Beschleunigung und die Beklemmung, welche sich als Folgen der Modernisierung entlarvten. Sein kritischer und revolutionärer Geist führte ihn letztendlich zu einer:

„Außenseiterposition“ - und lebensgeschichtlich ins Exil -, von der aus er mit distanzierendem und „fremdem“ Blick – und doch solidarisch – auf die gesellschaftliche Entwicklung in den rückständigen deutschen Territorien sieht. Aber auch die (Theater-) Figuren, also die hessischen Bauern und das Volk, Danton, Lenz, Leonce und Woyzeck, stehen für soziale, psychologische, gesellschaftliche und politische ‚Fremdheit‘.²⁴⁸

Auf diese Weise entfaltete sich seine Sozialkritik im Drama. In den Werken Büchners müssen die Figuren sich mit Armut, sozialer Not und Unterdrückung auseinandersetzen, wie es nun im Fall von *Woyzeck* genauer untersucht wird. Letzteres Werk gilt dabei als erste Tragödie in deutscher Sprache, in welcher ein Proletarier der Protagonist ist.

3.3 *Woyzeck*: ein Ausblick über die Entstehungsgeschichte, die Überlieferung, den historischen Fall und die Gattungsbezeichnung des Werkes

Ziel dieses Abschnittes ist es, einen Überblick über *Woyzeck* zu vermitteln und Hinweise über die Entstehungsgeschichte, die Überlieferung, den historischen Fall *Woyzecks* und die Gattungsbezeichnung zu liefern, bevor der Fokus auf eine ausführliche Analyse gerichtet wird.

Hinsichtlich des Entstehungszeitraums des Dramas lässt sich sagen, dass dieses vermutlich zwischen Juni 1836 und Januar 1837 verfasst wurde, bis eine Typhuserkrankung den Autor zwang, seine Tätigkeit zu unterbrechen, sodass das Werk nicht mehr vollendet werden konnte. Was die Entstehungsgeschichte des *Woyzeck* betrifft, hat diese nicht

²⁴⁷ Büchner, Georg, *5. April 1833. An die Eltern in Darmstadt*, in *buechnerportal.de* [online] (<http://buechnerportal.de/werke/briefe/5-april-1833-die-eltern-in-darmstadt/> zuletzt abgerufen am 22.05.2022).

²⁴⁸ Vgl. Vaßen, Florian, *Theater und Drama*, a.a.O., S. 522.

wenige Schwierigkeiten den Literaturwissenschaftlern bereitet. Als Beweise für die zeitliche Entstehung des Stücks gelten die von Georg Büchner verfassten Briefe. Beispielsweise schrieb er am 1. Januar 1836 an seine Eltern: „Ich gehe meinen Weg für mich und bleibe auf dem Felde des Drama’s, das mit all diesen Streitfragen nichts zu thun hat; ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und der Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen wollen. Ich habe darüber meine eignen Gedanken“ und er setzte fort: „Ich komme vom Christkindelsmarkt, überall Haufen zerlumpter, frirender Kinder, die mit aufgerissenen Augen und traurigen Gesichtern vor den Herrlichkeiten aus Wasser und Mehl, Dreck und Goldpapier standen. Der Gedanke, daß für die meisten Menschen auch die armseligsten Genüsse und Freuden unerreichbare Kostbarkeiten sind, machte mich sehr bitter.....“²⁴⁹. Laut dem Germanisten Gerhard Peter Knapp seien die Hinweise auf die „Natur“ und „Geschichte“ auf den *Woyzeck*-Stoff bezogen, sowie seine Anmerkungen über den Christkindelsmarkt.²⁵⁰ Die Forschung geht davon aus, dass Büchner sich bis zum Ausbruch der tödlichen Typhuserkrankung mit *Woyzeck* beschäftigt hat. In dieser Hinsicht ist das Drama *Leonce und Lena* ein wesentlicher Bezugspunkt für die Entstehung des Werkes, da dieses gleichzeitig mit *Woyzeck* verfasst wurde. Im Grunde liegt der Unterschied zwischen den beiden Dramen darin, dass das erste eine Komödie ist, während das zweite eine Tragödie ist.²⁵¹ Laut der Literaturwissenschaftlerin Ariane Martin stellen die beiden Dramen „als Parallelprojekte eine Auseinandersetzung mit der herkömmlichen Komödien- und Tragödientradition dar, die durch Büchners Sinn für die soziale Realität politisch motiviert war und an der Ständeklausel ansetzte“²⁵². Diese Auseinandersetzung mit der Gattung der Komödie und der Tragödie ist nicht neu in der Literatur. Wie bereits

²⁴⁹ Büchner, Georg, *1. Januar 1836. An die Eltern in Darmstadt*, in *buechnerportal.de* [online] (<http://buechnerportal.de/werke/briefe/1-januar-1836-an-die-eltern-in-darmstadt/> zuletzt abgerufen am 22.05.2022).

²⁵⁰ Vgl. Knapp, Gerhard P., *Georg Büchner. 3. Auflage*, J.B. Metzler, Stuttgart 2000, S. 176 -177: Ziehe man die darauffolgenden Briefe in Betracht, liefern sie weitere Beweise über das Entstehungsdatum des Werkes, denn sie enthalten Erwähnungen über das Werk: etwa die Antwort Karl Gutzkows an Georg Büchner am 10.06.1836, in der er das Wort „Ferkeldramen“ benutzt, den Brief von Georg Büchner an seinen Bruder Wilhelm am 2.09.1836 und dessen Bemerkung: „Dabei bin ich gerade daran, sich einige Menschen auf dem Papier totschiagen oder verheiraten zu lassen“, den Brief an die Eltern im September desselben Jahres, in dem er feststellte: „Ich habe meine zwei Dramen noch nicht aus den Händen gegeben, ich bin noch mit Manchem unzufrieden und will nicht, daß es mir geht, wie das erste Mal. Das sind Arbeiten, mit denen man nicht zu einer bestimmten Zeit fertig werden kann, wie der Schneider mit seinem Kleid.“, und den Brieffragment an Wilhelmine Jaeglé, in welchem er das bevorstehende Erscheinen von „*Leonce und Lena* mit noch zwei anderen Dramen“ ankündigte.

²⁵¹ Vgl. Martin, Ariane, *Die revolutionierte Ständeklausel Komödie, Tragödie und soziale Realität in Büchners Dramen*. In: Jakobi, Carsten/ Waldschmidt, Christine (Hrsg.), *Witz und Wirklichkeit*, Transcript Verlag, Bielefeld 2015, S. 458.

²⁵² Ebd., S. 452.

aufgezeigt wurde, befasste sich der Stürmer und Dränger Jakob Michael Reihnhold Lenz schon in den 1770er Jahren mit diesen Fragen, so stand die Mischung der Gattungen in den Werken *der Hofmeister*, *der neue Menoza* und *die Soldaten* im Mittelpunkt. Es ist wohl bekannt, dass Büchner sich mit Lenz lange beschäftigt hatte, sodass er dem Autor des Sturm und Drang auch den Prosatext *Lenz* widmete: davon ausgehend lässt sich die literarische Auffassung Büchners leichter verstehen. Er hatte nämlich 1835 den Text zu schreiben begonnen, um dann: „das Erzählprojekt ab[zubrechen], um 1836/37 den dramatischen Projekten *Leonce und Lena* (dort kommt ein Hofmeister vor) und *Woyzeck* (dort ist der Protagonist ein Soldat) den Vorzug zu geben“²⁵³. Aufgrund dessen lässt sich konstatieren, dass Büchner in der Auseinandersetzung mit dem Stürmer und Dränger durch dessen Werk beeinflusst wurde: „Sowohl inhaltlich als auch formal knüpft Büchner an Lenz in seinen Werken an“.²⁵⁴ In dieser Hinsicht erklären die Literaturwissenschaftler Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, inwiefern Büchners und Lenz‘ sich von ideologischen und literaturtheoretischen Ansichten verbinden lassen. Für Büchner galt Lenz nämlich als Vorläufer und Vordenker seiner literarischen Auffassung:

Er knüpft an eine Bewegung an, in der Literatur und Politik noch nicht antinomisch auseinandergefallen waren und in der soziales Engagement und literarischer Avantgardismus eine untrennbare Einheit gebildet hatten. Diese Mischung mußte auf den Revolutionär und Schriftsteller Büchner einen unwiderstehlichen Reiz ausüben.²⁵⁵

Die Editionsgeschichte des Dramas hat der Forschung in der Vergangenheit ebenfalls viele Probleme bereitet. In diesem Sinne hat die Literaturwissenschaftlerin Franziska Schößler sogar davon gesprochen, dass diese einer wahren Odyssee gleiche²⁵⁶. Das Drama selbst wurde erst 1850 von den Brüdern des Autors Ludwig und Alexander Büchner veröffentlicht. 1879 publizierte Karl Emil Franzos das Drama erneut in der *Ersten kritischen Gesamt-Ausgabe Büchners*; die Büchner-Rezeption bis 1920 verdankt sich dieser Veröffentlichung.²⁵⁷ Dann setzten sich etwa Anton Kippenberg im Jahre 1918, Georg Wittkowski im Jahre 1920 und Fritz Bergmann 1922 wieder mit dem Text auseinander und nahmen Veränderungen vor. Insbesondere erwarb Kippenberg den Nachlass Büchners für den Insel-Verlag, sodass die Handschriften erneut einsehbar wurden, Wittkowski beseitigte eine Vielzahl der verfälschenden Eingriffe und Bergmann konnte die

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd, „Ein vorübergehendes Meteor?“ *J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, J.B. Metzleresche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1984, S. 110.

²⁵⁵ Ebd., S. 109-110.

²⁵⁶ Schößler, Franziska, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, a.a.O., S. 64.

²⁵⁷ Vgl. Ebd.

Doppelblätter richtig anordnen und die beiden in der Foliohandschrift überlieferten Entwurfsstufen trennen.²⁵⁸ Aufgrund der ständigen Wiederbeschäftigung mit dem Werk, um die Chronologie der Szenen und den Inhalt des Werkes zu beleuchten, resümiert Schoßler, dass *Woyzeck* in gewissem Sinne zu einem Liebling der Editionswissenschaft geworden sei.²⁵⁹ Was die Textgestalt des Dramas betrifft, erklärt der Germanist Knapp, dass diese aus drei Handschriften mit vier Entwurfsstufen in Form von drei Szenenfolgen und einem Blatt mit zwei Szenenentwürfen besteht.²⁶⁰

Zieht man nun den Inhalt des Werkes in Betracht, wurde der Stoff für den Text aus Kriminalfällen der Zeit geliefert. Insbesondere wurde Büchner vom Gerichtsfall des Perückenmachers Johann Christian Woyzeck beeinflusst, während die anderen zwei von der Forschung in Betracht gezogenen Fälle von Daniel Schmolling und Johann Dieß lediglich ansatzweise in den Blick gerieten.²⁶¹ Jedoch haben diese drei Fälle ein Element gemeinsam: den Mord an einer Frau seitens eines Mannes.²⁶² Hierbei soll nun knapp der historische Fall des Johann Christian Woyzeck wiedergegeben werden, um jene Elemente aufzugreifen, welche dazu beigetragen haben, Georg Büchners literarische Figur zu formen. 1780 wurde der spätere Perückenmacher in Leipzig geboren und kannte sein Opfer Johanna Christiane Woost aus seiner Lehrzeit, bei dem Perückenmacher Knobloch. Diese war die Stieftochter seines Lehrherren, war älter als Woyzeck und damals verheiratet. Er arbeitete als Friseur, Bediensteter, und fand für eine lange Zeit keine Arbeit, bis er 1806: „freiwillig dem siebten holländischen Regiment bei[trat] und während der Napoleonischen Kriege diversen Heeren als Söldner [diente].“²⁶³ 1818 wurde er entlassen, sodass er nach Leipzig zurückkehrte, wo er von Woost, die inzwischen verwitwet war,

²⁵⁸ Borgards, Roland/ Neumeyer, Harald (Hrsg.), *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 102.

²⁵⁹ Vgl. Ebd.

²⁶⁰ Siehe man Knapp, Gerhard P., *Georg Büchner*, a.a.O., S. 185. Hier versucht er, die Handschriften folgendermaßen zu definieren: 1. Den fünf Foliobogen der ältesten beiden Szenenfolgen („Foliohandschrift“, gemeinhin unterteilt in Entwurfsstufen H1 und H2); 2. Einem mit Sicherheit jüngeren (nach Poschmann: jüngsten, dort als „Ergänzungsentwurf“ H4) alleinstehenden Quartblatt (Lehmann: H3), das zwei Szenenentwürfe enthält; 3. Der nach Lehmann und Schmid jüngsten, nach Poschmann vorletzten (dort „Hauptfassung“ H3) Szenenfolge auf sechs Doppelblättern („Quarthandschrift“, von Lehmann und Schmid bezeichnet als Entwurfsstufe H4). Bei der Foliohandschrift handelt es sich offenbar um zwei nacheinander entstandene, auf Ergänzung angelegte Teile eines Entwurfs. Der erste Teil (H1) enthält einundzwanzig Szenen, die zweite Entwurfsstufe (H2) neun Szenen.“

²⁶¹ Vgl. Borgards, Roland/ Neumeyer, Harald (Hrsg.), *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Verlag, a.a.O., S. 107.

²⁶² Man siehe eine genauere Beschreibung über die Mordfälle von Schmolling und Dieß in: Knapp, Gerhard P., *Georg Büchner*, a.a.O., S. 180.

²⁶³ Schiemann, Anja, *Der Kriminalfall Woyzeck. Der historische Fall und Büchners Drama*, Walther de Gruyter, Berlin/Boston 2017, S. 18.

unterstützt wurde. Er verbrachte sodann ein paar Monate in Dessau, wo er eine Stelle gefunden hatte, bevor er schließlich erneut nach Leipzig zurückkehrte, und bei der Stiefmutter von Woost wohnte. So begann er in dieser Zeit eine Beziehung mit ihrer Stieftochter zu entwickeln:

In dieser Zeit war Woyzeck auch mit der Woostin liiert, die aber währenddessen ebenfalls häufigen Umgang mit Soldaten pflegte, so dass Woyzeck oft eifersüchtig wurde. Es soll deswegen nach Bekunden diverser Zeugenaussagen zu wiederholten Misshandlungen durch Woyzeck an der Woostin gekommen sein.²⁶⁴

Nachdem die Stiefmutter Woyzeck die Wohnung aufkündigte und dieser demzufolge in wechselnden Unterkünften leben musste, ereignete sich der erste aktenkundige Vorfall. Demnach schlug er die Woostin mit den Scherben eines zerbrochenen Topfes, weil diese sich weigerte, mit ihm spazieren zu gehen. Infolgedessen wurde er wegen der Tat acht Tage verhaftet. Er geriet sodann in soziale und ökonomische Not, da er keine Arbeit fand und keine Unterkunft hatte. So musste er im Freien übernachten. Zu dieser Zeit hatte Woyzeck noch immer Kontakt zu Woost, die ihm zuweilen erlaubte, sie in ihrer Wohnung zu besuchen. Am 2. Juni 1821 beging dieser im Rahmen eines solchen Besuches die Tat: Woyzeck erstach seine Geliebte mit einer abgebrochenen Degenklinge, und wurde sogleich gefangen genommen. Etwa zwei Monate später erhielt der Hofrat Prof. Dr. Johann Christian Clarus den Auftrag, ein Gutachten über Woyzeck zu erstellen. Aufgrund dessen führte er fünf Unterredungen mit Woyzeck. In Bezug auf die Statur und das Aussehen Woyzecks konstatierte Clarus: „Der Kopf steht in richtigem Verhältnis zu dem übrigen Körper und ist von keiner ungewöhnlichen Form auch ohne Narben und andere Spuren erlittener Gewalttätigkeit.“²⁶⁵ Angesichts des psychischen Zustandes ergab sich, dass:

Woyzecks Begriffe von Gegenständen und erfahrenen Begebenheiten seiner Bildung und Erziehung vollkommen angemessen seien und von einer ruhigen, „mit freiem, unbefangenen Sinn angestellter Beobachtung“ zeugen und „ebenso weit entfernt von exaltierter Verkehrtheit (sind) als von stumpfer Verworrenheit“²⁶⁶.

Doch war Woyzeck von „Kennzeichen von moralischer Verwilderung, von Abstumpfung gegen natürliche Gefühle und von Gleichgültigkeit“ geprägt.²⁶⁷ Wegen des Gutachtens wurde Woyzeck zum Tode durch das Schwert verurteilt. Als aber das Gericht einen Brief des Privatgelehrten Dr. Bergk erhielt, in dem dieser auf die Halluzinationen Woyzecks hinwies, und demzufolge seine Zurechnungsfähigkeit in Frage stellte, wurde Clarus mit

²⁶⁴ Ebd., S. 19.

²⁶⁵ Zitat in: ebd., S. 25.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

einem zweiten Gutachten beauftragt. So versuchte er die Ergebnisse des ersten Gutachtens nachzuweisen, und ausführlicher zu prüfen, ob Woyzeck mit Bewusstsein und Willensfreiheit gehandelt hatte.²⁶⁸ Später gab Woyzeck an, dass er sowohl beunruhigende Träume über Freimaurer gehabt als auch Stimmen gehört habe. Diese letzteren hätten ihn schließlich auch aufgefordert: „Stich die Frau Woostin todt“.²⁶⁹ Alle diese Aussagen tauchen in Büchners Drama auf und sind zu Grundzügen der literarischen Figur Woyzeck geworden. Etwa ein Jahr später bestätigte die medizinische Fakultät zu Leipzig das Gutachten Clarus, anschließend folgte Woyzecks Hinrichtung am 27. August 1824.²⁷⁰

Im Hinblick auf die Gattungsbezeichnung des Dramas wurde es als soziales Drama interpretiert, welches zugleich die Form eines offenen Dramas annimmt. Es lässt sich als solches definieren, weil sich das Stück aus mehreren Einzelszenen bildet, welche an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten spielen und nicht logisch miteinander verbunden sind, sodass sie autonom nebeneinanderstehen können. Hinsichtlich der Bezeichnung des sozialen Dramas wurde bereits angedeutet, dass *Woyzeck* als ein solches zu lesen ist. Erinnerung man sich an die Bedeutung des Wortes *sozial* als „die Gemeinschaft betreffend“ und versucht dies nun weiter zu definieren, dann zielt das Wort letztlich auf „das Zusammenleben der Menschen im Staat und Gesellschaft“²⁷¹ ab, wobei mit *Gesellschaft* nicht zuletzt ihre ökonomische und politische Struktur gemeint ist. So schildert Büchner durch *Woyzeck* exakt, wie sich das Zusammenleben innerhalb solcher Strukturen gestaltet. Dass das Drama auch als Tragödie bezeichnet wurde, scheint insofern nicht überraschend, als dass Büchner im Grunde die Tragödie des neuen Proletariats im 19. Jahrhundert und die mit den Folgen der ökonomischen und politischen Ordnung verbundenen Herausforderungen thematisiert. Zugleich handelt es sich aber um die Tragödie Marias bzw. der Frau im 19. Jahrhundert, denn es ist diese, die mit der endgültigen Folge des Todes konfrontiert wird. Wie im Falle der Werke von Lenz, bilden die gesellschaftlichen Machtverhältnisse, wie diejenigen zwischen den Geschlechtern auch in *Woyzeck* den Schwerpunkt und werden im Folgenden untersucht.

²⁶⁸ Vgl. Borgards, Roland/ Neumeyer, Harald (Hrsg.), *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a.a.O., S. 104.

²⁶⁹ Vgl. Schiemann, Anja, *Der Kriminalfall Woyzeck. Der historische Fall und Büchners Drama*, a.a.O., S. 45.

²⁷⁰ Man siehe die ganze Geschichte des Kriminalfalls in: ebd.

²⁷¹ Dudenredaktion (Hrsg.), (o.J.), *sozial*, *Duden online*. (<https://www.duden.de/rechtschreibung/sozial>, zuletzt abgerufen am 15.06.2022).

