

EPISCHE ELEMENTE IN  
JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZENS  
DRAMA DER HOFMEISTER

Thesis for the Degree of Ph. D.  
MICHIGAN STATE UNIVERSITY  
FORD BRITON PARKES  
1971



This is to certify that the  
thesis entitled  
EPISCHE ELEMENTE IN  
JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZENS  
DRAMA DER HOFMEISTER  
presented by  
Ford Briton Parkes

has been accepted towards fulfillment  
of the requirements for  
Ph. D. degree in German

Mark O. Kistler  
Major professor

Date March 29, 1971

675236



## ABSTRACT

EPISCHE ELEMENTE IN  
JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZENS  
DRAMA DER HOFMEISTER

By

Ford Briton Parkes

Der Verfasser macht es sich zur Aufgabe, die epischen Elemente im Hofmeister zu ermitteln. Dieser Arbeit liegen die wertvollen Anregungen in Franz Hubert Crumbachs Buch Die Struktur des Epischen Theaters: Dramaturgie der Kontraste zugrunde. Crumbach geht davon aus, daß es zwei Grundtypen des europäischen Dramas gibt: den herkömmlichen, den er wegen seiner Grundstruktur der Steigerung als Spannungsdrama bezeichnet, und den epischen, den er kontrastierendes Drama nennt. Im Spannungsdrama gibt es auch einen Kontrast, z.B. zwischen Gut und Böse. Hier ist jedoch der Kontrast ungleichwertig, während die Kontrastpole im epischen Drama gleichwertig sind.

Der Vorgang im kontrastierenden Drama, erklärt Crumbach, "betrifft immer die Gespaltenheit der Welt". Es ist ein unlösbarer Gegensatz, der in einem solchen Stück zum Ausdruck kommt. Im Hofmeister geht es um den Kontrast zwischen Privilegierten (Ausbeutern) und Nichtprivilegierten (Ausgebeuteten).

Alle weiteren Strukturmerkmale sind nach Crumbach diesem Grundmuster untergeordnet: die Fabel, die Handlung, die Figuren, die Sprache und die Demonstration.

Die Fabel demonstriert "den Vorgang am Beispiel". Demnach läßt

sic  
ma  
die  
auf  
be  
lis  
U  
die  
F  
m  
be  
de  
th  
is  
L  
E  
B  
F  
P  
te  
L  
be  
P

Ford Briton Parkes

sich im Hofmeister die Läufer-Handlung als Beispiel, d.h. als Beispielhandlung erkennen. Als Hofmeister steht Läufer an exponierter Stelle, die es dem Dichter erlaubt, die Gegensätze zwischen Adel und Bürger aufzudecken. Wenzeslaus zeigt sich Läufer gegenüber als Ausbeuter, nachdem er durch schlaue Fragen die Ursachen seiner Flucht erfahren hat. Lise wehrt sich gegen Läubers Vertraulichkeiten, bis sie erfährt, daß Läufer sie heiraten will. Da willigt sie ein, denn sie kann durch diese Heirat standesmäßig avancieren.

Aber das epische Drama "erschöpft sich" nach Crumbach "nicht in der Funktion des Bei-Spiels". Denn neben dem Beispiel ist die Sinndeutung von Bedeutung. Es entsteht ein Ineinander von beispielhafter und sinndeutender Handlung. Die sinndeutende Handlung errichte die Maßstäbe für den Blick des Zuschauers, der die Geltung einer Wahrheit in zeitlich-räumliche Ewigkeit projiziere.

Im Hofmeister ist es vor allem die Fritz-Nebenhandlung, die sich als sinndeutend erweist. Sie scheint zunächst wenig mit der Haupthandlung gemein zu haben. Fritz weist keine Gespaltenheit auf wie andere. Er beutet niemanden aus und zeigt sich als ehrlicher, vernünftiger Bursche und treuer Freund. Der Kontrast offenbart sich dadurch, daß Fritz trotz seiner guten Eigenschaften ebensowenig wie die anderen Figuren den herrschenden Zuständen in der aus Ausbeutern und Ausgebeuteten bestehenden Gesellschaft entkommen kann. Nur ein "Wunder", nämlich Pätus' Lotteriegewinn vermag ihn aus den Fesseln seiner Schulden zu befreien und ihm die Heimfahrt zu ermöglichen.