3.3.1 Büchners Marie: vom handelnden Subjekt zum leidenden Objekt

In der Forschung wird das Drama meistens als die Tragödie Woyzecks gelesen und der Protagonist als Objekt und Opfer der gesellschaftlichen Ordnung interpretiert. Jedoch wird in diesem Zusammenhang oft ein Aspekt nicht ausführlich genug in Betracht gezogen, und zwar die Tatsache, dass das endgültige Opfer der Verhältnisse Marie ist, die weibliche Figur des Stücks. Davon ausgehend will diese Analyse ihre Perspektive beleuchten, um zu verdeutlichen, dass die soziale Ordnung im 19. Jahrhundert nicht nur die Proletarier unterdrückte, sondern auch die Frauen. Hinsichtlich des Inhalts des Dramas muss zunächst gesagt werden, dass die literarische Figur Woyzeck, in Anlehnung an die historische Figur, ein Liniensoldat ist, der in Armut lebt, da er durch sein Soldatentum nur wenig Geld verdient. Um den Lebensunterhalt für seine Geliebte Marie und ihr Kind zu sichern, muss er seine soziale Notlage mit anderen Gelegenheitsarbeiten kompensieren. So müssen sich die Figuren stetig mit ihrer Armut und deren Folgen auseinandersetzen. Im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte der Figur Marie, lässt sich nachvollziehen, dass diese in der frühesten Entwurfsstufe zunächst Margreth heißen sollte, in einer nächsten Louise, und erst in der dritten Marie. Diese Namensauswahl genießt in der Forschung hohen Stellenwert, da sie beweist, dass Büchner mehrere literarische Werke der Zeit im Gedächtnis hatte und an der literarischen Tradition anknüpfte: „Der Name Margreth in Anlehnung an Goethe, „Faust“ I: die Namen Louise in H2 und Marie in H4 vmtl. in Anlehnung an Schiller, „Kabale und Liebe“ bzw. Lenz, „Die Soldaten“.²⁷² Darüber hinaus ist ein weiterer Bezug zu betrachten, und zwar, dass der Name Marie auch mit dem Mythos der Maria Magdalena verbunden sein könnte: jene Figur, die in der Tradition der Kirche fälschlicherweise mit der namenlosen Sünderin gleichgesetzt wurde, die Jesus die Füße wusch und von ihm Vergebung erhielt. Eigentlich war Maria Magdalena eine bedeutungsvolle Jüngerin von Jesus, die aber lange mit der Figur der Sünderin gleichgesetzt wurde, denn beide Figuren wuschen Jesus die Füße und salbten diese. Aufgrund dessen könnte der Mythos durch das Sündenmotiv auf „Maries Sünden“ im Woyzeck anspielen. Maria Magdalena setzte sich als Gegenfigur zur Maria von Nazaret durch und gilt seit dem Mittelalter als Schutzpatronin der Frauen, insbesondere der Verführten und

²⁷² Büchner, Georg: „Woyzeck“. Marburger Ausgabe. Band 7.2. Text, Editionsbericht, Quellen, Erläuterungsteile. In: Dedner, Burghard (Hrsg.), Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe), Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Mainz 2005, S. 444.

reiligen Sünderinnen.²⁷³ Unter diesen verschiedenen Verbindungen, die sich zwischen Büchner und der vergangenen Literatur herstellen lassen, fällt vor allem der Einfluss von Lenz' *Soldaten* auf Büchners Drama auf. So stellt sich nicht nur die Frage, wie Büchners Marie im Drama beschrieben wird, sondern auch worin der Unterschied zu Lenz' Marie besteht? Im Laufe des folgenden Abschnittes wird das Augenmerk auf die Darstellung Büchners Marie gerichtet, um am Ende der Analyse, diese Figur mit derjenigen von Lenz zu vergleichen.

Von Anfang an wird Marie im *Woyzeck* als eine Frauenfigur beschrieben, die selbstbewusst ist und die weiß, was sie will. In der zweiten Szene der H4 (vierte Handschrift s. Fußnote)²⁷⁴ taucht sie mit ihrem Kind und Margreth, einer Nachbarin auf, als der Zapfenstreich, eine abgehaltene Militärzeremonie, an ihnen vorübergeht, diesen voran der Tambourmajor:

MARIE (das Kind wippend auf den Arm) He Bub ! Sa ra ra ! Hörst? Da kommen sie

MARGRETH Was ein Mann, wie ein Baum

MARIE. Er steht auf seinen Füßen wie ein Löw.

(Tambourmajor grüßt).

MARGRETH. Ei, was freundliche Auge, Frau Nachbarin, so was is man an ihr nicht gewöhnt.

MARIE (singt)

Soldaten, das sind schöne Bursch

MARGRETH. Ihre Auge glänze ja noch.

MARIE. Und wenn! Trag sie ihr Auge zum Jud und lass sie sie putze, vielleicht glänze sie noch, dass man sie für zwei Knöpf verkaufe könnt.

MARGRETH. Was Sie? Sie? Frau Jungfer, ich bin eine honette Person aber sie, sie guckt sieben Paar lederne Hose durch.

MARIE. Luder! (Schlägt das Fenster (zu).) Komm mein Bub. Was die Leut wollen. Bist doch nur en arm Hurenkind und machst deiner Mutter Freud mit dem unehrliche Gesicht. Sa! Sa! (Singt.)²⁷⁵

Marie tritt hier mit ihrem Kind am Fenster auf, welches als Grenze zwischen der privaten Wohnung und der Außenwelt interpretiert werden kann, in der sie eine Beziehung mit dem Liniensoldaten Franz Woyzeck pflegt und eine Affäre mit dem Tambourmajor möglich scheint. Einerseits wird sie zum Objekt männlichen Blickes seitens des Soldaten, andererseits blickt sie selbst auf den Soldaten und fasst ihre Attraktivität für den

²⁷³ Vgl. Hauschild, Jan-Christoph, *GEORG BÜCHNERS FRAUENFIGUREN: Das zweifelhafte Ideal der Geistlosigkeit*, in Frankfurter Allgemeine, Oktober 2013

(<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/georg-buechners-frauenfiguren-das-zweifelhafte-ideal-der-geistlosigkeit-12613956.html?printPagedArticle=true#lesermeinungen>).

²⁷⁴ Handschriftensigle, vgl. Knapp, Gerhard P., *Georg Büchner*, a.a.O., S. 185-186. Die vorliegende Arbeit folgt der Textgestalt der Reclam Ausgabe, hrsg. von Heike Wirthwein, welche der letzten überlieferten Handschrift H4 folgt, die in Zürich zwischen Oktober 1836 und Büchners Tod am 19. Februar 1837 entstanden ist. Es sind aber auch Textteile aus den älteren entstandenen Handschriften H1, H2, sowie aus dem Einzelblatt H3 enthalten. Der Text beruht auf der 1999 bei Reclam erschienenen Studienausgabe vom Germanisten Burghard Dedner.

²⁷⁵ Büchner, Georg, *Woyzeck*, hrsg. von Heike Wirthwein, Reclam XL, Ditzingen 2018, S. 10.

Tambourmajor und für das Militär in Worte, als sie feststellt, dass der Tambourmajor wie ein Löw steht und, dass die Soldaten schön sind. Insofern tritt sie als selbstbewusste Figur auf. Schon in dieser Szene wird die Verknüpfung mit den *Soldaten* von Lenz deutlich, was auch durch die Worte *honette* und *Luder* hervorgehoben wird, welche ebenfalls in den *Soldaten* benutzt werden.²⁷⁶ Insbesondere wird Marie Wesener auffällig oft als *Luder* bezeichnet. Doch lassen sich die beiden Werke auch inhaltlich, vor allem durch die Attraktivität der Soldaten aus Sicht der Frauenfiguren, verbinden. Die Begeisterung Büchners Marie für die Soldaten liegt dabei nicht nur physisch, also in ihrer Schönheit, begründet, sondern auch in der Standeszugehörigkeit etwa des Tambourmajors, die ihr im Vergleich zu derjenigen Woyzecks mehr Luxus gewähren könnte. Demzufolge bekommt sie goldene Ohringe von ihm geschenkt.²⁷⁷ In der vierten Szene, die laut der Forschung wiederum durch Lenz' *Die Soldaten* und Goethes *Faust I* angeregt wurde²⁷⁸, betrachtet sich Marie im Spiegel und beobachtet diese Ohringe:

MARIE (bespiegelt sich). Was die Steine glänze! Was sind's für? Was hat er gesagt? – Schlaf Bub! Drück die Auge zu, fest (das Kind versteckt die Augen hinter den Händen), noch fester, bleib so, still oder er holt dich. (Singt).

Mädel mach's Ladel zu
,s kommt e Zigeunerbu
Führt dich an deiner Hand
Fort ins Zigeneurland.

(Spiegelt sich wieder). ,s ist gewiss Gold! Unseireins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel und doch hab' ich einen so roten Mund als die großen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Händ' küssen; ich bin nur ein arm Weibsbild. [...]'²⁷⁹

Die weibliche Figur empfindet ein Gefühl der Befriedigung, da sie denselben Mund wie die Frauen der oberen Stände hat, jedoch gehört sie nicht zur selben sozialen Schicht. Sie ist sich dessen bewusst und versteht zugleich, dass ein sozialer Aufstieg für sie ausgeschlossen ist, was daran deutlich wird, dass sie erkennt: „Ich bin nur ein arm Weibsbild“. Der Begriff *Weibsbild* allerdings wird „im wesentlichen nur wohl für die „social niedriger“ gestellte Frau“ benutzt.²⁸⁰ Bemerkenswert ist auch das Lied, das Marie singt, denn dieses thematisiert die Sexualisierung und Entführung von Frauen durch Männer. Auch die erneute Anspielung auf das Fenster (*Mädel mach's Ladel zu*) als Grenze zwischen der Privatsphäre der Frau und der Außenwelt, die den Kontakt mit fremden Männern

²⁷⁶ Vgl. Büchner, Georg: „*Woyzeck*“. *Marburger Ausgabe.*, a.a.O., S. 495-496.

²⁷⁷ Heyer, Katrin, *Sexuelle Obsessionen. Die Darstellung der Geschlechterverhältnisse in ausgewählten Dramen von Goethe bis Büchner*, a.a.O., S. 74.

²⁷⁸ Vgl. Büchner, Georg: „*Woyzeck*“. *Marburger Ausgabe.*, a.a.O., S. 498.

²⁷⁹ Büchner, Georg, *Woyzeck*, hrsg. von Heike Wirthwein, a.a.O., S. 14.

²⁸⁰ Vgl. Büchner, Georg: „*Woyzeck*“. *Marburger Ausgabe.*, a.a.O., S. 500.

beinhaltet, wird in diesem Lied erwähnt, wobei darin die Aufforderung steckt, sich von letzteren (wie etwa dem Major) lieber fernzuhalten. Bezüglich der Lieder hat die Germanistin Ariane Martin eine Studie über ihre Bedeutung in der literarischen Produktion Büchners durchgeführt: „*Geschlecht, Gewalt, soziale Frage. Die Volkslieder in Büchners Dramen.*“. In dieser hat sie konstatiert, dass die Volkslieder in *Woyzeck* vom Volk gesungen werden: „es singen Männer, Frauen, Kinder, nicht aber das „Unterdrückergespann“ Hauptmann und Doktor als „Vertreter der Oberschicht“, die typenhaft komisch gezeichnet keinen individuellen Namen haben.“²⁸¹ Insbesondere würden die Lieder als Mittel fungieren, um Themen wie Geschlecht, Gewalt und soziale Frage zum Ausdruck zu bringen²⁸², was auch durch das Lied der Großmutter in einem nächsten Schritt des Kapitels hervorgehoben wird. In der oben zitierten Szene wird Marie also innerhalb ihres Zimmers beschrieben, in welchem sie ihr Kind beruhigt, sodass dieser als weiblicher Raum verstanden werden muss, in welchem sie über sich selbst reflektieren kann. Jedoch wird dieser Prozess des Überlegens von *Woyzeck* unterbrochen und somit die Grenze ihres weiblichen Raums überschritten.

(*Woyzeck tritt herein, hinter sie. Sie fährt auf mit den Händen nach den Ohren.*)

WOYZECK. Was hast du?

MARIE. Nix.

WOYZECK. Unter deinen Fingern glänzt's ja.

MARIE. Ein Ohringlein; hab's gefunden.

WOYZECK. Ich hab' so noch nix gefunden, zwei auf einmal.

MARIE. Bin ich ein Mensch?

WOYZECK. ‚s ist gut, Marie. – Was der Bub schläft. Greif' ihm unters Ärmchen der Stuhl drückt ihn. Die hellen Tropfen steh'n ihm auf der Stirn; alles Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiß, im Schlaf. Wir arme Leut! Das is wieder Geld Marie, die Löhnung und was von mein'm Hauptmann.

MARIE. Gott vergelt's Franz.

WOYZECK. Ich muss fort. Heut Abend, Marie. Adies.

MARIE (allein nach einer Pause) Ich bin doch ein schlecht Mensch. Ich könnt mich erstechen – Ach Was Welt? Geht doch alles zum Teufel, Mann und Weib.²⁸³

In der vorliegenden Szene kann man bereits die angespannte Stimmung des Misstrauens und *Woyzecks* Verdacht auf eine mögliche Untreue begreifen, da er sofort nach dem Ursprung der Ohringe fragt. Die darauffolgende Frage *Marie's*: „bin ich ein Mensch?“ ist grundlegend in diesem Zusammenhang, denn sie kann auf mehrere Bedeutungen anspielen. Einerseits könnte sie meinen: bin ich ein Individuum, das die Fähigkeit zu logischem Denken und zur Sprache, zur sittlichen Entscheidung und Erkenntnis von Gut

²⁸¹ Martin, Ariane/Morawe, Bodo, *Dichter der Immanenz. Vier Studien zu Georg Büchner*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2013, S. 100.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Büchner, Georg, *Woyzeck*, hrsg. von Heike Wirthwein, a.a.O., S. 14-15.

und Böse hat?²⁸⁴ Hätte sie diese Fähigkeit nicht, hätte sie zugleich keine Möglichkeit als Mensch zu existieren. Jedoch könnte Büchner dadurch ebenfalls demonstrieren wollen, dass sie wiederum gerade aus dem Grund menschlich ist, dass sie nicht zwischen Richtig und Falsch unterscheiden kann. Erinnerung man sich an den nach Mitte Februar 1834 an seine Eltern geschriebenen Brief, stellte er darin fest:

Ich verachte Niemanden, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung, weil es in Niemandes Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, – weil wir durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen. Der Verstand nun gar ist nur eine sehr geringe Seite unsers geistigen Wesens und die Bildung nur eine sehr zufällige Form desselben. Wer mir eine solche Verachtung vorwirft, behauptet, daß ich einen Menschen mit Füßen träte, weil er einen schlechten Rock an hätte. Es heißt dieß, eine Rohheit, die man Einem im Körperlichen nimmer zutrauen würde, ins Geistige übertragen, wo sie noch gemeiner ist. Ich kann Jemanden einen Dummkopf nennen, ohne ihn deshalb zu verachten; die Dummheit gehört zu den allgemeinen Eigenschaften der menschlichen Dinge; für ihre Existenz kann ich nichts, es kann mir aber Niemand wehren, Alles, was existirt, bei seinem Namen zu nennen und dem, was mir unangenehm ist, aus dem Wege zu gehn²⁸⁵.

Davon ausgehend erkennt er die Möglichkeit zu irren als etwas Menschliches, und als von Umständen determiniert, die außerhalb der Individuen liegen. Zweitens könnte das Wort „Mensch“ laut den Erläuterungen der Marburger Ausgabe auch meinen: „eine geringe Person weiblichen Geschlechtes, im verächtlichen Verstande. [...] In noch verächtlichem Verstande pflegt man eine Hure in manchen Gegenden nur ein Mensch zu nennen; wo es zugleich ein Schimpfwort ist [...]“²⁸⁶ In dieser Hinsicht könnte Marie ihre Schuld, die Ohringe entgegengenommen zu haben, erkennen und somit sich selbst bereits als einen von der Gesellschaft ausgegrenzten Menschen identifizieren: denn ein *Mensch* brächte nach der oben beschriebenen Bedeutung die zwangsläufige Implikation mit sich, von der Gesellschaft ausgeschlossen zu werden. Darüber hinaus ließe sich Marie (wie Woyzeck) auch unter der Definition des *Naturmenschen* fassen, nach dessen Muster sie ihre instinktiven und triebhaften Wünsche erfüllt und sich der sozialen Ordnung nicht anpasst.²⁸⁷ Aufgrund dessen stellt sie am Ende der Szene sogar fest: „Ich bin doch ein schlecht Mensch. [...] Ach! Was Welt? Geht doch alles zum Teufel, Mann und Weib.“²⁸⁸ Im Anschluss daran wird dann die Affäre mit dem Tambourmajor geschildert, in welcher sie als reines Objekt behandelt wird und fast zum Opfer einer Vergewaltigung wird, als

²⁸⁴ Dudenredaktion (Hrsg.), (o.J.), Mensch, *Duden online*. (https://www.duden.de/rechtschreibung/Mensch_Lebewesen_Individuum, zuletzt abgerufen am 22.05.2022).

²⁸⁵ Büchner, Georg, *Nach Mitte Februar 1834. An die Eltern in Darmstadt*, in *buechnerportal.de* [online] (<http://buechnerportal.de/werke/briefe/nach-mitte-februar-1834-an-die-eltern-in-darmstadt/>), zuletzt abgerufen am 22.05.2022).

²⁸⁶ Büchner, Georg: „Woyzeck“. *Marburger Ausgabe*, a.a.O., S. 500.

²⁸⁷ Vgl. Martin, Laura, ‘SCHLECHTES MENSCH/GUTES OPFER’: THE ROLE OF MARIE IN GEORG BÜCHNER’S WOYZECK, in „German Life and Letters“ 50, Oktober 1997, S. 434.

²⁸⁸ Büchner, Georg, *Woyzeck*, hrsg. von Heike Wirthwein, a.a.O., S. 15.

der Tambourmajor sie umfasst und sie ruft: „lass mich!“²⁸⁹. Doch wird er selbst zugleich Objekt ihres Begehrens: „MARIE (ihn ansehend, mit Ausdruck). Geh einmal vor dich hin. – Über die Brust wie ein Stier und ein Bart wie ein Löw ... So ist keiner ... ich bin stolz vor allen Weibern.“²⁹⁰ Aufgrund dessen ist Büchners Marie eine aktive Figur, ein handelndes Subjekt, das ihre Wünsche – auch sexueller Natur – zum Ausdruck bringen kann. Jedoch muss sie sich wegen ihrer Untreue mit schrecklichen Folgen auseinandersetzen. So wird ihre Untreue von Woyzeck als *Sünde* bezeichnet: „Eine Sünde so dick und so breit. [...] Du hast ein roten Mund, Marie. Keine Blase drauf? Adieu, Marie, du bist so schön wie die Sünde – Kann die Todssünde so schön sein?“²⁹¹ Die Feststellung Woyzecks an diesem Punkt des Dramas, dass Marie so schön wie die Todssünde sei, nimmt das Motiv der schönen Leiche vorweg, welches sich als eine Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts, dem Beginn der Empfindsamkeit an, bis in die Moderne durchsetzt.²⁹² Das bestätigt sich auch schon durch die Schilderung von Maries Mund als *roten Mund*, sodass dieser mit ihrem Blut assoziiert werden kann. Die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen beschreibt in ihrem Aufsatz *Die schöne Leiche*, inwiefern dieses Motiv an die gesellschaftliche Ordnung gekoppelt ist:

Zum zweiten werden an dem Motiv der schönen Leiche, als Opfer der Gesellschaft oder des Geliebten, Kulturnormen abgehandelt. Weil sie als „das Andere“ semantisiert wird (Simone de Beauvoir), steht die Frau im Kulturdiskurs des Westens immer für Extreme — noch ein weiterer Superlativ — das extrem Gute, Reine, Hilflöse oder das extrem Gefährliche, Chaotische, Verführerische, für die Heilige oder die Hure, für Maria oder Eva, und, als Außenseiterin, für die Negation der bestehenden Norm. Als solche dient sie einer Dynamisierung der Gesellschaft, die mit der Tilgung von Frauen enden muß.²⁹³

Marie repräsentiere also der Sozialstruktur zufolge die Sünderin, sodass die männlich dominierte Gesellschaft diese weibliche Figur tilgen muss, da sie sich den bestehenden Normen des Patriarchats nicht unterwirft. Maries Betrug wird für Woyzeck noch deutlicher, als sie und der Tambourmajor in der 12. Szene der H4 im Wirtshaus zusammen tanzen. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, einige Betrachtungen über die Topographie der Szene anzustellen. Darin stellt Woyzeck sich ans Fenster und beobachtet Marie und den Tambourmajor, die an ihm vorbeitanzen, ohne ihn zu bemerken. So wird auch hier durch das Fenster eine Grenze zwischen dem Interieur und Exterieur des Gebäudes gezogen,

²⁸⁹ Ebd., S. 18.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Vgl. Bronfen, Elisabeth, *Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne*. In: Berger, Renate/ Stephan, Inge (Hrsg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Böhlau Verlag Köln Wien, Köln 1987, S. 88.

²⁹³ Ebd., S. 91.

wobei das Interieur den Ort der Überschreitung Maries ausmacht, welcher jedoch immer noch vom männlichen Blick Woyzecks beschränkt.²⁹⁴ Immer wieder taucht das Fenster als Grenzlinie auf: in der 16. Szene der H4 wird dies erneut deutlich. Hier blättert Marie allein in der Bibel in ihrem Zimmer und liest über die Ehebrecherin, die in der christlichen Tradition als Maria Magdalena identifiziert worden ist. So wird eine erneute Analogie zwischen den beiden Figuren gezogen. Das Interieur stellt diesmal einen Ort der Unterdrückung dar, weil Marie die Passage in der Bibel des Evangeliums von Johannes 8,3-11 liest und ihre Situation mit derjenigen der Sünderin verknüpft:

Aber die Schriftgelehrten und Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, im Ehebruch begriffen, und stellten sie ins Mittel dar. 4. Und sprachen zu ihm: Meister, dieß Weis ist begriffen auf frischer That im Ehebruch. 5. Moses aber hat uns im Gesetz geboten, solche zu steinigen; was sagtest du? 6. (...) Aber Jesus (...) 7. (...) sprach zu ihnen: Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie (...) 9. Da sie aber das hörten, gingen sie hinaus (...) 11. (...) Jesus aber sprach: So verdamme ich dich auch nicht. Gehe hin, und sündige fort nicht mehr.²⁹⁵

Aufgrund dessen fühlt sie sich von dem Urteil Gottes betroffen, sodass es ihr in der Folge zu heiß wird und sie das Fenster öffnen muss.²⁹⁶ Doch muss sie am Ende feststellen, dass „alles tot“²⁹⁷ ist, sodass sie sich ihrem bevorstehenden Schicksal bewusst zu sein scheint, was auch durch das Lied der Großmutter hervorgehoben wird, welches in der Szene 14 der H1 zu lesen ist:

Großmutter erzähl.

GROSSMUTTER. Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater und keine Mutter war alles tot und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingegangen und hat gerrt Tag und Nacht. Und wie auf die Erd niemand mehr war, wollt's in Himmel gehen, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gangen und wie's zur Sonn kam war's eine verwelkte Sonnenblume und wie's zu den Sternen kam, warens kleine goldne Mücken die waren angesteckt wie der Neuntöter sie auf die Schlechen steckt und wies wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich s hingesetzt und gerrt und da sitzt es noch und ist ganz allein

WOYZECK. Marie!

MARIE. (erschreckt) Was ist

WOYZECK. Marie wir wollen gehn ,s ist Zeit²⁹⁸

Im Grunde thematisiert das Lied durch ihren märchenhaften Charakter einen Lebensverlust, indem ein Kind allein auf der Welt geblieben ist. In dem Lied werden eine Großmutter, die weise Figur, und ein Kind in Verbindung gebracht, sodass zwei Generationen verknüpft werden – Marie könnte dabei als ZuhörerIn die Generation des Erwachsenenalters

²⁹⁴ Vgl. Schafer, Elizabeth, *The male gaze in Woyzeck: re-presenting Marie and madness*. In: Redmond, James (Hrsg.), *Madness in drama*, Cambridge University press, Avon 1993, S. 60.

²⁹⁵ Büchner, Georg: „*Woyzeck*“. *Marburger Ausgabe.*, a.a.O., S. 526.

²⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 58.

²⁹⁷ Büchner, Georg, *Woyzeck*, hrsg. von Heike Wirthwein, a.a.O., S. 31.

²⁹⁸ Ebd., S. 32-33.

verkörpern.²⁹⁹ Mit dieser Stimmung des Lebensverlustes und der Niederlage werden die Frauenfiguren des Liedes und Marie assoziiert, und die Tat Woyzecks an Marie eingeleitet. Der Mord wird im Freien begangen, am Rand des Waldes, ein Ort, welcher im Gegensatz zu dem Innenraum Maries steht: hier kann Woyzeck sich am besten als *Naturmensch* benehmen und seine Triebe ausdrücken – seine Gewalt.

WOYZECK. Friert's dich Marie, und doch bist du warm. Was du heiße Lippen hast! (Heiß, heißer Hurenatem und doch möcht' ich den Himmel geben sie noch einmal zu küssen)

S+++be und wenn man kalt ist, so friert man nicht mehr. Du wirst vom Morgentau nicht frieren.

MARIE. Was sagst du?

WOYZECK. Nix. (Schweigen).

MARIE. Was der Mond rot aufgeht.

WOYZECK. Wie ein blutig Eisen.³⁰⁰

Hier wird das Motiv der schönen Leiche weiterentwickelt, indem die Lippen Maries noch einmal auftauchen, welche in den vorigen Szenen als rot geschildert wurden, als Vorwegnahme des folgenden Todes. In der Szene wird zudem der Mond als *rot* geschildert: die Natur wird zur Personifizierung und aktivem Teilnehmer des Leidens Maries, doch neben ihrem Status als Zeuge der Tat (vgl. auch den Mond im Märchen der Großmutter: *der Mond guckt es so freundlich an*) zugleich als Mordwaffe verhandelt (*ein blutig Eisen*). So verweist Woyzeck über den Mond indirekt auf seine Gewalt als *Naturmensch*. Eine Analogie zwischen den Lippen, dem Mond und dem Tod wird also durch die rote Farbe gezogen. Im Anschluss daran wird ihr Tod brutal und gewaltsam beschrieben: „nimm das und das! Kannst du nicht sterben“³⁰¹, sodass die weibliche Figur als leidendes Objekt wahrzunehmen ist. Als dieses taucht sie erneut in Form der schönen Leiche in der 19. Szene der H1 auf: „(Was bist du so bleich, Marie? Was hast du eine rote Schnur um den Hals? Bei wem hast du das Halsband verdient, mit deiner Sünde? [...])“³⁰² Die Wunden Maries werden nun mit Schmuck gleichgesetzt, welchen sie von ihrem Geliebten bekommen hat, und verweisen indirekt auf die goldenen Ohrringe am Anfang des Stückes zurück. So erreicht die Darstellung der Frau als Objekt ihren Höhepunkt. Dabei wird der tote Frauenkörper zum Symbol einer gescheiterten Emanzipation aufgrund der gesellschaftlichen Machtverhältnisse und zugleich Austragungsort des männlichen Anspruchs, die oberste Gewalt über die Frauen(körper) zu verfügen. Nachdem Marie sich im ganzen Drama als aktiv handelndes Subjekt benommen hat, und damit gegen das

²⁹⁹ Vgl. Schafer, Elizabeth, *The male gaze in Woyzeck: re-presenting Marie and madness*, a.a.O., S. 61.

³⁰⁰ Büchner, Georg, *Woyzeck*, hrsg. von Heike Wirthwein, a.a.O., S. 33.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd., S. 36.

Unterdrückungssystem des Patriarchats verstoßen hat, kann sie letztlich nur noch als leidendes Objekt auftreten. Selbst als ermordete Frau wird sie dabei nicht menschlich, nämlich als Opfer eines grauenvollen Mordes betrachtet, sondern nur als ästhetischer Körper (*Warum bist du bleich?*):

So enthält die schöne Tote einen Verweis auf jene chaotische, dynamisierende Kraft, welche die Ordnung stört, von dieser aber auch benötigt wird, und dient zugleich als bestätigender Spiegel, der die Stabilität des normativen (patriarchalen) Weltentwurfs garantiert.³⁰³

Um die gesellschaftliche (männliche) Ordnung wiederherzustellen, muss also die Betrügerin selbst getilgt werden. Es lässt sich somit feststellen, dass das endgültige Opfer in dem Drama Marie ist, insofern ihre Geschichte nachweist, dass die Frauen nicht nur unterdrückt, sondern auch körperlich ausgelöscht werden mussten, falls sie die Moral der Zeit nicht verkörperten.

Zu guter Letzt hat man durch die Analyse auch begreifen können, inwiefern Büchners Marie als selbstbewusste Figur wahrzunehmen ist: hier liegt der Unterschied zwischen Büchners und Lenz' Marie³⁰⁴. Zum einen ist Lenz' Marie eine naive Figur, die daran glaubt, sich durch ihre Beziehung mit Desportes den Wunsch eines sozialen Aufstiegs zu erfüllen. Zum anderen ist sich Büchners Marie sowohl ihres Standes als auch den gesellschaftlichen Mechanismen bewusst. Doch sind beide weiblichen Figuren von einer ähnlichen Erfahrung der sozialen Ausgrenzung geprägt, denn einerseits wird Lenz' Marie zu einer Bettlerin, andererseits wird Büchners Marie brutal getötet und so endgültig von der Gesellschaft ausgeschlossen, sodass es nicht zuletzt bei Büchner als Fortführung von Lenz insgesamt zu einer Steigerung der Tragik und des Leidens der weiblichen Figur im *Woyzeck* kommt.

3.3.2 Woyzeck: vom leidenden Objekt zum handelnden Subjekt und die Darstellung der (männlichen) Machtverhältnisse

Nachdem eine erste Analyse der weiblichen Figur Marie gewidmet wurde, um ihre Perspektive als unterdrückte Frau hervorzuheben, will sich dieser Teil mit der Figur Woyzecks befassen und die Machtverhältnisse genauer schildern, auf denen die von Büchner beschriebene Gesellschaft basiert. Vom Titel des Dramas ausgehend lässt sich die Figur

³⁰³ Vgl. Bronfen, Elisabeth, *Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne*, a.a.O., S. 101.

³⁰⁴ Vgl. Gillet, Robert, *Ave Marie: Büchner's Woyzeck and the Problem of the Tragic Female*. In: Ders. / Schonfield, Ernest / Steuer, Daniel (Hrsg.), *Georg Büchner. Contemporary Perspectives*, Brill Rodopi, Leiden 2017, S. 100.

Woyzeck als Protagonist des Stückes interpretieren, jedoch wurde das unvollständige Werk, welches ebenso ohne Titel blieb, erst 1875 von Karl Emil Franzos *Woyzeck. Ein Trauerspiel-Fragment von Georg Büchner* betitelt. Der Titel beruht auf einem Lesefehler, welcher 1920 von Wittkowski korrigiert wurde. Seitdem das Werk mit dem Titel *Woyzeck* versehen wurde, hat sich die Forschung demzufolge auf diese Figur konzentriert. Wie die Literaturwissenschaftlerin Annette Graczyk feststellt, laufen alle Beziehungen im Stück in der Figur Woyzecks zusammen und eine umfassende Gesellschaftskritik wird mittels dieser Figur ausgedrückt.³⁰⁵ So stellen sich die Fragen: wie charakterisieren sich diese Beziehungen und was offenbaren sie von der von Büchner kritisierten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts? Es wurde bereits erklärt, dass Woyzeck wegen seiner Armut, andere Gelegenheitsjobs leisten musste, um den Lebensunterhalt für Marie und ihr Kind zu gewährleisten, denn er verdiente kaum Geld als Liniensoldat. Als Gelegenheitsjob musste er darunter seinen Hauptmann rasieren und als Experimentalobjekt für den Doktor dienen: auf diese Weise konnte er das zum Leben Notwendigste leisten:

Derart stellt das Drama in der Figur Woyzecks das sich seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ausprägende sozialökonomische Phänomen des Pauperismus dar: Aus Armut sind breite Schichten der Bevölkerung zur ununterbrochenen Arbeit genötigt, ohne dadurch ihre Armut mindern zu können.³⁰⁶

So ist das von Büchner beschriebene Netzwerk von Beziehungen im Stück stets mit der Arbeit verbunden und bildet jenes Unterdrückungssystem, welches die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts kennzeichnet. In der fünften Szene der H4 taucht der Hauptmann mit Woyzeck auf, als letzterer ihn rasiert. In der Szene demütigt der Hauptmann den einfachen Soldaten und verachtet ihn wegen seines Mangels an Bildung und Moral:

HAUPTMANN. Ha! Ha! Ha! Süd-Nord! Ha! Ha! Ha! O er ist dumm, ganz abscheulich dumm. (Gerührt.) Woyzeck, er ist ein guter Mensch, ein guter Mensch - aber (mit Würde) Woyzeck, er hat keine Moral! Moral das ist wenn man moralisch ist, versteht er. Es ist ein gutes Wort. Er hat ein Kind, ohne den Segen der Kirche, wie unser hochehrwürdiger Herr Garnisonsprediger sagt, ohne den Segen der Kirche, es ist nicht von mir.

WOYZECK. Herr Hauptmann, der liebe Gott wird den armen Wurm nicht drum ansehen, ob das Amen drüber gesagt ist, eh' er gemacht wurde. Der Herr sprach: lasset die Kindlein zu mir kommen.

HAUPTMANN. Was sagt er da? Was ist das für ‚ne kuriose Antwort? Er macht mich ganz confus mit seiner Antwort. Wenn ich sag: er, so mein ich ihn, ihn.

WOYZECK. Wir arme Leut. Sehn sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld. Wer kein Geld hat. Da setz einmal einer sein'sgleichen auf die Moral in die Welt. Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unsereins ist doch

³⁰⁵ Graczyk, Annette, *Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners Woyzeck*. In: Neymeyr, Barbara (Hrsg.), *Georg Büchner*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2013, S. 156.

³⁰⁶ Borgards, Roland/ Neumeyer, Harald (Hrsg.), *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a.a.O., S. 108.

einmal unselig in der und der andern Welt, ich glaub' wenn wir in Himmel kämen, so müssten wir don-
nern helfen.³⁰⁷

Der Hauptmann sei laut den Erläuterungen der Marburger Ausgabe ein: „Offizier, der im Rang über einem Premierleutnant und unter einem Major steht und als „Chef einer Compagnie zu Fuß“ verantwortlich „für die Ausbildung und Mannszucht seiner Truppe und für deren Bedürfnisse ist“³⁰⁸. Darüber hinaus war die Figur des Vorgesetzten noch unspezifisch ein Officier in der H1,8, in H2,2 ein Major, bis sich Büchner in H2,7 für den randniedrigeren Hauptmann entschied.³⁰⁹ Jedoch kann die Macht nachvollzogen werden, über die der Hauptmann als Vorgesetzter verfügt und die aus dieser Macht resultierenden geistigen Unterdrückung Woyzecks. Es wird seine Verachtung für den Linien Soldaten deutlich gemacht, indem er die Dummheit Woyzecks und seine Unfähigkeit zu antworten, bzw. sich auszudrücken, konstatiert. So erhebt der Hauptmann sich als Instanz, die Bildung und Rationalität verkörpern soll. Jedoch fällt auf, dass, betrachtet man die Logik seiner Argumentation: „Woyzeck, er hat keine Moral! Moral das ist wenn man moralisch ist“, der Hauptmann selbst nur leere Erklärungen, bzw. eine tautologische Aussage treffen kann, sodass Büchner im Endeffekt eine Kritik an eine Gesellschaft richtet, deren Rationalität vorgeschoben und inhaltsleer ist. Davon ausgehend kann diese fiktive Rationalität, auf welcher das Militärsystem begründet ist, mit zwei Aspekten in Verbindung stehen. Einerseits verfügt der Hauptmann über dieselben Kenntnisse wie Woyzeck, jedoch kann er ihn wegen seines höheren Standes misshandeln. Andererseits ist der Hauptmann selbst dem Disziplinarsystem unterworfen, was durch seine inhaltsleere und unlogische Argumentation bewiesen wird³¹⁰. Aufgrund dessen bietet Büchner eine Darstellung der herrschenden Machtverhältnisse des 19. Jahrhunderts an. Die Antwort Woyzecks auf die Aussagen des Hauptmanns verdeutlicht sein Abhängigkeitsverhältnis und seinen ökonomischen Missstand, unter dem er leidet: „Wir arme Leut. Sehn sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld. Wer kein Geld hat.“

In diesem Sinne kann erneut ein Verknüpfungspunkt zu dem Stürmer und Dränger Lenz hergestellt werden: der misshandelte und unterdrückte Woyzeck erinnert in gewissem Sinne an Stolzius in den *Soldaten* von Lenz, welcher infolge seines niedrigeren Standes auch zu einem Objekt seitens des Militärs reduziert und verachtet wird. Aufgrund

³⁰⁷ Büchner, Georg, *Woyzeck*, hrsg. von Heike Wirthwein, a.a.O., S. 16.

³⁰⁸ Büchner, Georg: „*Woyzeck*“. *Marburger Ausgabe.*, a.a.O., S. 502.

³⁰⁹ Vgl. Ebd.

³¹⁰ Vgl. Borgards, Roland/ Neumeyer, Harald (Hrsg.), *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a.a.O., S. 109.

seiner Passivität, Unterdrückung und erfahrenen Misshandlung könnte Woyzeck also als Nachfolger von Figuren wie Läufer (*Der Hofmeister*), Gustav (*Der neue Menoza*), und Stolzius (*Die Soldaten*) angesehen werden. Alle diese Figuren werden nämlich mit den Folgen einer gesellschaftlichen Entfremdung konfrontiert, indem sie den geringeren Schichten der sozialen Hierarchie angehören. In Bezug darauf ist auch Läufer eine unterdrückte Figur: sowohl psychisch und physisch, die im Endeffekt fast zu einem Sklaven wird. Insofern ist auch er eine passive Figur, bis er sich durch seine Entmannung selbst erheblichen Schaden zufügt. Zweitens wird auch der Diener Gustav zum passiven Objekt in Lenz' Stück und so lange von den adligen Figuren unterworfen, bis er sich selbst erhängt. Drittens ist ebenso Stolzius eine einsame Figur, die passiv agiert und bis zum Ende untätig bleibt, bis er aus seinen erfahrenen Erniedrigungen heraus – ähnlich wie Woyzeck – Desportes und sich selbst tötet. Hinsichtlich der Inhalte all dieser Werke lässt sich also eine deutliche Brücke zwischen Lenz und Büchner schlagen, insofern, als dass all diese männlichen Charaktere durch die gesellschaftlichen Verhältnisse und unmenschlichen Erniedrigungen, die sie in diesen erfahren, schlussendlich gewalttätige Handlungen ausführen, die sie aus ihrer Unmündigkeit und sozial-misslichen Lage befreien sollen. Darum lässt sich verstehen, dass die Emanzipationsversuchen aller dieser Figuren nur scheitern können, was ihre beschränkte und belastende Lage hervorhebt. Insbesondere lassen sich die beiden Autoren durch ihren Hang zur Gesellschaftskritik vergleichen, verurteilen doch beide mittels ihrer Dramen die sozialen Gegebenheiten ihrer Zeit und sprechen die Ständegesellschaft mit ihrer ungleichen Macht- und Wohlstandsverteilung für schuldig, die sie verantwortlich für das Leiden der (oftmals armen) Menschen machen. Sowohl Lenz als auch Büchner haben insofern breite Gemälde der Gesellschaft ihrer Zeit und akkurate Darstellungen der zeitgenössischen Machtverhältnisse geliefert.

Dass Woyzeck zu einem Objekt seitens des Militärs reduziert wird, lässt sich auch durch die Szene zwischen Woyzeck und dem Tambourmajor im Wirtshaus bestätigen. In dieser Hinsicht erinnert Woyzeck hier erneut an die Figur des Stolzius, während der Tambourmajor derjenigen Desportes' gleicht, da er wie dieser die Attraktion und die sexuellen Wünsche Maries weckt.