Der positive Kontrastpol wird nach Crumbach in geschwächerter Form gezeigt. Diesem geschwächten Kontrastpol "wenden die Zuschauer ihre

Ford Briton Parkes

ganze Sympathie zu.... Durch dieses 'Tätigsein' des Publikums stellt sich automatisch das Gleichgewicht ... wieder her", d.h. die Zuschauer, die die Demonstration kritisch verfolgen, sind gezwungen, eine "Gegenfabel" zu entwickeln, die der Fabel zuwiderläuft. Auf den Hofmeister angewendet bedeutet das: der Zuschauer findet Läufer lächerlich und als Mensch unzulänglich. Aber er stellt sich innerlich auf Läufers Seite, weil diesem von der Welt Übler mitgespielt wird als umgekehrt. Die Gegenfabel ist also auf eine Verbesserung in der Welt gerichtet, die es Läufer erlaubt, ein natürliches Leben zu führen.

Auch werden gemäß Crumbachs Behauptungen die Figuren und die Sprache vom Kontrast geprägt. Die Figuren leiden an dem unvereinbaren Grundkontrast. Das zeigt sich darin, daß auch sie in sich gespalten sind. In der ersten Begegnung zwischen Gustchen und Läufer z.B. zeigt sich Gustchen von ihrer ausbeuterischen Seite, indem sie sich als Kokette an Läufer erprobt. Er ist für sie nicht mehr als ein bloßer "Gegenstand", wie er sich bezeichnet. In der Liebesszene hat jedoch Läufer die Gelegenheit, sich Gustchens Schwangerschaft zunutze zu machen. Er will sie dazu bringen, ihn zu heiraten. Deswegen sagt er, er "muß quittieren".

Die Gespaltenheit der Figuren findet ihren Ausdruck in der Sprache, die uneinheitlich ist. Die Figuren im Hofmeister legen "die Maske der Konvention" an und sprechen im "unecht-gekünstelten Tonfall der Verbildung". Tritt jedoch eine schwere Erschütterung ein, dann sprechen die Figuren unbewußt im "unverstellt-natürlichen Tonfall". Der Kontrast erweist sich also als grundlegendes Strukturelement in Lenzens Drama. Damit ist das Drama nach Crumbachs Definition als ein episches anzusehen.

EPISCHE ELEMENTE IN  
JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZENS  
DRAMA DER HOFMEISTER

By

Ford Briton Parkes

A THESIS

Submitted to

Michigan State University

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of German and Russian

1971

**Meiner lieben Mutter  
und  
meinem lieben Vater seligen Angedenkens**

Für die mir bei dieser Arbeit zuteil gewordene Unterstützung möchte ich den Beratern, meinem Doktorvater Herrn Professor Dr. Mark O. Kistler, unserem Abteilungschef Herrn Professor Dr. William N. Hughes und den Herren Professoren Dr. Stuart A. Gallacher und Dr. Heinz J. Dill aufrichtig danken.

Ebenfalls bin ich folgenden Personen für ihre wertvollen Hinweise sowie für ihre Aufklärung strittiger Fragen verpflichtet: Herrn Professor Dr. Kurt W. Schild, meinem Kollegen Herrn Professor Dr. Rudolf Dozauer, Herrn Andrew Moskovits und meiner Frau Corinna Parkes.

## INHALTSVERZEICHNIS

<u>Kapitel</u>	<u>Seite</u>
EINLEITUNG	1
1. DER VORGANG	5
2. DIE FABEL	19
3. DIE HANDLUNG	29
Der Begriff der Zeit	29
Der Begriff des Raumes	39
Der Aufbau der Handlung	49
Die Einheit der Handlung	66
4. DIE FIGUREN	83
5. SPRACHE UND DEMONSTRATION	108
6. SCHLUS	163
ANMERKUNGEN	165
LITERATURVERZEICHNIS	176

## EINLEITUNG

Erst in diesem Jahrhundert ist die Forschung auf epische Züge in der Lenzschen Dramatik aufmerksam geworden. Dabei werden sie jedoch meist als Zeichen dramatischer Unzulänglichkeit beanstandet. Als erster Kritiker meldet sich M. N. Rosanow in seiner 1909 in deutscher Übersetzung herausgegebenen Biographie des Dichters. Seine eigentliche Beurteilung der epischen Elemente im Hofmeister findet sich nicht in dem dafür vorgesehenen Kapitel, sondern in dem über Lenzens dramatische Theorie. Er befaßt sich darin mit dem Stürmer und Dränger als Verfasser der Anmerkungen übers Theater, d.h. als Theoretiker und nicht als Dramatiker: "Im eigentlichen Sinne gesprochen, verwischte Lenz durch seine Lehre den Unterschied zwischen Epos und Drama".<sup>1</sup> Eine Verschärfung seiner Stellungnahme ist am Ende desselben Absatzes nicht zu verkennen, wo er davon spricht, daß Lenz die Handlung den Charakteren untergeordnet habe. Dadurch "vernichtete er das Wesen des Dramas, das sich vor allem durch die Handlung von der Epopöe unterscheidet".<sup>2</sup> Und kurz darauf schreibt er:

Aber diese charakteristische Berufung auf die Praxis zweier epischer Dichter [Dante und Klopstock] bei der Verwerfung der Theorie des Aristoteles deckt uns Lenzens Karten auf und dient uns zum Beweise, daß der Verfasser der Anmerkungen übers Theater den Grundunterschied zwischen Epopöe und Drama nicht gekannt hat.... Lenz fordert für den dramatischen Dichter dieselbe Freiheit, die der epische Dichter hat. So verschwand dem Wesen nach der Unterschied zwischen Epopöe und Drama und als Eigenart des letzteren blieb nur die Form zurück.<sup>3</sup>

Rosanows Kritik beschränkt sich billigerweise auf Lenzens Theorie.

Er kommt jedoch im übernächsten Absatz auf das Drama der "Theoretiker der Sturm- und Drangperiode" zu sprechen:

Indem sie im sogenannten 'bürgerlichen Drama' die Unterschiede zwischen Tragödie und Komödie im hohen Grade aufhoben, vermischten die Stürmer und Dränger die Elemente der Epopöe und des Dramas. <sup>4</sup>

Gemeint ist auch Lenz, dessen Werke er dort "handlungsarm" nennt. <sup>5</sup>

So enthält Rosanows Kritik im theoretischen Teil seines Buches ein ziemlich verdammendes Urteil über das dramatische Können des Dichters aufgrund von Elementen, die er als episch bezeichnet. Um so erstaunter ist der Leser, wenn er Rosanows Bemerkungen in dem Abschnitt vergleicht, der dem Hofmeister gewidmet ist; dort kommt kein einziges Mal der Begriff episch vor, obwohl er die gleichen Punkte wieder aufnimmt, die er vorher so tadelnswert fand: Er zählt das Stück zu den "sogenannten bürgerlichen Dramen". <sup>6</sup> Hinsichtlich darin vorkommender tragikomischer Elemente kommentiert er lediglich, daß eine derartige Vermischung ganz unkünstlerisch erscheine. <sup>7</sup> Offenbar war Rosanow nicht gewillt, hinsichtlich des Hofmeisters die notwendigen Schlüsse aus seinen eigenen Überlegungen zu ziehen.

Dem Mißverstehen auf Seiten Rosanows entspricht gewissermaßen jenes von Oskar Gluth, der in seiner im Jahre 1912 erschienenen Doktorarbeit feststellt, daß sich im Hofmeister ein e p i s c h e s Element breit mache:

Das Stück ist wie für einen Roman, nicht für ein Drama angelegt. Daran ist nicht nur Shakespeare, daran ist vor allem des Dichters Neigung zum 'formlosen Schweifen' und seine Freude an der einzelnen Szene schuld. <sup>8</sup>

Den oben angeführten Kritikern könnte Berta Huber-Bindschedler zur Seite gestellt werden, denn sie findet, daß Lenz in seiner "ersten Epoche ... theoretisch nach epischen Gesetzen" motiviere. <sup>9</sup> Sie führt

als charakteristisch dafür "die Nebenhandlungen" an, die "breiten Raum" einnehmen, und konstatiert, diese hätten im Hofmeister "mit der inneren Handlung kaum mehr etwas zu tun". <sup>10</sup>

Die bisherigen Zitate entstammen alle dem Schrifttum des ersten Viertels dieses Jahrhunderts. In einer 1957 veröffentlichten, deutschen Literaturgeschichte steht der folgende lapidare Kommentar zu Lenzens Drama: "Das Ganze ist ein Roman, kein Drama". <sup>11</sup>

Der Verfasser dieser Arbeit macht es sich zur Aufgabe, die epischen Elemente in Jakob Michael Reinhold Lenzens Drama Der Hofmeister <sup>12</sup> zu ermitteln, aber nicht als Beweis dramatischen Unvermögens, sondern als Beweis dramatischen Könnens.