TAMBOURMAJOR. Ich bin ein Mann! (schlägt sich auf die Brust) ein Mann sag' ich.
 Wer will was? Wer kein besoffner Herrgott ist der lass sich von mir. Ich will ihm die Nas ins Arschloch prügeln. Ich will – (zu Woyzeck) da Kerl, sauf, der Mann muss saufen, ich wollt die Welt wär Schnaps, Schnaps

WOYZECK. (pfeift)

TAMBOURMAJOR. Kerl, soll ich dir die Zung aus dem Hals ziehn und sie um den Leib herumwickeln

(Sie ringen, Woyzeck verliert.) Soll ich dir noch so viel Atem lassen als ein Altweiberfurz, soll ich?
WOYZECK. (setzt sich erschöpft zitternd auf eine Bank)³¹¹

In der Szene ist es evident, inwiefern der Tambourmajor, infolge seines höheren Grades, eine autoritäre Herrschaft über Woyzeck ausübt, indem er ihn verspottet und malträtiiert. Seine Stellung und die damit verknüpfte Uniform dienen als Instrumente, um seine Männlichkeit zur Schau zu stellen, was Marie im Endeffekt dazu bringt, den einfachen Soldaten Woyzeck zu betrügen.³¹² Angesichts dessen erkennt der Germanist Torsten Voß, inwiefern: „Das großspurige und auch selbstsichere Verhalten des Offiziers jedoch Georg Büchner unmittelbar von Lenz übernommen zu haben [scheint]“³¹³, sodass die Verknüpfung zwischen den beiden Offiziere noch offensichtlicher wird. Es lässt sich also feststellen, dass das Militärsystem einen Machtapparat in *Woyzeck* darstellt. Dieser erfüllt nicht zuletzt die Funktion eines Disziplinar – und Kontrollsystems, was sich in den ständigen Antworten Woyzecks „Ja wohl“ widerspiegelt und in dem dauernden Beobachten durch die Figuren des Hauptmanns und Doktors. So beobachtet etwa der Hauptmann Marie und, zusammen mit dem Doktor, Woyzecks Reaktion auf die ihm mitgeteilte Untreue der Geliebten.³¹⁴ Nicht nur der Hauptmann gilt als Vertreter der Macht, sondern auch die Figur des Doktors. Aus diesem Grund, um ausführlicher die Darstellung dieser Machtverhältnisse zu beleuchten, wird nun die Beziehung Woyzecks zu dem Doktor untersucht. Der Germanist Theo Elm erklärt, inwiefern Büchner sich für die Figur des Doktors von realen Ereignissen inspirieren ließ. Erstens kann diese mit dem Menschenversuch des Justus von Liebig mit Erbsen als Fleischersatz verbunden werden, durchgeführt um 1834 an der Universität Gießen im Auftrag des Hessischen Kriegsministeriums. Zweitens hatte er ebenso die akademischen Besonderheiten des Gießener Anatomen Johann Bernhard Wilbrand im Gedächtnis. Drittens wurde die Doktor-Figur zugleich durch die Menschenverachtung des Gerichtsmediziners Clarus angeregt.³¹⁵ Mittels dieser Figur wird die Unterdrückung Woyzecks also erneut zum Ausdruck gebracht – diesmal insbesondere körperlicher Art.

DOCTOR. [...] Hat er schon seine Erbsen gegessen, Woyzeck? – Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft, ich sprengte sie in die Luft. Harnstoff, 0,10 salzsaures Ammonium, Hyperoxydul. Woyzeck muss

³¹¹ Büchner, Georg, *Woyzeck*, hrsg. von Heike Wirthwein, a.a.O., S. 29.

³¹² Vgl. Voß, Torsten: „*The King’s Finest*“ (*Daniel J. Hughes*): *Das neue Heer – der neue Stand Reformen, Uniformen und ihre erotischen Folgen: Der adligen Offiziere Courage und Liebesmanöver in Jakob Michael Reinhold Lenz Die Soldaten (1776)*. In: Ders. (Hrsg.), *Körper, Uniformen und Offiziere. Soldatische Männlichkeiten in der Literatur von Grimmelshausen und J.M.R. Lenz bis Ernst Jünger und Hermann Broch*, transcript Verlag, Bielefeld 2016, S. 147.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Borgards, Roland/ Neumeyer, Harald (Hrsg.), *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a.a.O., S. 109.

³¹⁵ Vgl. Elm, Theo, *Das soziale Drama von Lenz bis Kroetz*, a.a.O., S. 128.

er nicht wieder pissen? Geh' er einmal hinein und probier er's.

WOYZECK. Ich kann nit Herr Doctor.

DOCTOR. (mit Affekt) Aber auf die Wand pissen! Ich hab's schriftlich, den Akkord in der Hand. Ich hab's gesehen, mit diesen Augen gesehen, ich streckte grade die Nase zum Fenster hinaus und ließ die Sonnenstrahlen hineinfallen, um das Niesen zu beobachten, (tritt auf ihn los) nein Woyzeck, ich ärger mich nicht, Ärger ist ungesund, ist unwissenschaftlich. [...] ³¹⁶

Woyzecks Ausbeutung und Unterdrückung wird hier in der Form eines Menschenexperiments geschildert. Indem Woyzeck sich als Objekt der Untersuchungen des Doktors verdingt, kann er mehr Geld verdienen. Doch wird er aufgefordert, ein Vierteljahr lang nur Erbsen zu essen, was seinem Körper und seiner Psyche endgültig schadet. So beschreibt Woyzeck seinen körperlichen und psychischen Zustand: „Herr Doctor ich hab's Zittern [...] Herr Doctor es wird mir dunkel. (Er setzt sich).“³¹⁷ Im Anschluss daran wird der Höhepunkt seiner medizinischen Ausbeutung erreicht, als der Doktor ihn als *Bestie*³¹⁸ bezeichnet, und damit seine Menschlichkeit vollends preisgibt. Dabei erhebt sich der Doktor als Vertreter der wissenschaftlichen Macht über sein Versuchsobjekt Woyzeck, den er so weit ausgebeutet hat, dass er ihn sogar nur noch als Tier wahrnimmt: „In seiner Wahrnehmung Woyzecks konstatiert und beschreibt der Doktor generell einen Indifferenzbereich zwischen Tier und Mensch.“³¹⁹ Infolge der wissenschaftlichen Experimente wird Woyzeck also in einen Tierzustand gebracht. Dadurch kritisiere Büchner, laut dem Germanisten Knapp, nicht nur das Gesellschaftssystem, sondern auch die immens fortschrittsgläubige und dabei ebenso menschenverachtende Wissenschaft der Zeit, welche einerseits einen hohen philosophischen Anspruch hatte, andererseits auf der Geringschätzung des Menschen als Versuchsobjekt basierte.³²⁰ So würde diese Wissenschaft: „stellvertretend für die Inhumanität der monarchisch-patriarchalischen und der bürgerlichen Gesellschaft stehen“.³²¹ Büchners Kritik richtet sich also vehement gegen dieses System, welches dem mittellosen Menschen keine Chance bietet und welches sowohl von dem Doktor als auch dem Hauptmann verkörpert wird. Auf seine stetige Misshandlung reagiert Woyzeck mit Passivität, sodass er im ganzen Stück immer wieder als Objekt auftritt. Das wird durch die bereits wiedergegebenen untertänigen Antworten *Ja wohl* von Woyzeck und seine Untätigkeit deutlich. Doch sind ebenso die Figuren des Hauptmanns und Doktors Spielbälle des Systems. Das lässt sich aufgrund ihrer Kennzeichnung im Stück

³¹⁶ Büchner, Georg, *Woyzeck*, hrsg. von Heike Wirthwein, a.a.O., S. 19.

³¹⁷ Ebd., S. 24.

³¹⁸ Ebd., S. 25.

³¹⁹ Borgards, Roland/ Neumeyer, Harald (Hrsg.), *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a.a.O., S. 115.

³²⁰ Vgl. Knapp, Gerhard P., *Georg Büchner*, a.a.O., S. 203.

³²¹ Ebd.

konstatieren: als namenlose Figuren scheinen sie keine Individuen, sondern vielmehr Sozialtypen zu sein, oder anders ausgedrückt *Karikaturen*. Was Büchner durch diese darzustellen beabsichtigt, ist das Militärhafte und das Doktorhafte³²², das der gesellschaftlichen Ordnung des 19. Jahrhunderts entsprechen sollte. Demzufolge wirken sie wie *Karikaturen*, und scheinen wie Woyzeck vom System entfremdet zu sein: auf diese Weise erklärt sich schließlich auch, warum die bereits ausgeführte Argumentation des Hauptmanns sinnlos wirkt, sowie die wissenschaftliche Sprache des Doktors. So ist Georg Büchner, wie Jakob Michael Reinhold Lenz, in der Forschung als Meister der Karikatur berücksichtigt worden³²³, insofern sind die beiden Autoren auch stilistisch miteinander verbunden.

Zu guter Letzt scheint es erforderlich, bezüglich der Rolle Woyzecks als Objekt, einen letzten Vergleich zu der Figur Maries anzustellen. Im Unterschied zu der Figur Maries, die im Laufe des Stückes aktiv handelt und am Ende schließlich als leidendes Objekt vorgestellt wird, „entwickelt sich Franz Woyzeck vom zunächst passiv Duldenden zum Täter.“³²⁴ Es ist erstaunlich, dass die Aktivität Maries immer in geschlossenen Räumen dargestellt wird, während die Passivität Woyzecks sich stets im Freien oder in der Öffentlichkeit manifestiert. Diesbezüglich ist Woyzeck immer in Bewegung, ohne aber sich nicht gegen das System zu rebellieren. Wie der Doktor feststellt: „läuft [er] ja wie ein offnes Rasiermesser durch die Welt, man schneidet sich an ihm“³²⁵, was einerseits seine stetige Bewegung und das damit verbundene Angstgefühl entlarvt, andererseits kündigt er die Brutalität seiner Mordtat an (und damit die Waffe, die er verwenden wird). Die Forschung plädiert für die Interpretation, dass Woyzecks Untat als extreme Reaktion gegen seine Unterdrückung zu lesen ist und als Ausdruck der Gewalt, welche er jeden Tag erleiden musste.³²⁶ So projiziert Woyzeck diese Gewalt auf seine Geliebte: „Der Konflikt zwischen Woyzeck und seinen Unterdrückern im ersten Teil wird vom Eifersuchtskonflikt mit Marie im zweiten Teil abgelöst“³²⁷. Nicht zuletzt offenbart diese

³²² Vgl. Elm, Theo, *Das soziale Drama von Lenz bis Kroetz*, a.a.O., S. 126. Elm erklärt, inwiefern es nicht um den Doktor geht, sondern um das wesentlich Doktorhafte an ihm.

³²³ Ebd.

³²⁴ Graczyk, Annette, *Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners Woyzeck.*, a.a.O., S. 157.

³²⁵ Büchner, Georg, *Woyzeck*, hrsg. von Heike Wirthwein, a.a.O., S. 22. Die Textstelle erinnert an die stetige Tätigkeit des (Weg)laufens Läufers: sowohl der Soldat als auch der Hofmeister sind immer in Bewegung, nie auf einen Ort fixiert und finden keinen Platz in der Gesellschaft.

³²⁶ Vgl. Knapp, Gerhard P., *Georg Büchner*, a.a.O., S. 206 und Graczyk, Annette, *Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners Woyzeck.*, a.a.O., S. 157.

³²⁷ Ebd., S. 159.

Auflösung des Konfliktes die unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten, mit denen die Geschlechter versehen waren. Marie, als ledige Mutter genießt nicht um einen Status einer gesetzlich geschützten Ehefrau. Ökonomisch ist sie von Woyzeck abhängig und hat keine Gewähr, dass es das auf Dauer so bleiben wird. Doch versucht sie im Laufe des Stücks ihre Selbstständigkeit zu wahren, was es Woyzeck nicht gelang. Obgleich Woyzeck im Laufe des Dramas immer wieder die Folgen der Ausbeutung und Unterdrückung erleben muss und im gewissen Sinne zum Opfer der Gesellschaft wird, wird doch Marie endgültig zum Opfer von Woyzeck und bezahlt dies mit ihrem Leben. In diesem Sinne vertritt die Literaturwissenschaftlerin Inge Diersen die Auffassung, dass es sich im *Woyzeck* im Endeffekt um die Tragödie von Woyzeck und Marie handele, und nicht lediglich um diejenige Woyzecks. So liefert auch Büchner im 19. Jahrhundert eine Zuschreibung der Rolle der Frau und deren gesellschaftlichen Erwartungen und zeigt die extremen Folgen, mit welchen die Frauen sich auseinandersetzen mussten, falls sie sich den Normen nicht anpassten.

4. Heinar Kipphardts Bearbeitung der *Soldaten* (1968)

4.1 Heinar Kipphardt: Gesellschaftskritiker nach dem zweiten Weltkrieg

Heinar Kipphardt, Schriftsteller und Dramaturg, wurde 1922 in Schlesien geboren. Sein Vater, ein Zahnarzt, war Sozialist und lebte kompromisslos seinen Überzeugungen gemäß, bis er 1933 verhaftet wurde, wahrscheinlich im Zuge der willkürlichen Massenverhaftungen nach dem Reichstagsbrand³²⁸. Nachdem er wieder entlassen wurde, zog die Familie nach Krefeld, wo Heinar Kipphardt sein Abitur ablegte. Nach seinem verpflichtenden Arbeitsdienst studierte er Medizin in Bonn, Köln und Düsseldorf, obwohl er sich zeitgleich schon dem Schreiben und der Literatur widmete. Dazu äußerte er sich selbst: „Mit 18 Jahren kann noch niemand sagen: Ich werde ein Schriftsteller. [...] Ich hielt es für unsinnig, gerade in der Nazi-Zeit Geisteswissenschaften zu studieren“³²⁹. 1942 wurde er als Soldat an die Ostfront geschickt und überlebte den Russlandfeldzug, um sich dann erneut seinem Medizinstudium in Düsseldorf zu widmen. Schon während der Kriegsjahre war er von der Philosophie als „Beschäftigung mit der menschlichen

³²⁸ Hanuschek, Sven, *Heinar Kipphardt*, Wehrhahn Verlag, Hannover 2012, S. 15.

³²⁹ Zitat in: ebd., S. 16.

Seele³³⁰ fasziniert, sodass er sich am Ende seines Medizinstudiums für die Fachrichtung der Psychiatrie entschied, während er nebenbei immer noch las und schrieb. Auch mit dem Sozialismus als Gesellschaftsutopie befasste er sich und hatte, nachdem er sein Studium und seine Facharztausbildung in Düsseldorf und Krefeld abschloss, genug von der westdeutschen Gesellschaft sowie der neuen Nachkriegsliteratur³³¹:

Seltsam, es gab keinen Nazi, niemand hatte das mindeste gewußt. Ich schämte mich der Landsleute, die ohrenbetäubend lamentierten, dass es ihnen dreckig ging. Die weinerliche Literatur, die sentimentalisch den Krieg, die göttliche Weltordnung und die Alliierten anklagte, war mir ebenso unangenehm.³³²

So siedelte er nach Ostberlin über, wo er ein Jahr als Assistenzarzt in der psychiatrischen Abteilung der Charité arbeitete. Indes versuchte er sich als Schriftsteller zu etablieren, da einerseits seine Stelle finanziell unbefriedigend war, andererseits er seine Tätigkeit als Autor immer wichtiger und ernster nahm. Daher wechselte er schon 1950 von der Abteilung für Nervenheilkunde der Charité ans *Deutsche Theater*, wo er zehn Jahre blieb – zunächst als Redakteur, dann als Dramaturg, und schließlich als Nachfolger Herbert Iherings, welcher als Chefdramaturg bis 1953³³³ dort tätig war: „Als eine Art Grenzgänger zwischen Wissenschaft und Theater, als Dramaturg und Arzt wurde ihm der Themenraum zwischen moralischer Verpflichtung und wissenschaftlicher Einsicht zu einem fortwährend drängenden Anliegen.“³³⁴ Schon in einer seiner ersten Inszenierungen – *Entscheidungen* (1952) –, welche die deutsch-sowjetische Freundschaft zur Sprache brachte, stand diese Thematik im Mittelpunkt. Damit war er auf der Suche nach dem „neuen Grad an Authentizität in (der) Literatur“³³⁵, für die die Analyse der deutschen Gesellschaft zentral wurde. Um diesen Zweck zu erfüllen, griff er Ende der 1950er Jahre die Geschichte des Tribunals über J. Robert Oppenheimer auf, den amerikanischen „Vater der Atombombe“. Aus dieser Auseinandersetzung resultierte sodann das Stück *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964). Nachdem er 1958 seine Stelle im *Deutschen Theater* kündigte, verließ er nach zahlreichen Kontroversen mit Kulturfunktionären im Jahre 1959 die DDR, und kehrte in die Bundesrepublik zurück, wo er mit der Erstaufführung von *Hund des Generals* (1962) eine neue Identität als Autor politisch-dokumentarischer Stücke in der

³³⁰ Vgl. Butzlaff, Felix, *Von Atombomben und Kommunisten Heinar Kipphardt und das Dokumentarische Theater der 1960er Jahre*. In: Lorenz, Robert/ Walter, Franz (Hrsg.), *1964 - das Jahr, mit dem "68" begann*, Transcript Verlag, Bielefeld 2014, S. 56.

³³¹ Vgl. Ebd.

³³² Zitat in: ebd.

³³³ Vgl. Hanuschek, Sven, *Heinar Kipphardt*, a.a.O., S. 22.

³³⁴ Butzlaff, Felix, *Von Atombomben und Kommunisten Heinar Kipphardt und das Dokumentarische Theater der 1960er Jahre*, a.a.O., S. 58.

³³⁵ Vgl. Hanuschek, Sven, *Heinar Kipphardt*, a.a.O., S. 7.

Nachfolge von Brecht und Piscator fand³³⁶. Zwei Jahre später wird Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* von Piscator uraufgeführt, in dem Kipphardt den realen Prozess von J. Robert Oppenheimer dokumentierte. Durch dieses Stück versuchte der Dramaturg mittels einer szenischen Aktualisierung der Vergangenheit eine Kritik an der Gegenwart zu formulieren, insofern er das gespannte und verwickelte Verhältnis zwischen Naturwissenschaft und politisch-gesellschaftlichen Zwängen illustrierte. In dieser Hinsicht erläutert der Politologe Felix Butzlaff die Ziele des dokumentarischen Theaters:

Vor allem aber war es das Dokumentarische, was den vermeintlichen Lehren eines Stückes Wucht und Eindringlichkeit verleihen sollte, wenn dessen Autoren nicht vor einem abstrakten, fabelhaften Hintergrund ihre Gesellschaftskritik entwickelten, sondern Protokolle, Verhandlungen und reale Figuren mehr oder weniger zum Vorbild nahmen, um Dringlichkeit und Dilemma mit Drastik zu versehen. Es war eben auch ein Versuch der Bühnen, sich aus der von den tagesaktuellen Debatten abgekapselten Autonomie und Selbstgenügsamkeit der Kunst zu befreien – sie wieder Anschluss finden zu lassen an Diskussionen und Streit über das Politische und die Gesellschaft.³³⁷

So zielte Heinar Kipphardt durch sein neues Theater auf eine scharfe Gesellschaftskritik gegen die konservative Adenauer-Ära und deren Vergangenheitsverdrängung ab. Im Gegensatz dazu wollte der schlesische Dramaturg real-historische Ereignisse auf die Bühne bringen, sodass die Zuschauer sich erneut mit diesen auseinandersetzen mussten, um dann deren Ausgänge als eindrucksvoll zu empfinden und diese nicht zuletzt infrage zu stellen. Wesentlich war für das Theater der 1960er-Jahre, die Menschen mit der Frage nach der Bewältigung der Vergangenheit zu konfrontieren:

Verdrängung, psychische Lähmung, das Verhalten der Vätergeneration und die Auswirkungen auf die Nachkriegsgesellschaft waren die bestimmenden Themen. Theater sollte erregen, die Harmonieideale vom Wahren, Schönen und Guten (in der Kunst) zerstören, bürgerliche Prinzipien negieren.³³⁸

Jedoch war Kipphardt schon 1968 aufgrund seiner literarischen Erfahrungen als literarischer Gesellschaftskritiker desillusioniert³³⁹ und zweifelte an der politischen Bedeutung der Kunst, sodass er nach neuen Schreibweisen und ästhetischen Orientierungen suchte. Denkt man in diesem Rahmen an das Jahr seiner Bearbeitung der *Soldaten* von Lenz, fiel dieses genau in das Jahr 1968 – ins Schicksalsjahr der Revolte und Studentenbewegung. Auch die Literatur wurde von diesem sozialen Umbruch maßgeblich geprägt, indem diese in eine Legitimationskrise geriet. Nicht nur wurden ihre gesellschaftlichen Funktionen

³³⁶ Vgl. Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd, „Ein vorübergehendes Meteor?“ *J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, a.a.O., S. 212.

³³⁷ Butzlaff, Felix, *Von Atombomben und Kommunisten Heinar Kipphardt und das Dokumentarische Theater der 1960er Jahre*, a.a.O., S. 63.

³³⁸ Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, Böhlau Verlag, Wien Köln Weimar 2010, S. 17.

³³⁹ Vgl. Butzlaff, Felix, *Von Atombomben und Kommunisten Heinar Kipphardt und das Dokumentarische Theater der 1960er Jahre*, a.a.O., S. 65.

neu diskutiert, auch politisierte sie sich radikal. Bezüglich des Theaters wurde zum einen versucht, eine Auseinandersetzung direkt in der Öffentlichkeit zu suchen. Gleichzeitig wurden die etablierten Machtverhältnisse, im Geiste der 68-Bewegung, grundsätzlich in Frage gestellt, was an eine geforderte Demokratisierung in allen gesellschaftlichen Strukturen gekoppelt wurde: so sollten auch die Hierarchien abgebaut werden.³⁴⁰ Zum anderen begannen Autoren vergangene literarische Epochen wieder zu aktualisieren, wie etwa die des Sturm und Drang. So fiel Kipphardts Bearbeitung der *Soldaten* von Lenz in eben diese Zeit der literarischen Krise. In Anlehnung an Lenz versucht er in diesem Krisenmoment der literarischen Neu-Orientierung, die Tradition des realistisch-gesellschaftskritischen Theaters wiederzubeleben: „Die Bearbeitung ist der Versuch, sich in die Tradition des eingreifenden Theaters zu stellen – als Ergänzung zur eigenen zeitbezogenen Produktion.“³⁴¹

4.2 1968 als Symbol für Revolution und Rebellion

Bevor die Aufmerksamkeit auf einen ausführlichen Vergleich zwischen Lenz‘ und Kipphardts Dramen gerichtet wird, geht der folgende Abschnitt noch einmal im Detail auf den bereits angeführten historischen Kontext ein. Einerseits sollen dadurch die Ähnlichkeiten mit der Epoche des Sturm und Drang deutlich gemacht werden, um die Auswahl Kipphardts, Lenz‘ Stück zu bearbeiten, zu verdeutlichen. Andererseits bilden sich neue Geschlechterverhältnisse in dieser Zeit heraus, welche grundlegende Bedeutung für die Bearbeitung Kipphardts gewinnen und, welche für die vorliegende Analyse relevant sind. 1968 entstand also Kipphardts Bearbeitung des sozialen Dramas, in einem Jahr, das sich aus Begriffen wie Rebellion, Revolution und Gesellschaftskritik speist.

Das Jahr 1968 steht international als Symbol für eine ganze Dekade zwischen Revolution und Rebellion, den (spontanen oder organisierten) Widerstand gegen die »strukturelle Gewalt« des gesellschaftlichen und kulturellen Establishments.³⁴²

Zuallererst sollte hervorgehoben werden, dass sich die Protestbewegungen der 1968er Jahre als internationales Phänomen etablierten, welches sich in fast allen Industriestaaten verbreitete: etwa den USA, in Westdeutschland, Frankreich, Italien, Großbritannien, in den Niederlanden und Japan, sodass, obwohl die Methoden und Ziele der

³⁴⁰ Vgl. Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, a.a.O., S. 47.

³⁴¹ Vgl. Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd, „Ein vorübergehendes Meteor?“ *J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, a.a.O., S. 214.

³⁴² Stadler, Friedrich: *Das Jahr 1968 als Ereignis, Symbol und Chiffre gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Konfliktzonen*. In: Rathkolb, Oliver/ Stadler, Friedrich (Hrsg.), *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*, V&R unipress, Göttingen 2010, S. 9.

Bewegungen durchaus heterogen waren, die Proteste wegen ihrer Gleichzeitigkeit direkt aufeinander zu beziehen sind, was auch die innerhalb weniger Wochen aufeinander folgenden Mordanschläge auf die Aktivisten und Politiker Martin Luther King, Rudi Dutschke und Robert Kennedy beweisen³⁴³. Insbesondere lassen sich die Proteste durch einen generationellen Konflikt verbinden: einerseits hatte die ältere Generation den Krieg erlebt und war von Kriegserlebnissen geprägt, andererseits fühlte sich die jüngere Generation, die diese Erfahrungen nicht gemacht hatte, von den Einstellungen und Verhaltensweisen ihrer Eltern unterdrückt. Daraus resultierte, dass diese Protestbewegung mit einem Hang zur Rebellion und Opposition seitens der Jüngeren – wie auch seitens der Studierenden – assoziiert war: „Eine Sub- oder Gegenkultur bildete sich heraus, die als Symbol des kulturellen Bruchs mit den kritisierten Verhältnissen und tradierten Lebensweisen diente. Sie propagierte neue, weniger repressive Formen des Zusammenlebens und einen leistungskritischen, hedonistischen Lebensstil.“³⁴⁴ In der Forschung gilt das Jahr 1968 also als:

Chiffre für tiefer liegende Phänomene und dynamische gesellschaftliche Faktoren [...]: Es ist Ausdruck einer postindustriellen und postsozialistischen Weltgesellschaft, als Manifestation eines Widerstands gegen Establishment, Faschismus und Kapitalismus, aber eines Engagements für basisdemokratische Mitbestimmung und anti-autoritäre Erziehung [...], für Subkulturen und Gegenöffentlichkeit.³⁴⁵

In diesem internationalen Rahmen der politischen und soziokulturellen Agitation verortete sich ebenso die Protestbewegung der Bundesrepublik Deutschlands. Ein grundlegender Konfliktpunkt war dabei für die deutsche Bewegung das Verhältnis zu der NS-Vergangenheit seitens der Eltern-Generation, welche verdrängt und nicht bewältigt wurde. In Bezug darauf äußerte sich der Aktivist Gerd Koenen:

Hier blieb nur ein Gefühl von Taubheit, Horror und Scham, das jegliches lebendige Nachempfinden unmöglich machte [...] Dies alles war, ob wir es wollten oder nicht, *unsere* Geschichte. Sie bedeutete den Verlust eines kindlichen Urvertrauens in die Gesellschaft, aus der wir stammten und in der wir aufwuchsen [...] hinterließ ein unentwirrbares Gemisch aus Schuldgefühl und Wut sowie das Bedürfnis nach Distanzierung und Neuerfindung.³⁴⁶

Vor allem waren die Intellektuellen und Schriftsteller der Zeit von der zeitgenössischen Regierung desillusioniert und nahmen einen Unterschied zwischen dem demokratischen Postulat und der zeitgenössischen westdeutschen Wirklichkeit wahr, sodass dieser als

³⁴³ Vgl. Herbert, Ulrich, *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, C.H. Beck, München 2014, S. 841.

³⁴⁴ Ebd., S. 843.

³⁴⁵ Stadler, Friedrich: *Das Jahr 1968 als Ereignis, Symbol und Chiffre gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Konfliktzonen*, a.a.O., S. 12.

³⁴⁶ Zitat in: ebd., S. 853.

Ausgangspunkt einer kritischen Auseinandersetzung diente.³⁴⁷ In der Folge bildeten sich verschiedene Oppositions-gruppen zu einer außerparlamentarischen Opposition gegen die damalige große Koalition. Insbesondere engagierten sich verschiedene Kerne liberaler und linker Kreise, die sich bis etwa 1965 entfalteten, gegen die Notstandsgesetze³⁴⁸ und den Krieg in Vietnam. Nicht zuletzt setzten sie sich gegen die hierarchische und patriarchalische *Ordinarien-Universität*³⁴⁹ ein und plädierten im Gegensatz dazu für die soziale Öffnung von Hochschulen. Des Weiteren strebten die jungen Oppositionellen nach der Befreiung der Sexualität, sodass der Begriff der *sexuellen Revolution* zu einem der Hauptkonzepte dieser Zeit wurde. Damit war insbesondere die Pluralisierung und Politisierung der Sexualität gemeint³⁵⁰, was auf die Vorstellung anspielte, dass die Sexualität ein wesentliches Identitätsmerkmal des Menschen sei. Aufgrund dessen sollte diese befreit werden: „Der Körper wurde auf diese Weise zum Politikum, die befreite Sexualität zum Symbol des Widerstands gegen Kapitalismus, Imperialismus und Faschismus.“³⁵¹ Auch eine Neuausrichtung der Geschlechterverhältnisse wurde verlangt, sodass sich aus den sozialistischen Revolten nicht nur die zweite Welle der Frauenbewegung bildete, die schließlich eine autonome Bewegung wurde, sondern waren die universitären Aufstände auch „von einer generellen Friedenssehnsucht und einer egalitären Neubestimmung des Geschlechterverhältnisses (»make love, not war«)³⁵² geprägt. Zu guter Letzt wird das Jahr 1968 ebenfalls als Ausgangspunkt und Muster für gegenwärtige gesellschaftliche Gegebenheiten wahrgenommen. So definiert der Historiker Norbert Frei:

Was »68« war, ist seit jeher umstritten. Was davon blieb, ist Gegenstand nicht endender Debatten. Zu beiden trägt allein schon die Vielzahl der im Umlauf befindlichen Bezeichnungen bei. Sie ist, noch ehe explizite Werturteile ins Spiel geraten, ein Indiz dafür, dass sich die Dinge schwerlich auf einen einzigen Nenner bringen lassen: Studentenbewegung, Jugendrebellion, Generationenrevolte, Sozialprotest, Lebensstilreform, Kulturrevolution – jede dieser Fügungen, betrachtet man sie näher, hat ihre Tücken, jedes der Worte ergibt auch in anderen Kombinationen Sinn. Das aber zeigt: Auch nach vier Jahrzehnten ist »68« nicht ausgedeutet, sondern weiter in Bewegung, noch immer eher Gegenwart als Geschichte. [...] 1968 war nicht

³⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 846.

³⁴⁸ Mit dieser Bezeichnung sind die Grundgesetzänderungen während der Zeit der Großen Koalition gemeint, die am 30. Mai 1968 vom Deutschen Bundestag beschlossen wurden und am 14. Juni verabschiedet wurden. Diese wurden umstritten, da die Regierung damit die Grundrechte der Bürger während einer Notfallsituation einschränken konnte.

³⁴⁹ Stadler, Friedrich: *Das Jahr 1968 als Ereignis, Symbol und Chiffre gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Konfliktzonen*, a.a.O., S. 10.

³⁵⁰ Vgl. Eitler, Pascal: *Die »sexuelle Revolution« – Körperpolitik um 1968*. In: Klimke, Martin/ Scharloth, Joachim (Hrsg.), *1968 Handbuch zur Kultur und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Springer, Stuttgart 2007, S. 235.

³⁵¹ Ebd., S. 234.

³⁵² Stadler, Friedrich: *Das Jahr 1968 als Ereignis, Symbol und Chiffre gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Konfliktzonen*, a.a.O., S. 12.

das Jahr, das alles verändert hat, dazu war viel zu viel bereits im Gang. Aber nach ›68‹ war fast nichts mehr so wie vorher. Und in diesem Sinne war ›68‹ überall.³⁵³

Insgesamt versuchte der Dramaturg Heinar Kipphardt in diesem Jahr der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umbrüche das Drama *Die Soldaten* wiederzubeleben, welches als Stück des Sturm und Drang in einem ähnlichen revolutionären Klima verfasst wurde: auch damals waren Themenkreise wie die Opposition zwischen Vätern und Söhnen (oder Töchtern), die Auseinandersetzung mit dem Sexualitätsdiskurs sowie die Entdeckung und die Bestimmung des Individuums jenseits der hierarchischen-gesellschaftlichen Zuweisungen grundlegend für literarische Produktionen und das Theater. Davon ausgehend lässt sich ein inhaltlicher Bogen zwischen der Epoche des Sturm und Drang und der Protestbewegung der 1968er Jahre schlagen. Nicht zufällig also beschloss Heinar Kipphardt, in dieser Zeit, sich mit dem Stürmer und Dränger J.M.R. Lenz auseinanderzusetzen.

4.3 Kipphardts Bearbeitung der *Soldaten*: ein Vergleich mit dem Stück von J.M.R. Lenz mit einem Fokus auf Marie

1967 hat Heinar Kipphardt seine Bearbeitung der *Soldaten* verfasst, die 1968 in Düsseldorf uraufgeführt wurde. Es wurde bereits erwähnt, dass der Dramaturg in dieser Zeit nach neuer literarischer Orientierung suchte. Die Gründe dafür lagen in der Schwierigkeit, während der Zeit der Protestbewegung einen Sinn in der literarischen Arbeit zu finden. Entsprechend äußerte er sich über die Probleme, mit welchen er als Autor konfrontiert war, etwa in den Briefen an den Autor R. Anhegger (März 1968), an den Regisseur Matthias Langhoff (Mai 1968) und an den Schauspieler Ernst Busch (September 1968). In dem ersten begann er zu fragen: „ob es nicht richtiger wäre, in dieser kritischen Zeit den Forderungen des Tages auch die eigene Zeit zu geben“³⁵⁴. In dem zweiten fragte er den Regisseur nach seiner Meinung über die Bearbeitung der *Soldaten* und schloss den Brief folgendermaßen ab: „In der Regel ist das hiesige Theater noch immer so beschissen, daß ich so gut wie keine Lust habe, ein neues Stück zu machen.“³⁵⁵ In dem dritten schrieb er: „Es scheint mir so entsetzlich folgenlos, Stücke in die Welt zu setzen. Es ist die Ohnmacht der Literatur, die mich ankotzt.“³⁵⁶ So wandte sich der Autor in dieser Zeit der

³⁵³ Zitat in: ebd., S. 17.

³⁵⁴ Naumann, Uwe (Hrsg.), *Heinar Kipphardt Ruckediguh – Blut ist im Schuh. Essays, Briefe, Entwürfe Band 2: 1964- 1982*, Rowohlt, Hamburg 1989, S. 51.

³⁵⁵ Ebd., S. 54.

³⁵⁶ Ebd., S. 57.

Krise schließlich *den Soldaten* von J.M.R. Lenz zu, war das Stück für Kipphardt doch von großer Bedeutung:

Der Verfasser hält DIE SOLDATEN des J.M.R. Lenz für eines der Schlüsselstücke des deutschen Dramas. Seine Spuren führen über Büchner, Grabbe, Wedekind, Brecht, Horvath in das zeitgenössische deutsche Drama. Obgleich eines der folgenreichsten Stücke, blieb es eines der unbekanntesten.³⁵⁷

Der Dramaturg verortete das Theater von Lenz in einer literarischen Tradition, welche das zeitgenössische deutsche Drama hervorgebracht hatte und welche bereits in der vorliegenden Arbeit mittels des Theaters von Büchner verdeutlicht wurde: diejenige des sozialen Dramas. In diesem Kontext erläutert Heinar Kipphardt die Ziele, die er durch seine neue Bearbeitung des Stoffes verfolgte:

Von den Schönheiten des Stücks angezogen und dessen Schwächen vor Augen, unternahm ich den Versuch, das Stück in einer verbesserten Fassung 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. Dabei durfte der unruhige und unregelmäßige Gang der Handlung nicht geglättet werden, dabei sollten die Rauheiten und Kräßheiten des Originals eher verstärkt werden als verloren gehen.³⁵⁸

Von dieser Feststellung ausgehend, lässt sich verstehen, dass Kipphardts Absicht nicht diejenige war, Veränderungen in der Handlung vorzunehmen, sondern das Stück auf eine transparentere Ebene zu heben, um dessen Schönheit und Direktheit deutlich zu machen. Bezüglich des Inhaltes blieb der Dramaturg also seiner Absicht treu und nahm nur wenige Veränderungen vor, die in der Folge gezeigt werden sollen. Der Titel der bearbeiteten Fassung hält ebenso an dem Originalstück fest, doch unterstreicht Kipphardt die neue Funktion des Stückes, indem er das Wort *Bearbeitung* hinzufügt. So wird das neue Stück *Die Soldaten nach Jakob Michael Reinhold Lenz – Bearbeitung* betitelt. Insgesamt strafft Kipphardt das Stück, indem er nur 32 Szenen gegenüber der vormaligen 35 Szenen von Lenz verfasst: wovon es sich in drei Fällen um neue Szenen handelt. So stellen sich bezogen auf die hier vorliegende Forschungsthese bei Kipphardt folgende Fragen: Wie verhält sich seine neue Darstellung der Frau zu dem sich wandelnden Wertesystem der Gesellschaft in den 68er Jahren? Woran erkennt man den Einfluss der 68er Epoche? Welche Änderungen hat Kipphardt in der Handlung und Form vorgenommen? Und welche Ergebnisse resultieren aus der Auseinandersetzung mit dem Originalstück und seiner Bearbeitung? Um auf diese Fragen einzugehen, wird im Folgenden auf einige Szenen von Kipphardts Fassung eingegangen, um diese mit denjenigen des Originalstückes zu

³⁵⁷ Kipphardt, Heinar, *Die Soldaten nach J.M.R. Lenz Bearbeitung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1968, S. 91.

³⁵⁸ Ebd.

vergleichen. Betrachtet man die erste Szene des ersten Aktes werden bereits die neuen Charakterzüge der Frauenfigur Marie evident:

<p>Erste Szene des ersten Aktes bei Lenz MARIANE <i>mit untergestütztem Kopf einen Brief schreibend</i>. Schwester, weisst du nicht, wie schreibt man Madame, <i>M a ma, t a m m tamm, m e me</i>. CHARLOTTE <i>sitzt und spinnt</i>. So ,st recht. MARIANE. Hör, ich will dir vorlesen, ob’s so angeht, wie ich schreibe: „Meine liebe Matamm! Wir sein gottlob glücklich in Lille arriviert“, ist’s so recht arriviert, <i>a r ar, r i e w wiert?</i> CHARLOTTE. So st’s recht.³⁵⁹</p>	<p>Erste Szene des ersten Aktes bei Kipphardt <i>In Lille</i> <i>Marie schreibt einen Brief. Charlotte sitzt und spinnt.</i> MARIE Ich bin ganz dumm von diesem Brief, von all dem weiß Papier, daß man nicht schreiben kann als wie mans denkt. – Schreibt man Madame mit e? – Schwester! CHARLOTTE Ja doch mit e. MARIE Ob das so angeht, wie ich schreibe: „Meine liebe Madame! Wir sind gottlob glücklich in Lille wiederum arriviert“, ist’s recht so – arriviert mit v? CHARLOTTE Ja doch mit v.³⁶⁰</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Während die Ahnungslosigkeit und Sprachunfähigkeit Maries bei Lenz im zweiten Kapitel dieser Arbeit verdeutlicht wurden, und Marie als unbewusste Figur sowohl in Bezug auf sich selbst als auch auf die herrschenden Machtverhältnisse erscheinen ließen, ist die Wahrnehmung von Kipphardts Marie anders. Im Gegensatz zu Lenz fragt sie nicht nach der Rechtschreibung der gesamten Wörter (*wie schreibt man Madame*), sondern benötigt nur noch kleine Bestätigungen seitens ihrer Schwester (*Schreibt man Madame mit e?*), sodass sie grundsätzlich sicherer in ihrem Umgang mit der Sprache zu sein scheint. Schon in ihrer ersten Aussage wirkt sie wie eine nachdenklichere (*von all dem weiß Papier, daß man nicht schreiben kann als wie mans denkt*) und weniger abhängige Figur. So kann die Frage *Schreibt man Madame mit e?* durchaus als zunächst an sich selbst gerichtet gewertet werden, bevor sie sich an ihre Schwester wendet. Dass sich Marie ihrer Handlungen bewusst ist, wird in der fünften Szene des ersten Aktes offensichtlich, als die Mahlzeit der Familie Wesener stattfindet, während Marie sich in der Komödie mit Desportes befindet. In der Regieanweisung wird in diesem Zusammenhang betont, dass Maries Platz *leer*³⁶¹ ist. So wird der Akzent von Anfang an auf die Normverletzung Maries gelegt, nämlich sich mit einem Soldaten im Theater zu vergnügen, welche bei Kipphardt insofern prägnanter beschrieben wird, als dass diese Szene des gemeinsamen Essens bei Lenz gar erst nicht vorhanden ist. In der Bearbeitung Kipphardts hingegen werden ihre

³⁵⁹ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 192.