Dieser Arbeit liegen die wertvollen Anregungen Franz Hubert Crumbachs zugrunde: Die Struktur des Epischen Theaters: Dramaturgie der Kontraste. <sup>13</sup> Crumbach unterscheidet sich von anderen Kritikern vor allen Dingen dadurch, daß er nicht Bertolt Brechts Theorie über das epische Theater als Ausgangspunkt wählt; sein Hauptanliegen ist das Phänomen epischer Dramatik an sich. <sup>14</sup> So gehört es auch zu seinem Aufgabenbereich zu zeigen, daß die "epischen" Elemente im dramatischen Kunstwerk nicht "Insidenzen des Unvermögens zu klassisch dramatischer Form", <sup>15</sup> sondern eine eigene dramatische Struktur ergeben. Neben theoretischen und ästhetischen Erörterungen legt er die Ergebnisse seiner Untersuchungen anhand von Interpretationen dar, die von Aristophanes bis Marceau reichen. Außer den beiden letztgenannten Dramatikern behandelt er Kunstwerke von Shakespeare, Gryphius, Molière, Calderon, Holberg, Goethe, Tieck, Strindberg, Apollinaire, Pirandello, Claudel, Brecht, Wilder, Eliot, Obey, Williams, Anouilh und Miller. Dazu schreibt er:

Das uns überlieferte Erbe ist der Boden, aus dem die Leistung der Jetztzeit erwuchs; der Schluß auf ein Kontinuum im Wechsel der Erscheinungsformen muß also unser Ziel sein.<sup>16</sup>

So wird es verständlich, daß es nicht Brechts Theorie ist, von der er ausgeht. Der mächtige Antrieb, den die Theorie des epischen Theaters wie auch das praktizierende Theater selbst durch Brecht erfuh, ist jedoch nicht zu leugnen. So setzt sich Crumbach immer wieder mit Brechts Theorie und seinem dramatischen Schaffen auseinander.

Trotz der oben angeführten, beachtlichen Reihe von Dramatikern erhebt Crumbach keinen Anspruch auf vollständige Erfassung von Dichtern epischer Dramen. Unberücksichtigt bleiben in seinem Werk z.B. das asiatische Theater, Plautus, die Spiele des Mittelalters, die des Hans Sachs, das altenglische Theater, die *commedia dell'arte*, Lenz, Klinger, Brentano, Grabbe, Büchner und Hauptmann.<sup>17</sup> Crumbach trifft also eine Auswahl. Er versucht aber den Anforderungen seiner Untersuchung zu genügen, indem er "das Ausgesparte immer im Blick"<sup>18</sup> behält.

Unter den von Crumbach nicht behandelten Dramatikern befindet sich also auch Lenz. Es gilt nun zu untersuchen, ob auch er in die Reihe der Dramatiker des epischen Theaters einzuordnen ist.

## 1. KAPITEL

### DER VORGANG

Gemäß Crumbachs Gliederung der Funktion epischer Elemente im Drama werden wir uns in diesem Kapitel zunächst mit dem Vorgang<sup>19</sup> im Hofmeister befassen.

Rosanow spricht von dem "sittlichen Zweck" des Dramas, der darin besteht, "die Nachteile der Privaterziehung aufzudecken".<sup>20</sup> Er kommt jedoch zu dem Schluß, daß Lenz mit seiner Aufgabe nicht zurechtgekommen sei: "Er mußte die Früchte der schlechten Erziehung am Zöglinge infolge des verderblichen Einflusses des Hofmeisters auf ihn nachweisen. Im Stück ist nichts darüber enthalten".<sup>21</sup>

In der neueren Forschung wird von Paul Böckmann die Ansicht vertreten, daß es im Hofmeister nicht "gelingt, ... einen echten Handlungsvorgang ... zu entwickeln".<sup>22</sup> Er bezeichnet das Drama als ein "The- senstück; es sollte keine Hauslehrer geben, sondern nur öffentliche Schulen".<sup>23</sup> Und in der 1968 erschienenen Aufsatzsammlung Das deutsche Lustspiel schreibt Heinz Otto Burger: "Lenz wollte die Privaterziehung durch Hofmeister ... als abus anprangern".<sup>24</sup>

Wenn Lenz nur vorschwebte, "die Privaterziehung durch Hofmeister" scharf zu kritisieren, so hat er sich seine Aufgabe sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich gemacht, denn in III,1 hört Läufer auf, Hofmeister zu sein: er flieht zum Dorfschulmeister Wenseslaus. Wenn man dennoch

gewillt wäre, den Problembereich des Hofmeisterwesens auf die ganze Läufer-Handlung auszudehnen, so wäre das trotzdem eine Einschränkung; man müßte gut ein Drittel des Dramas streichen, und zwar die Nebenhandlungen, die Fritz und Pätus und von Seiffenblase beleuchten. Diese sprengen den Rahmen des Hofmeisterproblems.