³⁶⁰ Kipphardt, Heinar, *Die Soldaten nach J.M.R. Lenz Bearbeitung*, a.a.O., S. 7.

³⁶¹ Ebd., S. 23.

Abwesenheit und ihre Verspätung klar hervorgehoben und damit einhergehend auch ihr freier Wille:

In Lille

Wesener, seine Frau, Charlotte und Weseners alte Mutter warten am gedeckten Tisch, um zur Nacht zu speisen. Mariens Platz ist leer. Eine Magd wartet, das Essen aufzutragen.

WESENER ALTE MUTTER *laut und krächzend*: – – Wo bleibt denn die Marie? *Sie kriecht zur Tür.*

Marie! – Marie! Sie kommt brummelnd zu ihrem Platz zurück. Wo ist denn die Marie?

CHARLOTTE Weiß ichs? [...]

FRAU WESENER *der schwerhörigen Alten laut ins Ohr*: Sie wird schon kommen, sag ich, Mutter! Sie hört rein gar nichts mehr.

WESENER *mit vollem Munde*: Und wo ist sie?³⁶²

Des Weiteren wird die selbstbewusste Haltung Maries auch in der darauffolgenden Szene hervorgehoben, vergleicht man das Original mit der bearbeiteten Fassung:

Sechste Szene des ersten Aktes bei Lenz Marianes Zimmer. <i>Sie sitzt auf ihrem Bett, hat die Ziternadel in der Hand, und spiegelt damit, in den tiefsten Träumereien. Der Vater tritt herein, sie fährt auf und sucht die Ziternadel zu verbergen.</i> ³⁶³	Sechste Szene des ersten Aktes bei Kipphardt <i>Marie sitzt halb ausgekleidet vor einem Spiegel. Sie hat die Ziternadel in der Hand und probiert sie in tiefsten Träumereien in ihrem Haar. Sie summt dabei.</i> MARIE Der Esel hat Pantoffeln an, kam übers Dach geflogen, kam zu meiner Kammer rein, war ich schon betrogen. <i>Der Vater tritt herein, sie fährt auf und sucht die Ziternadel zu verbergen.</i> ³⁶⁴
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Bei Kipphardt wird die Freizügigkeit und Sexualität Maries durch ihren Auftritt als *halb ausgekleidet[e]* Frau offen zum Ausdruck gebracht, welche auch durch das von ihr gesungene Volkslied angedeutet werden. Das Lied als Variation eines romantischen Volksliedes³⁶⁵, welches in der Gedichtsammlung von Achim von Armin und Clemens Brentano enthalten ist, spielt einerseits auf die folgende explizite Darstellung der Beziehung zwischen Desportes und Marie an, andererseits trägt dieses zur Wahrnehmung Maries als selbstbewusste Figur bei, indem sie sich über den darauffolgenden Verrat Desportes‘ bereits im Klaren zu sein scheint. Bei Lenz kommt weder eine Darstellung der weiblichen Sexualität noch eine solche Form des Bewusstseins seitens der Frauenfigur Marie zum Ausdruck. Nur unterschwellig lässt sich eine sexuelle Andeutung spüren (*Sie sitzt auf ihrem Bett, hat die Ziternadel in der Hand*). Im Anschluss unterhält sich Marie mit ihrem

³⁶² Ebd.

³⁶³ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 203.

³⁶⁴ Kipphardt, Heinar, *Die Soldaten nach J.M.R. Lenz Bearbeitung*, a.a.O., S. 25.

³⁶⁵ Das Lied ist eine Variation des Volksliedes *Ey der Tausend*, welches in der Sammlung von Volksliedtexten *Des Knaben Wunderhorn* enthalten ist und zwischen 1805 und 1808 von Achim von Armin und Clemens Brentano veröffentlicht wurde.

Vater über das Verhältnis zum Baron, und das Gespräch wird mit der Erlaubnis von Wesener zu Ende gebracht, dass sie dem Soldaten zwar begegnen dürfe, doch unter der Bedingung, dass niemand davon wisse. Das Ende dieser Szene ist ebenfalls von grundlegender Bedeutung für einen Vergleich zwischen den zwei Fassungen, indem Lenz diese mit Maries Feststellung abschließt: „Das Herz ist mir so schwer. Ich glaube, es wird gewittern die Nacht. [...] Ich sterb nicht anders als gerne.“³⁶⁶ Es wurde im Kapitel 2 erläutert, dass eine ähnliche Aussage der weiblichen Figur (*Ja, das lässt sich der Papa nicht ausreden, und ich krieg doch so bisweilen so eng um das Herz*) auf ihre Beschränktheit im Handeln hindeutet³⁶⁷, was für sie Anstoß bietet, sich zu bewegen, bzw. sich zu emanzipieren. Kipphardt schreibt dieses Gespräch zwischen Vater und Tochter neu und verschärft dabei die Direktheit der Sprache Maries, indem diese den Vater einerseits explizit fragt (im Gegensatz zum Originalstück), ob sie Desportes sehen dürfe (*Und darf ich ihn denn sehen?*)³⁶⁸, andererseits das Theaterpublikum einen direkten Zugang zu ihren Gedanken erhält, da sie in Bezug auf ihre Gefühle für Stolzius und Desportes feststellt: „Wenn ich so an ihn denk, denk ich, ich lieb ihn noch, und wenn der Baron dann da ist, nicht.“³⁶⁹ Hier äußert sich also erstens ein freier Wille Maries, nämlich das Bedürfnis den Baron zu sehen, sowie zweitens ihre Reflektion darüber, welchen der Männer sie letztlich selbst liebt. Bei Kipphardt ist dazu auch das Ende der Szene verändert worden, indem diese nicht mehr mit der oben zitierten Aussage Maries abschließt, sondern sich als der Moment entpuppt, in dem sie entdeckt, dass der Baron Desportes sich durchgängig in ihrem Bett versteckt hielt:

MARIE [...] Das Herz ist mir so schwer. Ich glaube, es wird gewittern die Nacht. *Sie schlägt den Vorhang ihres Bettes auf und schreit auf, da der Desportes in ihrem Bette liegt.*
 DESPORTES *indem er sie aufs Bett trägt und entkleidet:* Marieel! Himmlisches – göttliches – engliches.
 MARIE Das dürfen Sie ja nicht.
 DESPORTES Dürfen! Parfüm der matten Seelen, dürfen! Was darf die Liebe nicht?
 MARIE [...] Das Herz ist mir so schwer. Ich glaube, es wird gewittern die Nacht. *Sie schlägt den Vorhang ihres Bettes auf und schreit auf, da der Desportes in ihrem Bette liegt.*
 DESPORTES *indem er sie aufs Bett trägt und entkleidet:* Marieel! Himmlisches – göttliches – engliches.
 MARIE Das dürfen Sie ja nicht.
 DESPORTES Dürfen! Parfüm der matten Seelen, dürfen! Was darf die Liebe nicht?
 MARIE Und wenn der Vater käm? Es ist ja nicht verriegelt.
 DESPORTES Lieg ich zu seinem Fuß, erbitte seinen Segen und schwöre ewige Treue vor dem Altar der Liebe.
Er weist auf das Bett.
 MARIE Ihre gnädige Frau Mutter aber? Ich wär des Todes, sie nur anzusehn.
 DESPORTES Die Liebe kennt nicht Vater und nicht Mutter, nicht Stand, nicht Vorurteil, die Liebe liebt.

³⁶⁶ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 204.

³⁶⁷ Siehe man S. 49-50 der vorliegenden Arbeit.

³⁶⁸ Kipphardt, Heinar, *Die Soldaten nach J.M.R. Lenz Bearbeitung*, a.a.O., S. 26.

³⁶⁹ Ebd., S. 27.

Er küßt ihre Füße, dann ihre Knie.

MARIE Was machen Sie?

DESPORTES Ich bete. Lieben ist beten vor dem Gott der Schönheit.

MARIE O nein.

DESPORTES O ja.

MARIE Sie sagen das so schön, so schöne Wörter alles – Gott, ach Gott, der Vater – ³⁷⁰

Aus verschiedenen Perspektiven ist dieser Teil der Szene erhellend. Erstens wird kein Gefühl der Beschränktheit Maries wie im Fall von Lenz' Stück vermittelt, indem die Handlung durch die Beschreibung des erotischen Momentes mit Desportes weiterentwickelt wird, in welchem Marie ihre sexuellen Wünsche frei ausdrücken kann. So muss sie ihr enges Zimmer für die Beziehung mit dem Baron nicht verlassen. Zweitens werden das Moralbewusstsein und die Sicherheit Maries wieder akzentuiert, als sie feststellt, dass Desportes sich dort eigentlich nicht befinden sollte: *Das dürfen Sie ja nicht*. Drittens werden ihre eigenen sexuellen Wünsche deutlich gemacht, indem sie sich den Annäherungsversuchen des Barons durchaus nicht entzieht. Ihre einzige Sorge besteht darin, dass der Vater kommen könnte (*Und wenn der Vater käm? Es ist ja nicht verriegelt*). Wäre die Tür jedoch abgeschlossen, würde sie diesen Wünschen nachkommen. Darüber hinaus wird die Erotik des Zusammentreffens auch dadurch verdeutlicht, dass sie die Stimme des Barons als *schön* bezeichnet (*Sie sagen das so schön, so schöne Wörter alles*). Obwohl die Frau in der Szene von Desportes als sexuelles Objekt betrachtet wird, wird hier Desportes selbst zum Objekt weiblichen Begehrens. Bei Kipphardt werden diese erotischen Momente, anders bei Lenz, deutlich illustriert und somit die Sexualität befreit. So charakterisiert sich die von Anfang an als *halb ausgekleidet* dargestellte Frau als selbstbestimmt und ihrer Sexualität bewusster, was wieder am Ende der Szene betont wird, als der Vater an der Tür kommt und sie ruft: *Ich bin ganz ausgekleidet*, damit er nicht eintritt und den Baron entdeckt. Hier gewinnt die Darstellung der Sexualität also eine zeitgemäße Bedeutung, indem diese im Geiste der 68er-Bewegung betrachtet und befreit wird, wie es unter anderem die jungen Oppositionellen in Deutschland einforderten. In dieser Hinsicht haben Stephan und Winter erkannt, inwiefern in der Bearbeitung Kipphardts sich „de[r] Sexualtrieb als anarchisches Element in der wohlgeordneten Gesellschaft auswirkt“.³⁷¹ Des Weiteren wurde auch im Kapitel bereits betont, dass sich die neue Frauenbewegung in diesem Kontext der Proteste bildete. In diesem Hinblick zielten die Frauen nach individueller Autonomie: „Individuell bedeutete [Autonomie] Selbstbestimmung,

³⁷⁰ Ebd., S. 27-28.

³⁷¹ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd, „*Ein vorübergehendes Meteor?*“ *J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, a.a.O., S. 217.

vor allem auch über den eigenen Körper, sowie Befreiung aus männlicher Bevormundung und ökonomischer Abhängigkeit.“³⁷² Die Selbstbestimmung Maries in der zitierten Bedeutung zieht sich wie ein roter Faden durch Kipphardts Bearbeitung, als sie etwa in der vierten Szene des dritten Aktes *im seidenen Morgenmantel* auftritt, oder als sie sich in der achten Szene zweimal putzt, bevor sie den Offizier Mary trifft. In Letzterer singt die Großmutter erneut ein Volkslied, welches wiederum die Variation eines in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* enthaltenen Liedes ist. Bei Kipphardt hat das Lied zweierlei Auswirkungen. Einerseits dient dieses als Antizipation des Schicksals Marie als verlassene und mittellose Frau, andererseits als brutale Auflehnung der Frau gegen das repressive Patriarchat. Auch fügt Kipphardt zwei letzte Verse hinzu, welche noch einmal das Bewusstsein Maries über ihr folgendes Schicksal thematisieren. Bei Lenz war das Lied hingegen nicht präsent, und somit auch nicht den bewussten Zug Maries:

Da drunten auf der Wiesen
Da ist ein kleiner Platz,
Da tät ein Wasser fließen,
Da wächst kein grünes Gras.

Da wachsen keine Rosen
Und auch kein Rosmarein,
Da hab ich mein Liebsten erstochen
Mit einem Messerlein.

Hast du mich denn verlassen,
Der mich betrogen hat, [...] ³⁷³

Zieht man nun die dritte Szene des zweiten Aktes in Betracht, wird das Verhältnis zu Desportes, im Vergleich zum Originalstück, erneut sexuell expliziter beschrieben und dadurch auch die Selbstbestimmtheit Maries betont:

<p>Dritte Szene des zweiten Aktes bei Lenz DESPORTES. Das ist meine Sorge. Haben Sie Feder und Dinte, ich will dem Lumpenhund seinen Brief beantworten, warten Sie einmal. MARIANE. Nein, ich will selber schreiben. <i>Setzt sich an den Tisch, und macht das Schreibzeug zu-recht, er stellt sich ihr hinter die Schulter.</i> DESPORTES. So will ich Ihnen diktieren. MARIANE. Das sollen Sie auch nicht. <i>Schreibt.</i> DESPORTES <i>liest ihr über die Schulter.:</i> „Monsieur“ – Flegel setzen Sie dazu. <i>Tunkt eine Feder</i></p>	<p>Dritte Szene des zweiten Aktes bei Kipphardt DESPORTES Das ist meine Sorge. Ich will Lumpenhund seinen Brief beantworten, warten Sie einmal. MARIE Nein, ich will selber schreiben. DESPORTES So will ich Ihnen diktieren. MARIE Das sollen Sie auch nicht. DESPORTES Gib mir den Brief. MARIE Nein. DESPORTES Doch. MARIE Nein.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³⁷² Gerhard, Ute, *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*, C.H. Beck, München 2009, S. 116.

³⁷³ Kipphardt, Heinar, *Die Soldaten nach J.M.R. Lenz Bearbeitung*, a.a.O., S. 58. Das Lied ist eine Variation des Volksliedes *Des Pfarrers Tochter von Taubenheim*, welches in der Sammlung von Volksliedtexten *Des Knaben Wunderhorn* enthalten ist.

<p><i>ein und will dazu schreiben.</i> MARIANE. <i>beide Arme über den Brief ausbreitend. Herr Baron – Sie fangen an zu scheckern, sobald sie den Arm rückt, macht er Miene zu schreiben, nach vielem Lachen gibt sie ihm mit der nassen Feder eine große Schmarre übers Gesicht. Er läuft zum Spiegel, sich abzuwischen, sie schreibt fort.</i>³⁷⁴</p>	<p>DESPORTES Doch. <i>Sie laufen schäkernd durch die Stube. Er faßt sie ab. Sie steckt den Brief in den Busen, er will ihn an sich bringen, sie entwischt ihm nach vielem Lachen zum Sofa, er setzt ihr nach.</i>³⁷⁵</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Der Unterschied zwischen den beiden Darstellungen der Beziehung mit dem Baron liegt in der Wiedergabe des erotischen Momentes und somit in der Charakterisierung der Frau. Bei Lenz wurde die Sexualität auf indirekte Weise porträtiert, und zwar mittels des Schreibens. Bezüglich des Originalstückes wurde zuvor bereits konstatiert, inwiefern das Schreiben einerseits sexualisiert wurde und andererseits als Mittel fungierte, um den Emanzipationsversuch der Frau zu schildern (insbesondere durch *die große Schmarre übers Gesicht*). Im Kontrast dazu wird das Thema des Schreibens in Kipphardts Szene nun kaum berücksichtigt, indem der Fokus direkt auf das erotische Moment gerichtet wird. Diesbezüglich erhält Desportes keine Schmarre über sein Gesicht, sondern *sie steckt den Brief in den Busen*, sodass sie den Baron sexuell anziehen kann. Man gewinnt hier also den Eindruck, dass Kipphardts Protagonistin, im Vergleich zu derjenigen Lenz', keinen Emanzipationsversuch vornimmt, da sie schon emanzipiert zu sein scheint. Sowohl durch ihren eigenen Willen (sie widerspricht Desportes mehrmals) als auch durch die Selbstbestimmtheit über ihren Körper wirkt Marie wie eine emanzipierte Frau. Nachdem sie von Desportes verlassen, und mit den Folgen des sozialen Abstiegs konfrontiert wird, versucht die Gräfin sie von ihrem Schicksal als gesellschaftliche Außenseiterin zu retten. Im Gespräch zwischen den beiden wird der selbstbewusste Zug Maries erneut zum Ausdruck gebracht, doch handelt es sich diesmal um ihr Bewusstsein über die herrschende gesellschaftliche Ordnung:

<p>Neunte Szene des dritten Aktes bei Lenz GRÄFIN. [...] Ihr einziger Fehler war, dass sie die Welt nicht kannten, dass sie den Unterschied nicht kannten, der unter den verschiedenen Ständen herrscht, dass sie die „Pamela“ gelesen haben, das gefährlichste Buch, das eine Person aus ihrem Stande lesen kann.</p>	<p>Elfte Szene des dritten Aktes bei Kipphardt GRÄFIN. [...] Ihr einziger Fehler war, dass sie die Welt nicht kannten, dass sie den Unterschied nicht kannten, der unter den verschiedenen Ständen herrscht. MARIE Ich kenne ihn jetzt, o ja!³⁷⁷</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³⁷⁴ Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten.*, a.a.O., S. 214.

³⁷⁵ Ebd., S. 41.

³⁷⁷ Kipphardt, Heinar, *Die Soldaten nach J.M.R. Lenz Bearbeitung*, a.a.O., S. 66.

MARIANE. Ich kenne das Buch ganz und gar nicht. ³⁷⁶	
----------------------------------------------------------------	--

So verdeutlicht die Protagonistin bei Kipphardt, dass sie sich dem Standesunterschied bewusst ist, während sich Lenz' Marie zu diesem Zeitpunkt der Handlung immer noch als naiv entlarvt (*Ich kenne das Buch ganz und gar nicht*). Die darauffolgende Darstellung des Rendezvous mit dem Soldaten Mary demonstriert letztlich noch einmal Kipphardts Absicht, Maries Selbstbestimmtheit darzustellen. Nachdem sie sich als Gesellschafterin unter der Vormundschaft der Gräfin La Roche befindet, trifft sie in der dritten Szene des vierten Aktes den Soldaten Mary, wie im Originalstück, doch wird diese Szene von Kipphardt konzeptionell verändert. Erstens wird der Dialog zwischen den beiden in der überarbeiteten Fassung verlängert. Zweitens werden einerseits die sozialen Ziele Maries hervorgehoben, andererseits ihr Bewusstsein, dass diese ihr vom Patriarchat verweigert werden:

MARY Sie sind ja aber wie in einem Kloster hier! Wollen Sie denn gar nicht mehr in die Welt?

MARIE Ach, lieber Herr Mary, wollen – wollen – – ich bin oft so zerstreut – ich möchte wohl wollen –³⁷⁸

Durch die Betonung des Wunsches Maries, ein aktiver Teil der Welt zu sein und somit implizit einen gesellschaftlichen Aufstieg vollziehen zu können, scheint sich Marie im Vergleich zu Lenz' Stück bewusster über die gesellschaftlichen Verhältnisse zu sein. Ihr Bedürfnis nach einem solchen sozialen Aufstieg steht nämlich mit der herrschenden sozialen Ordnung im Widerspruch, wie ihre Formulierung im Konjunktiv verrät (*ich möchte wohl wollen*). Aufgrund der Entdeckung der Gräfin, dass Marie ein Rendezvous mit dem Soldaten Mary hatte, flieht Marie, was Desportes in höchste Bedrängnis bringt, hatte er doch fest daran geglaubt, durch Maries Aufnahme bei der Gräfin von seinen Verwicklungen befreit zu sein.³⁷⁹ Um seine soziale Lage zu retten, bedient er sich bei Kipphardt folglich der Dienste seines Sekretärs, während Lenz an diesem Punkt die Figur des Jägers verwendet. Im Originalstück lässt Desportes diesem einen Brief zukommen, in welchem der Baron seinen Jäger informiert, dass Marie geflohen sei und beabsichtige, Desportes zu finden. Aufgrund dessen bittet er seinen Bediensteten, die junge Frau aufzuhalten. Dabei bleibt es bei Lenz unklar, in welchem Kontext der Jäger Marie begegnet oder ob überhaupt. Bei Kipphardt hingegen wird die Szene durch die Figur des Sekretärs, welche von

³⁷⁶ Ebd., S. 229.