Schon zu seinen Lebzeiten hat sich Lenz öffentlich gegen solche Feststellungen verwahrt. Seine Äußerung dazu findet sich in seiner 1775 geschriebenen Schrift "Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers":

Man hat mir allerlei moralische Endzwecke und philosophische Sätze bei einigen meiner Komödien angedichtet, man hat sich den Kopf zerbrochen, ob ich wirklich den Hofmeisterstand für so gefährlich in der Republik halte, man hat nicht bedacht, daß ich nur ein bedingtes Gemälde geben wollte von Sachen wie sie da sind und die Philosophie des geheimen Rats nur in seiner Individualität ihren Grund hatte. <sup>25</sup>

Uns interessiert hier die für Lenz typisch unpräzise Ausdrucksweise: "Sachen wie sie da sind". Mit Hinblick darauf wird der Versuch gemacht, dem Vorgang auf eine andere Weise beizukommen. Auch soll der Geheimrat näher betrachtet werden.

Der Vorgang im epischen Dram beruht nach Crumbach auf einem Kontrast. <sup>26</sup> Bezogen auf den Hofmeister bietet sich die folgende Arbeitshypothese an: dem Vorgang des Dramas liegt der Kontrast zwischen Privilegierten und Nichtprivilegierten in der Gesellschaft zugrunde.

Einen aufschlußreichen, zusammengedrängten Einblick in die gesellschaftlichen Verhältnisse gibt das Gespräch in II,1, das der Adlige, Geheimrat Berg, mit dem Bürgerlichen, Paster Läufer, führt. Betrachten wir die gegensätzlichen Meinungen und Verhaltensweisen der Sprechenden, die sich darin enthüllen, und erwägen wir, ob beide - nicht allein der schmarotzerhafte Adlige oder der unterwürfige

Bürgerliche – imstande sind, sich von ihren Gesinnungen freizumachen und zur Verbesserung der gesellschaftlichen Ordnung zusammenzuarbeiten. Dieses Gespräch wird nur als ein Beispiel unter vielen im Stück herausgegriffen, in denen sich eine völlige Unvereinbarkeit der Welten des Privilegierten und des Nichtprivilegierten offenbart. Es ist jedoch in besonderem Maße dazu geeignet, weil es eine grundsätzliche Konfrontation der Vertreter der beiden damals maßgebenden Stände darstellt. Es sei außerdem an Lenzens Feststellung erinnert, daß "die Philosophie des geheimen Rats nur in seiner Individualität ihren Grund hatte". Dem Verfasser ist nur eine einzige Arbeit bekannt, Elisabeth Gentons Doktorarbeit, in der der Geheimrat nicht fast ausschließlich positiv – weil er entweder als Sprachrohr oder als Verkünder der These oder des Programmes Lenzens gesehen wird, – sondern auch negativ beurteilt wird.<sup>27</sup> Wir wollen sehen, was für eine Bewandnis es mit dem Geheimrat hat.

Der Geheimrat tadelt Läufer, weil er die Behandlung durch die Familie des Majors so lange hinnimmt; er sieht Läubers Situation als Angelegenheit der menschlichen Freiheit. Nach langem, mit vielen Kraftausdrücken gespicktem Worterguß über die sklavenartigen Lebensbedingungen eines Hofmeisters, kommentiert er:

Ohne Freiheit geht das Leben bergab rückwärts, Freiheit ist das Element des Menschen wie das Wasser des Fisches, und ein Mensch der sich der Freiheit begibt, vergiftet die edelsten Geister seines Bluts, erstickt seine süßesten Freuden des Lebens in der Blüte und ermordet sich selbst.

Der Pastor teilt nicht die Bedenken des Geheimrats, und hier zeichnet sich sein entgegengesetzter Standpunkt ab. Er ist entrüstet darüber, daß sein Sohn immer schlechter bezahlt wird. Das erscheint ihm wichtiger als die Art und Weise, in der die Familie des Majors mit seinem

Sohn umgeht. Dem, was der Geheimrat über die Freiheit sagt, kann der Pastor nicht zustimmen, denn ein Hofmeister müsse sich ja das alles gefallen lassen, man könne nicht immer seinen Willen haben.