³⁷⁸ Ebd., S. 72.

³⁷⁹ Vgl. Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd „*Ein vorübergehendes Meteor?*“ *J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, a.a.O., S. 217.

ihm hinzugefügt wird, deutlich dramatischer, indem dieser sie auf der Bühne vergewaltigt.

MARIE Du lügst. Er kommt. Er liebt mich ja.

SEKRETÄR Liebe – Mademoiselle – Liebe ? – – Ists ein Sekret, das ein Organ in unsere Blutbahn spritzt, die Sinne springen macht und den Verstand siechen? Warum grade diesen Busen und nicht jenen, und diesen Mund und keinen andern? Nur diesen weichen Hals? – *Er fasst sie an.* Lieb ich Sie nicht? [...] Will Sie den Brief von ihm lesen. Will Sie? *Er händigt ihr Desportes Brief ein, sie liest, läßt den Brief auf den Boden fallen.*

Hat Sie den Brief gelesen? *Marie sitzt steif auf einem Stuhl und starrt.* Will Sie mich jetzt erhören? *Er nimmt ihr das Brusttuch ab.*

*Marie sieht ihn verzweifelt an, ohne sich im geringsten zu wehren. Er küßt sie.*³⁸⁰

So wird Marie bei Kipphardt durch das Patriarchat zurück in eine passive Rolle gedrängt, und ihr vormalig befreiter weiblicher Körper auf das Objekt des gewalttätigen Mannes reduziert. Nachdem sie den Brief von Desportes gelesen hat, wirkt sie so verzweifelt, dass sie zu keiner körperlichen Aktivität mehr fähig ist. So zeigt Kipphardt deutlicher als Lenz die Folgen der männlichen Machtverhältnisse sowie des sozialen Abstieges, indem die zunächst selbstbewusste und aktive Protagonistin völlig erstarrt. Ihre Bewegungsunfähigkeit ist hierbei auch symbolisch auf Ebene der Klassengesellschaft zu verstehen, was sich sodann in ihrem folgenden Schicksal als *Hure* widerspiegelt. Davon ausgehend wird das Schicksal Maries bei Kipphardt expliziter beschrieben, etwa in der zweiten Szene des fünften Aktes. Hier tritt sie sogar mit einer anderen *Weibsperson auf Männerfang* auf, sodass ihre soziale Rolle als „Soldatenhure“ deutlich klarer durch den Autor selbst festgelegt wird. Dies kann auch im Kontext des Annäherungsversuchs von Marie an ihren Vater identifiziert werden:

WEIBSPERSON Der Herr allein an diesem schönen Abend?

WESENER Laß Sie mich – ich bin kein Liebhaber von solchen Sachen.

WEIBSPERSON Ich bin drei Tage ohne warmes Essen, gnädiger Herr. Ich bin noch jung. Wenn Sie die Gnade hätten, mich in ein Wirtshaus zu führen, wo wir einen guten Schluck Wein miteinander hätten, es soll Sie nicht gereuen.

WESENER Ins Arbeitshaus mit Euch, Ihr liederliche Seele! Schämt Ihr Euch nicht, einem honetten Mann das zuzumuten? Lauft Euern Soldaten nach.

WEIBSPERSON *tonlos:* Mein Gott. *Sie wankt zur ihrer Begleiterin zurück. Wesener zögert, dann geht er ihr nach und reicht ihr ein Stück Geld.*

WESENER Da hat Sie einen Gulden – ich habe meinen Handel verloren und mein Haus – aber bessere Sie sich.

Dementsprechend wird auch die neue soziale Rolle Weseners deutlicher gemacht, indem dieser ankündigt, dass er sein Geschäft und Haus verloren hat, was bei Lenz hingegen nicht offenbart wurde. So wird betont, inwiefern die Folgen von Maries sozialen

³⁸⁰ Kipphardt, Heinar, *Die Soldaten nach J.M.R. Lenz Bearbeitung*, a.a.O., S. 77.

Übertritten sich somit letzten Endes auch auf das Geschäft des Vaters und damit auf die Ökonomie und Lebenssicherung der Familie auswirken. In der Bearbeitung Kipphardts finden also Interpretationsmöglichkeiten und Nuancen in der Widergabe des Schicksals der Figuren keinen Platz mehr, wie Stephan und Winter auch erläutern: „Die Offenheit des Schlusses ist aufgehoben“.³⁸¹ Dass das Merkmal der Offenheit verloren geht, wird ebenso am Ende der Szene deutlich gemacht:

<p>Vierte Szene des fünften Aktes bei Lenz WESENER War Ihr Vater ein Galanteriewarenhändler? WEIBSPERSON <i>schweigt stille.</i> WESENER Ihr Vater war ein honetter Mann? – Steh Sie auf, ich will Sie in mein Haus führen. <i>Sucht ihr aufzuhelfen.</i> WESENER Wohnt ihr Vater nicht etwan in Lille – <i>beim letzten Wort fällt sie ihm um den Hals.</i> WESENER (<i>schreit laut</i>). Ach meine Tochter! MARIANE Mein Vater! <i>Beide wälzen sich halb tot auf der Erde. Eine Menge Leute versammeln sich um sie, und tragen sie fort.</i>³⁸²</p>	<p>Zweite Szene des fünften Aktes bei Kipphardt MARIE Vater! <i>Sie fällt halb ohnmächtig nieder.</i> WESENER <i>schreit</i>: Marie! Marie! <i>Er fällt zu ihr nieder. Leute versammeln sich. Eine Stadtwache erscheint. Marie rafft sich auf und läuft mit ihrer Begleiterin davon.</i> WESENER zu der Stadtwache: Wo ist sie hin? Wo wohnt sie? STADTWACHE Wer weiß das, Herr, es sind ja nur Huren.³⁸³</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Lenz beschreibt die Wiedererkennung zwischen Marie und ihrem Vater auf dramatische Weise. Es wurde auch festgestellt, inwiefern die Gestik eine mächtige Auswirkung ausübt (*Beide wälzen sich halb tot auf der Erde*) und lässt dadurch Raum zu freien Interpretationen über die mögliche Entwicklung der Geschichte der Familie Wesener. Bei Kipphardt wird einerseits die Wiedererkennung knapper wiedergegeben, andererseits gewinnt die Gestik keine große Bedeutung. Außerdem wird die Figur der Stadtwache in der Bearbeitung hinzugefügt, welche ein moralisches Urteil ausdrückt (*es sind ja nur Huren*) und welche die Meinung der herrschenden Ordnung verkörpert. Hier muss die Frau weglaufen, als sie die Präsenz der Stadtwache bemerkt, indem die Protagonistin keinen Platz mehr für sie in der Gesellschaft findet. So kritisiert Kipphardt deutlich die Autorität und die herrschenden Mechanismen. Auch in der letzten Szene nimmt Kipphardt Veränderungen vor. Während der Reformvorschlag, *eine Pflanzschule für Soldatenweiber anzulegen*, im Original von der Gräfin vorgeschlagen wird, und nur mit dem Obristen diskutiert wird, ist es Pirzel in der Bearbeitung, der sich für die Reform einsetzt:

³⁸¹ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd, „Ein vorübergehendes Meteor?“ *J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, a.a.O., S. 219.

³⁸² Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, a.a.O., S. 245.

³⁸³ Kipphardt, Heinar, *Die Soldaten nach J.M.R. Lenz Bearbeitung*, a.a.O., S. 85-86.

PIRZEL Ich sehe die Soldaten an, wie das Ungeheuer, dem von Zeit zu Zeit ein Frauenzimmer freiwillig aufgeopfert werden muß, damit die übrigen verschont bleiben.

EISENHARDT Wie verstehen Sie das, aufgeopfert?

PIRZEL *mit Eifer*: Es müßte der König veranlaßt werden, für die Beschützer seines Staates, eine Pflanzschule für Soldatenweiber anzulegen.

HAUDY Bravo, Pirzel.

PIRZEL Junge Frauenzimmer, die im hohen Dienst des Vaterlandes der ewigen Verbindungen der Ehe freiwillig ganz entsagen.

EISENHARDT Ich darf wohl aber zweifeln, lieber Hauptmann, daß sich ein Frauenzimmer von Ehre dazu entschließen könnte. Das müßten Huren sein.

PIRZEL *immer mehr in Feuer geratend*: Nicht Huren, sondern Amazonen, deren edle Empfindungen die Delikatesse der weiblichen Ehre nicht verletzen, sondern zu dem Ziel erhöhen, Märtyrerinnen für den Staat zu sein!

HAUDY UND MARY *lachend*: Ja, ja, der Pirzel! Bravo, Pirzel!³⁸⁴

Dass es bei Kipphardt die männlichen Soldaten sind, welche über die Geltung eines gesellschaftlichen Reformvorschlages diskutieren, ändert die Bedeutung der Reform. Dadurch dass diese im Original von der Gräfin vorgeschlagen wurde, und nicht mit dem ganzen Militär diskutiert wurde, gewann die Reform eine ernste Bedeutung. Vor allem geht dieser Zug der Ernsthaftigkeit der Reform in der Bearbeitung Kipphardts verloren und wird stattdessen ihr einen komischen Charakter zugeschrieben, da der Vorschlag für Kipphardt nicht mehr aktuell ist. Bei ihm regt die Figur Pirzel Haudy zu weiteren Reflexionen über den Soldatenstand an, sodass dieser auf gewisse Weise zu einem militärtechnischen Theoretiker wird³⁸⁵: der Hauptmann Pirzel ist nämlich der einzige Soldat, welcher über seinen Beruf nachdenkt. Von der Figur Pirzel ausgehend richtet Kipphardt also eine Kritik gegen den Soldatenstand, welche schon dadurch eine breitere Bedeutung im Laufe des Stückes gewinnt, dass sie sich letztlich an die Menschheit richtet. Pirzel schlägt nämlich schon in der vierten Szene des ersten Aktes dem Prediger ein Rätsel vor: „Was ist ein Offizier gegen einen Soldaten? Ich gebe Ihnen dies Rätsel auf, Herr Pfarrer: Was ist ein Offizier gegen – – den Soldaten? Ein Soldat, der denkt. Denken ist nicht mechanisch, denken ist göttlich. Das Exerzierreglement ist mechanisch. Das ist der Widerspruch“.³⁸⁶ Im Verlauf des Dramas macht Pirzel mehrmals auf die mangelnde Fähigkeit der Menschen zu Denken aufmerksam³⁸⁷, welche sogar die Bearbeitung Kipphardts abschließt. So lautet der letzte Satz: „PIRZEL – – Weil niemand denkt. *Lange Pause, dann klopft er sich mit dem Knöchel mehrfach kräftig an den Schädel.* Hier steckt.“ In diesem

³⁸⁴ Ebd., S. 87.

³⁸⁵ Vgl. Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd „*Ein vorübergehendes Meteor?*“ *J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, a.a.O., S. 220.

³⁸⁶ Kipphardt, Heinar, *Die Soldaten nach J.M.R. Lenz Bearbeitung*, a.a.O., S. 16.

³⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 32, als Pirzel beobachtet: „Weil-die-Leute-nicht-denken“, und vgl. Ebd., S. 56, als Pirzel erneut konstatiert: „Eben. Das macht, weil die Leute nicht denken.“

letzten Satz äußert Kipphardt sich kritisch gegenüber der Gesellschaft. Jedoch besteht durch die bereits angesprochene Verschiebung ins Komische am Ende zugleich das Risiko, dass die ursprüngliche Sozialkritik Lenz' nicht weiterverfolgt wird.

Zusammenfassend resultiert aus der Auseinandersetzung mit den zwei Fassungen, dass Kipphardt die Handlung vereinfacht und diese klarer dargestellt hat. Bezüglich der Figur Marie wurde von Anfang an betont, dass sie sicherer in ihrem Umgang mit der Sprache zu sein scheint, indem sie sich vielmehr als Lenz' Marie direkter äußert, Fragen stellt und als eine nachdenklichere Figur auswirkt. Darüber hinaus erhält man ebenfalls einen direkten Zugang zu ihren Gedanken. Diese neue Sprachsicherheit ist im Zuge der 1968er zu verstehen, da die Frauen ihre Wünsche nun artikulieren können, weil die Gesellschaft aufgeklärter und freier wird. Diese Veränderungen tragen zu verschiedenen Auswirkungen auf die Charakterisierung der Frau und auf ihr Verhältnis zu der Gesellschaft bei. Zum einen wird durch die Erleichterung der Kommunikation den Effekt der sozialen Entfremdung verloren, welche bei Lenz zwar wesentlich war, um sich sozialkritisch zu äußern. Zum anderen scheint Marie nicht wie bei dem Stürmer und Dränger eine komplexe Figur zu sein, indem Lenz einen Charakter porträtiert hatte, welcher durch eine Perspektive von außen nach innen³⁸⁸ bestimmt wurde. Insbesondere wurde die Figur Maries von der Eigenart ihrer Echtheit geprägt. Der Autor hatte nämlich die Selbstaktivität Maries nur indirekt vermittelt – mittels des Schreibens, der Briefe, ihrer Gestik. So charakterisierte sich auch ihr Wunsch, sich zu emanzipieren als implizit. Im Gegensatz dazu hat Kipphardt eine Frauenfigur beschrieben, welche schon emanzipiert ist, indem sie durch die Selbstbestimmtheit über ihren Körper im Geiste der 68er Epoche charakterisiert ist. Darüber hinaus lässt sich der emanzipierte Zug Maries daran erkennen, dass ihre Aktivität explizit dargestellt wird, indem Marie sich über ihre Handlungen und die gesellschaftlichen Regeln bewusst zu sein scheint. Zu guter Letzt reflektieren Stephan und Winter, inwiefern durch das Merkmal der Direktheit der innere Reichtum des Originalstückes verloren geht: "Kipphardts Stück ist für mich gegenüber dem Original klarer, leichter spielbar und durch den klassenanalytischen Zugriff rationaler. Allerdings geht dies meiner Meinung nach auf Kosten des inneren Reichtums und der Vielschichtigkeit von Figuren und Handlung".³⁸⁹ Nicht zuletzt wird auch ein Teil der Schlagkraft von Lenz'

³⁸⁸ Siehe man S. 55 der vorliegenden Arbeit.

³⁸⁹ Vgl. Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd, „Ein vorübergehendes Meteor?“ *J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, a.a.O., S. 220.

Gesellschaftskritik genommen: „Bei Lenz [...] liegt die Stärke der sozialen Kritik gerade in der Indirektheit der Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft“³⁹⁰.

5. Schlussbetrachtung

Ausgehend von dem zeitgenössischen Konflikt und der Emanzipationsbewegung von Frauen in Europa, der sogenannten *Querelle des femmes*, welche sich in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland abzeichnete, war es das Ziel der vorliegenden Arbeit, die Frauendarstellung(en) zu untersuchen, welche die (Dramen-)Literatur dieser Epoche geprägt haben. Hierbei lag das Augenmerk auf den Bestrebungen weiblicher Dramenfiguren, die von der männlichen Gesellschaftsordnung in ihre Objektrollen gedrängt werden, obwohl sie versuchen, aktiv zu handeln und sich somit zu Subjekten zu emanzipieren. Neben der konkreten Handlung der Dramen von Lenz, Büchner und Kipphardt wurde zunächst aufgezeigt, inwiefern die Ebene der Form und das Theater als gesellschaftlicher Schauplatz eine Rolle spielt, um das Schicksal der zeitgenössischen Frauen abzubilden. Dabei hat sich die Gattung des *sozialen Dramas* für die hier behandelten Schriftsteller historisch als besonders nützlich erwiesen, um die leidvollen Geschichten mehrerer gescheiterter weiblicher Emanzipationsversuche zu erzählen. Insgesamt kann das innovative Theater der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts von J.M.R. Lenz in dieser Hinsicht als Vorbild für weitere Bearbeitungen betrachtet werden, wie sie hier in Form von Büchner und Kipphardt behandelt wurden. Durch seine Feststellung, dass die *Komödie Gemälde der menschlichen Gesellschaft* sei, offenbarte er sein poetologisches Konzept: eine realistische Darstellung der Gesellschaft seiner Zeit auf die Bühne zu bringen, was ihm formal insbesondere durch die Mischung tragischer und komödiantischer Merkmale gelang, insofern sich die Gesellschaft seiner Meinung nach gleichfalls durch eine solche Mischung charakterisiere. Im Anschluss an diese Formanalyse wurden sodann drei Werke des Dramaturgen in ihrer Chronologie inhaltlich näher untersucht: *Der Hofmeister* (1774), *Der neue Menoza* (1774) und *Die Soldaten* (1776). Erstens wurde anhand der Beschäftigung mit dem *Hofmeister* aufgezeigt, dass Lenz einen Ständekonflikt zwischen dem Bürgertum (in Form des Hofmeisters) und dem Adel illustriert hat, welcher sich in der Unterdrückung und Selbstkastration des männlichen Protagonisten Läufer auflöst. So zeigt diese extreme Art von Entmannung im Kontext der These der vorliegenden Arbeit nicht nur die vorherrschenden Machtstrukturen der Gesellschaft auf,

³⁹⁰ Ebd., S. 221.

die das Individuum in Form von Gewalt und aufgrund seiner Unterdrückung gegen sich selbst richten muss, sondern macht zudem deutlich, dass auch Männer Opfer patriarchaler Systeme werden können. Durch die tragische und doch zugleich komische Entwicklung der Handlung des *Hofmeister* äußerte Lenz sich kritisch gegenüber den gesellschaftlichen Machtverhältnissen seiner eigenen Zeit. Der Konflikt zwischen den Frauen und dem Patriarchat selbst kam wiederum mit der Analyse von Gustchen zum Ausdruck. Diese weibliche Figur, die im Laufe des Stückes aufgrund ihrer gesellschaftlichen Ausgrenzung aus der Öffentlichkeit und der Verweigerung ihrer sexuellen Triebe ein Gefühl des Unbehagens entwickelt, wird selbst nach ihrem Selbstmordversuch (der aufgrund der vom Patriarchat für sie festgelegten Geschlechtervorstellungen und in Analogie zu Läufer den Höhepunkt ihres Unbehagens bildet) noch in die Rolle des passiven Objekts gedrängt. Zweitens resultiert auch aus der Analyse des *Neuen Menoza* Lenz' Sozialkritik, die einerseits durch die Polarisierung der Frauenfiguren Wilhelmine und Donna Diana entlarvt wurde: hierbei reagiert die erste als passives Objekt auf die Geschehnisse, während letztere als handelndes Subjekt betrachtet werden muss, insofern sie ein typisch männliches Benehmen beweist, das letztlich sogar in einem Mord mündet. Andererseits wurde die Sozialkritik Lenz' mittels der Begegnungen des Prinzen deutlich gemacht, der in einen Konflikt gerät mit Bakkalaureus und dessen oberflächlichem Wissen über den geistlichen Fortschritt Deutschlands und der Sittenwidrigkeit der Europäer, wie sie der Graf verkörpert. So wurde noch einmal illustriert, dass die Leidenden die Frauen und die Diener in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts waren. Drittens wurde mit dem Theaterstück der *Soldaten* erläutert, dass die Protagonistin Marie in ihrem Emanzipationsversuch zum sozialen Aufstieg aus gesellschaftlicher Perspektive nur scheitern kann: obgleich sie stets aktiv handelt, und also ihrem eigenen Willen folgt, wird sie zu einer Bettlerin und von der Gesellschaft ausgeschlossen. Im Übrigen hat Lenz ebenso durch die Figur des Stolzius aufgezeigt, inwieweit auch ein Mann wegen seiner sozialen Position von den herrschenden männlichen Figuren (hier dem Militär) unterdrückt werden kann. Indes handelt dieser im Gegensatz zu Marie nur passiv, bis er eine aktive Tat darin findet, dass er den Offizier Desportes und sich selbst tötet. Berücksichtigt wurden insgesamt also die Perspektiven der weiblichen Figuren in den Stücken Lenz', welche letzten Endes immer wieder in die Objektrolle zurückfallen (müssen), da ihnen die Gesellschaftsstrukturen trotz ihrer Versuche jede Alternative verwehrt. Diese Charakterisierung wurde von Lenz derart dargestellt, dass den Frauen schließlich keine Stimme mehr gewährt wird (Gustchen) sowie ihnen auch keine Möglichkeit mehr gegeben wird, ihre Triebe auszudrücken

(Wilhelmine). Wenn sie hingegen den Mut und die Stärke haben, um ihren Wünschen nachzugehen, müssen sie sich als „typische männliche Figuren“ benehmen (Donna Diana). Es lässt sich also konstatieren, dass die Emanzipationsversuche der weiblichen Figuren im Kontext der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts scheitern (Marie Wesener) müssen. Des Weiteren wurde in dieser Hinsicht nachgewiesen, inwiefern die Zuschreibungen, welche Frauen in den Theaterstücken als leidende Objekte wahrnehmen ließen, eine philosophische Hochkonjunktur im 18. Jahrhundert fanden – indem diese nämlich in eine kulturelle Debatte mündeten (*Querelle des femmes*). Durch die Auseinandersetzung mit den zwei von Humboldt verfassten Aufsätzen wurde in diesem Kontext veranschaulicht, dass das Männliche mit einer *Selbsttätigkeit* und einer *nach außen gerichteten Kraft* (handelndes Subjekt) versehen wurde, während das Weibliche mit einer *leidenden Empfänglichkeit* und einer *nach innen gerichteter Kraft* (leidendes Objekt). Obgleich Humboldts Aufsätze etwa zwanzig Jahre später als Lenz' Werke erschienen, bestätigen letztere, dass solche Geschlechtervorstellungen im 18. Jahrhundert bereits präsent waren, bevor sie zu philosophischen und ästhetischen Kategorien wurden. Anschließend wurde die Brücke zu dem Autor Georg Büchner geschlagen, insofern er sich im 19. Jahrhundert, wie J.M.R. Lenz im 18. Jahrhundert, als Gesellschaftskritiker seiner Zeit mit sozialen Fragen beschäftigte und zu einem Vertreter des sozialen Dramas gezählt wird. Insbesondere galt Lenz für Büchner als Vorläufer und Vordenker seiner literarischen Auffassung: sowohl inhaltlich als auch formal. Vor diesem Hintergrund wurde auch das unvollendete Stück *Woyzeck* näher untersucht. In diesem Zusammenhang wurde die Perspektive von Marie veranschaulicht und die ästhetische Darstellung ihres Mordes als Symbol einer gescheiterten Frauenemanzipation aufgrund der gesellschaftlichen männlichen Machtverhältnisse des 19. Jahrhunderts entlarvt. Dabei wurde durch die Figur Woyzeck nachgewiesen, wie er es in der Nachfolge von Figuren wie Läufer, Gustav und Stolzius nicht zustande bringt, sich gegen das System zu wehren, sodass er die von ihm stets erlebte Unterdrückung und Gewalt schließlich auf seine Frau projiziert, deren Körper zum Austragungsort des männlichen Anspruchs wird, Gewalt gegen die Frauen zu verfügen. So wurde anhand der Analyse festgestellt, inwiefern es berechtigt sein kann, *Woyzeck* als die Tragödie nicht nur von Woyzeck, sondern auch von Marie zu bezeichnen. Im letzten Teil wurde sodann der literarische Bogen bis zur Epoche der 68er gespannt, als Heinar Kipphardt sich der Wiederbelebung Lenz' Stück der *Soldaten* widmete. So wurde illustriert, dass die Epoche der Protestbewegung Ähnlichkeiten mit derjenigen des Stürmer und Drängers aufwies, insofern beide von einer Tendenz zur Rebellion gegen die Tradition, vom Konflikt

zwischen Söhnen und Vätern sowie von einer neuen Bewertung der Sexualität (es setzte sich in diesem Zuge auch der Begriff der *sexuellen Revolution* in den 1960ern durch) geprägt wurden. Davon ausgehend wendete Kipphardt sich in einer Zeit der literarischen Krise dem Theater von J.M.R. Lenz zu und bearbeitete sein Stück der Epoche der 60er gemäß. Insbesondere wurde diese Bearbeitung hier mit einem Blick auf die Protagonistin Marie analysiert. Daraus resultierte, dass Kipphardt im Gegensatz zu seinem Vorbild eine von Anfang an emanzipierte Frauenfigur im Zuge der 60er porträtiert hat, die sich allerdings mit schwereren Folgen als Lenz' Marie konfrontieren muss, indem sie vergewaltigt (und somit wieder in die Objektrolle gedrängt) und zu einer Prostituierten wird. Es wurde allerdings auch demonstriert, inwiefern die Freizügigkeit und die Befreiung der Sexualität Marias auf Kosten ihrer ästhetischen Darstellung verloren gehen, insofern die weibliche Figur als weniger komplex und echt auftritt als im Original.

Zu guter Letzt wurde durch den vorliegenden Beitrag der Versuch vorgenommen, ein literarisches Panorama zu entfalten, von dem innovativen Theater von Lenz ausgehend, über Büchner bis zu Kipphardt, in welchem die weiblichen Perspektiven den Schwerpunkt bilden, um neue mögliche Blickwinkel auf die Spannung zwischen den Frauen und der Gesellschaft zu eröffnen, welche in der Literatur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts auftaucht.

6. Literatur

6.1 Primärliteratur

Büchner, Georg, *1. Januar 1836. An die Eltern in Darmstadt*, in *buechnerportal.de* [online] (<http://buechnerportal.de/werke/briefe/1-januar-1836-an-die-eltern-in-darmstadt/>) zuletzt abgerufen am 22.05.2022).

Büchner, Georg, *5. April 1833. An die Eltern in Darmstadt*, in *buechnerportal.de* [online] (<http://buechnerportal.de/werke/briefe/5-april-1833-die-eltern-in-darmstadt/>) zuletzt abgerufen am 22.05.2022).

Büchner, Georg, *Nach Mitte Februar 1834. An die Eltern in Darmstadt*, in *buechnerportal.de* [online] (<http://buechnerportal.de/werke/briefe/nach-mitte-februar-1834-an-die-eltern-in-darmstadt/>) zuletzt abgerufen am 22.05.2022).

Büchner, Georg, *Woyzeck*, hrsg. von Heike Wirthwein, Reclam XL, Ditzingen 2018.

Büchner, Georg: „Woyzeck“. *Marburger Ausgabe. Band 7.2. Text, Editionsbericht, Quellen, Erläuterungsteile*. In: Dedner, Burghard (Hrsg.), *Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe)*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Mainz 2005.

Humboldt, Wilhelm von: *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur*. In: Leitzmann, Albert (Hrsg.), *Wilhelm von Humboldts Werke. Band 1. 1785–1795*, Berlin 2015, S. 311-334.

Humboldt, Wilhelm von: *Über die männliche und die weibliche Form*. In: Leitzmann, Albert (Hrsg.), *Wilhelm von Humboldts Werke. Band 1. 1785–1795*, Berlin 2015, S. 335-369.

Kipphardt, Heinar, *Die Soldaten nach J.M.R. Lenz Bearbeitung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1968.

Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Anmerkungen übers Theater*. In: Damm, Sigrid (Hrsg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 2.*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1987, S. 641- 671.

Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Hofmeister*. In: Damm, Sigrid (Hrsg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 1.*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1987, S. 41-121.

Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Der Neue Menoza*. In: Damm, Sigrid (Hrsg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 2.*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1987, S. 126- 190.

Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, hrsg. von Thorsten Krause, Reclam XL, Ditzingen 2017.

Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*. In: Damm, Sigrid (Hrsg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 1.*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1987, S. 191-246.

Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Rezension des Neuen Menoza*. In: Damm, Sigrid (Hrsg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 2.*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1987, S. 699-704.

Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Über die Soldatenehen*. In: Damm, Sigrid (Hrsg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Band 2.*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1987, S. 787-827.

Naumann, Uwe (Hrsg.), *Heinar Kipphardt Ruckediguh – Blut ist im Schuh. Essays, Briefe, Entwürfe Band 2: 1964- 1982*, Rowohlt, Hamburg 1989.

Wolf, Christa, *Dankrede für den Georg-Büchner-Preis (1980)*, in: deutscheakademie.de [online] (<https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/christa-wolf/dankrede> zuletzt abgerufen am 23.06.2022).

6.2 Sekundärliteratur

Becker-Cantarino, Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800)*, J.B. Metzler, Stuttgart 1987, S. 149-189 und S. 329-340.

Becker-Cantarino, Barbara, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister*. In: *Dramen des Sturm und Drang*, Reclam, Ditzingen 1997, S. 33-56.

Becker-Cantarino, Barbara, *Leben als Text. Briefe als Ausdrucks- und Verständigungsmittel in der Briefkultur und Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: Gnüg, Hiltrud/ Möhrmann, Renate (Hrsg.), *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1995, S. 83-103.

Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, C.H. Beck, München 2000.

Benthien, Claudia, *Lenz und die ‚eloquentia corporis‘ des Sturm und Drang. Der „Neue Menoza“ als ‚Fallstudie‘*. In: Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *Die Wunde Lenz*, Peter Lang, Bern 2003, S. 355-371.

Borgards, Roland/ Neumeier, Harald (Hrsg.), *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2015.

Bronfen, Elisabeth, *Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne*. In: Berger, Renate/ Stephan, Inge (Hrsg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Böhlau Verlag Köln Wien, Köln 1987, S. 87-115.

Butschek, Felix, *Industrialisierung. Ursachen, Verlauf, Konsequenzen*, Böhlau Verlag, Ulm 2006, S. 115-134.

Butzlaff, Felix, *Von Atombomben und Kommunisten Heinar Kipphardt und das Dokumentarische Theater der 1960er Jahre*. In: Lorenz, Robert/ Walter, Franz (Hrsg.), *1964 - das Jahr, mit dem "68" begann*, Transcript Verlag, Bielefeld 2014, S. 55-66.

Dudenredaktion (Hrsg.), (o.J.), *Chamäleon*, *Duden online*. (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Chamaeleon> zuletzt abgerufen am 14.06.2022).

Dudenredaktion (Hrsg.), (o.J.), *Kratzfuß*, *Duden online*. (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Kratzfuß>, zuletzt abgerufen am 21.04.2022).

Dudenredaktion (Hrsg.), (o.J.), *Mensch*, *Duden online*. (https://www.duden.de/rechtschreibung/Mensch_Lebewesen_Individuum, zuletzt abgerufen am 22.05.2022).

Dudenredaktion (Hrsg.), (o.J.), *sozial*, *Duden online*. (<https://www.duden.de/rechtschreibung/sozial>, zuletzt abgerufen am 15.06.2022).

Eitler, Pascal: *Die ›sexuelle Revolution‹ – Körperpolitik um 1968*. In: Klimke, Martin/ Scharloth, Joachim (Hrsg.), *1968 Handbuch zur Kultur und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Springer, Stuttgart 2007, S. 235-246.

- Eke, Norbert Otto, *Vormärz – Prolegomenon einer Epochendarstellung*. In: Ders. (Hrsg.), *Vormärz-Handbuch*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2020, S. 9-18.
- Elm, Theo, *Das soziale Drama von Lenz bis Kroetz*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, Ditzingen 2004. S. 7-43 und 109-138.
- Fahrmeir, Andreas, *Deutsche Geschichte*, C.H. Beck, München 2017, S. 43-58.
- Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, hrsg. von Lothar Bayer und Kerstin Krone-Bayer, Reclam, Ditzingen 2020.
- Freytag, Julia/ Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *J.M.R. -Lenz- Handbuch*, Walther de Gruyter, Berlin/Boston 2017.
- Gerhard, Ute, *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*, C.H. Beck, München 2009, S. 107-126.
- Gillet, Robert, *Ave Marie: Büchner's Woyzeck and the Problem of the Tragic Female*. In: Ders./ Schonfield, Ernest/ Steuer, Daniel (Hrsg.), *Georg Büchner. Contemporary Perspectives*, Brill Rodopi, Leiden 2017, S. 92-102.
- Graczyk, Annette, *Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners Woyzeck*. In: Neymeyr, Barbara (Hrsg.), *Georg Büchner*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2013, S. 156-172.
- Haag, Ingrid, *Die Dramaturgie der Verschiebung im Hofmeister von Lenz Oder: Über die Konstellation von Lücke und Glück*. In: Götze, Karl-Heinz/ Dies./ Neumann, Gerhard/ Sautermeister, Gerd (Hrsg.), *Zur Literaturgeschichte der Liebe*, Königshausen und Neumann, 2009, S. 75-91.
- Hallensleben, Silvia, „Dies Geschöpf taugt nur zur Hure...“. *Anmerkungen zum Frauenbild in Lenz' Soldaten*. In: Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), „Unaufhörlich Lenz gelesen...“ *Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz.*, J.B. Metzler, Stuttgart 1994, S. 225-239.
- Hanuschek, Sven, *Heinar Kipphardt*, Wehrhahn Verlag, Hannover 2012.
- Hauschild, Jan-Christoph, *GEORG BÜCHNERS FRAUENFIGUREN: Das zweifelhafte Ideal der Geistlosigkeit*, in Frankfurter Allgemeine, Oktober 2013. (<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/georg-buechners-frauenfiguren-das-zweifelhafte-ideal-der-geistlosigkeit-12613956.html> zuletzt abgerufen am 22.05.2022).
- Hausen, Karin, *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*. In: Konze, Werner (Hrsg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Klett, Stuttgart 1976, S. 363-393.
- Hempel, Brita, „Lenz' „Loix des femmes Soldats“: Erzwungene Sittlichkeit in einer „schraubenförmigen Welt““. In: Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *Die Wunde Lenz*, Peter Lang, Bern 2003, S. 373-387.

Herbert, Ulrich, *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, C.H. Beck, München 2014, S. 835-865.

Heyer, Katrin, *Sexuelle Obsessionen. Die Darstellung der Geschlechterverhältnisse in ausgewählten Dramen von Goethe bis Büchner*, Tectum Verlag, Marburg 2005, S. 14-23 und 70-79.

Huyssen, Andreas, *Das leidende Weib in der dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland*, in: „Monatsheft“, 69, 2, Sommer 1977, S. 159-173 (<https://www.jstor.org/stable/30156815> zuletzt abgerufen am 30.04.2022).

Jacobi, Julian, *Mädchen- und Frauenbildung in Europa. Von 1500 bis zur Gegenwart.*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2013, S. 107-174.

Jürgensen, Christoph/ Irsigler, Ingo, *Sturm und Drang*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2010.

Kagel, Martin, *La chercheuse d'esprit: gender, mobility, and the crisis of authorship in J. M. R. Lenz's conception of soldiers' marriages*, in: „German Life and Letters“ 61, 1, Januar 2008.

Knapp, Gerhard P., *Georg Büchner. 3. Auflage*, J.B. Metzler, Stuttgart 2000.

Kohlbach, Claudia, *Aufwachsen bei Hof. Aufklärung und fürstliche Erziehung in Hessen und Baden.*, Campus Verlag, Frankfurt a. M. 2009, S. 223-244.

Lappe, Claus O., *Wer hat Gustchens Kind gezeugt? Zeitstruktur und Rollenspiel in Lenz' Hofmeister*, in: „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 54, März 1980, S. 14-46.

Luserke, Matthias, *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten*, Wilhelm Fink Verlag, München 1993.

Luserke-Jaqui, Matthias (Hrsg.), *Handbuch Sturm und Drang*, Walther de Gruyter, Berlin/ Boston 2017.

Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, Böhlau Verlag, Wien Köln Weimar 2010, S. 17-49 und 163-191.

Martin, Ariane/ Morawe, Bodo, *Dichter der Immanenz. Vier Studien zu Georg Büchner*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2013, S.45-128.

Martin, Laura, 'SCHLECHTES MENSCH/GUTES OPFER': THE ROLE OF MARIE IN GEORG BÜCHNER'S WOYZECK, in „German Life and Letters“ 50, Oktober 1997.

Martin, Ariane, *Die revolutionierte Ständeklausel Komödie, Tragödie und soziale Realität in Büchners Dramen*. In: Jakobi, Carsten/ Waldschmidt, Christine (Hrsg.), *Witz und Wirklichkeit*, Transcript Verlag, Bielefeld 2015, S. 449-468.

- Meyer, Annette: *Maximen der Aufklärung: Bildung, Erziehung, Emanzipation*. In: Dies. (Hrsg.): *Die Epoche der Aufklärung*, Walther De Gruyter, Berlin/Boston 2018, S. 183-197.
- Niggel, Günter, *Ständebild und Ständekritik in Lenzens sozialen Dramen*. In: Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *Die Wunde Lenz*, Peter Lang, Bern 2003, S. 145-153.
- Salumets, Thomas, *Von Macht, Menschen und Marionetten: Zur Titelfigur in Lenz' Der Hofmeister*. In: Wurst, Karin A. (Hrsg.), *J.M.R. Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag*, Böhlau Verlag, Köln 1992, S. 158-178.
- Schafer, Elizabeth, *The male gaze in Woyzeck: re-presenting Marie and madness*. In: Redmond, James (Hrsg.), *Madness in drama*, Cambridge University press, Avon 1993, S. 55-64.
- Schiemann, Anja, *Der Kriminalfall Woyzeck. Der historische Fall und Büchners Drama*, Walther de Gruyter, Berlin/Boston 2017.
- Schößler, Franziska, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003.
- Stadler, Friedrich: *Das Jahr 1968 als Ereignis, Symbol und Chiffre gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Konfliktzonen*. In: Rathkolb, Oliver/ Stadler, Friedrich (Hrsg.), *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*, V&R unipress, Göttingen 2010, S. 9-19.
- Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd, „*Ein vorübergehendes Meteor?*“ *J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1984, S. 64-110 und 211-222.
- Sylla, Bernhard, *Radikale Europakritik in Lenz' Der Neue Menoza*. In: Papiór, Jan (Hrsg.), *Eurovisionen III. Europavorstellungen im kulturhistorischen Schrifttum der frühen Neuzeit (16. - 18. Jahrhundert)*, Poznań 2001, S.387-397.
- Takeshi, Imamura, *Jakob Michael Reinhold Lenz. Seine dramatische Technik und ihre Entwicklung*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 1996.
- Vaßen, Florian, *Theater und Drama*. In: Eke, Norbert Otto (Hrsg.), *Vormärz-Handbuch*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2020, S. 510-527.
- Voß, Torsten: „*The King's Finest*“ (*Daniel J. Hughes*): *Das neue Heer – der neue Stand Reformen, Uniformen und ihre erotischen Folgen: Der adligen Offiziere Courage und Liebesmanöver in Jakob Michael Reinhold Lenz Die Soldaten (1776)*. In: Ders. (Hrsg.), *Körper, Uniformen und Offiziere. Soldatische Männlichkeiten in der Literatur von Grimmelshausen und J.M.R. Lenz bis Ernst Jünger und Hermann Broch*, transcript Verlag, Bielefeld 2016, S. 143-175.
- Willems, Gottfried, *Geschichte der deutschen Literatur. Band 4. Vormärz und Realismus. 1. Auflage*, Böhlau Verlag Köln, Köln 2014, S. 7-29.

Wilson, W. Daniel, *Zwischen Kritik und Affirmation. Militärphantasien und Geschlechterdisziplinierung bei J.M.R. Lenz*. In: Stephan, Inge/ Winter, Hans-Gerd (Hrsg.), *„Unaufhörlich Lenz gelesen...“ Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1994, S. 52-75.

Winter, Hans-Gerd, *„Pfui doch mit den großen Männern“: Männliche Kommunikationsstrukturen und Gemeinschaften in Dramen von J.M.R. Lenz*. In: Kagel, Martin (Hrsg.), *Text + Kritik 146. Zeitschrift für Literatur. April 2000. Jakob Michael Reinhold Lenz.*, text + kritik, München 2000, S. 55-68.

Winter, Hans-Gerd, *Jakob Michael Reinhold Lenz*, J.B. Metzler, Stuttgart Weimar 2000.

Zipfel, Frank, *Tragikomödien. Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts*, J.B. Metzler, Stuttgart 2017, S. 113-132.