Der Geheimrat findet es um so schlimmer, wenn Läufer es sich gefallen läßt; er habe den Vorrechten eines Menschen entsagt, "der nach seinen Grundsätzen muß leben können", sonst bleibe er kein Mensch. Und wenn man dazu Gelehrter ist, "ein Mensch, der den Adel seiner Seele fühlt", so obliegt einem eine noch höhere Verpflichtung. Für ihn wäre der Tod selbst nicht so sehr zu scheuen wie eine Handlung, "die wider seine Grundsätze läuft".

Vom Pastor erfolgt sofort eine Entgegnung, die den Appell des Geheimrats an die freiheitliche Gesinnung nüchtern entkräftet: "Aber was ist zu machen in der Welt? Was wollte mein Sohn anfangen, wenn Dero Herr Bruder ihm die Kondition aufsagten?"

Zu der Situation Läuffers ist zusammenfassend zu sagen: Der Pastor betrachtet sie konkret und primär von der praktischen, wirtschaftlichen Seite; der Geheimrat hingegen an erster Stelle abstrakt, als Sache der Freiheit. Mit anderen Worten: Die Gesprächspartner reden aneinander vorbei.

Wir wollen zunächst die Ausführungen des Geheimrats untersuchen. Daß er nicht von Läufer, sondern von dem Hofmeistertum als Einrichtung sprechen will, ist schon bedeutsam; er mag mit seinen Bemerkungen über das Hofmeisterwesen recht haben, jedoch nutzt das Läufer nicht, denn er war ja Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung, nicht das Hofmeistertum. Schließlich macht er aber bezüglich Läufer einen Vorschlag; auf die oben angeführte, letzte Frage des Pastors erwidert er: "Laßt den Burschen was lernen, daß er dem Staat nützen kann". Damit

läßt er den eigentlichen Sachverhalt einfach außer acht, obgleich diese Frage um so dringlicher erscheint, da ja Läufer schon studiert hat und außerdem vom Geheimrat als Stadtschullehrer nicht angenommen worden ist. So gesehen entbehren die Äußerungen des Geheimrats jeglichen Wirklichkeitswertes für Läufer. Der Vorschlag des Adligen, der Mensch solle dem Staate von Nutzen sein, ist auch für diese Untersuchung von besonderem Interesse; in ihm entpuppt sich die eigentliche, konkrete Vorstellung von der Freiheit, wie sie vom Geheimrat verstanden wird. Später kommt er darauf zurück: "Lernt etwas und seid brave Leut. Der Staat wird euch nicht lang am Markt stehen lassen. Brave Leut sind allenthalben zu brauchen". Damit drückt er am konkretesten seinen Freiheitsbegriff aus, der eher nach dem aufklärerischen Nützlichkeitsprinzip aussieht. Verlangt werden außerdem nur "brave Leut".

Die Einstellung des Pastors zur Freiheit läßt sich mittelbar aus seinen Worten, unmittelbar aus seinem Verhalten schließen, sie wird also vornehmlich demonstriert. Wenn ihm vorgehalten wird, daß sich Hauslehrer wenig von Sklaven unterscheiden, behauptet er:

Aber Herr Geheimer Rat – Gütiger Gott! es ist in der Welt nicht anders: man muß eine Warte haben, von der man sich nach einem öffentlichen Amt umsehen kann, wenn man von Universitäten kommt; wir müssen den göttlichen Ruf erst abwarten, und ein Patron ist sehr oft das Mittel zu unserer Beförderung: wenigstens ist es mir so gegangen.

Angesichts der Lage, in der sich Läufer befindet, und die ja an dieser Stelle das Gesprächsthema ist, läßt sich aus der Aussage des Pastors die folgende Position erkennen: wer es sich sonst nicht leisten kann, muß sich solange unterwürfig verhalten, bis es ihm gelingt, ein freier Mensch zu werden. Wir müssen uns fragen, ob diese Rechnung: Freiheit plus Unfreiheit, im positiven Sinne ,

aufgeht. Schließen sich nicht vielmehr beide Kategorien aus? Wird das nicht buchstäblich an diesem Gespräch exemplifiziert? Denn der Geistliche nimmt gegenüber dem adligen Geheimrat vorwiegend eine kriecherische Haltung ein. Seine Gesinnung hat sich wohl keinen Deut verändert, wenn er auch jetzt materiell besser gestellt ist, und zwar ursprünglich aufgrund seiner Ehe. Demnach läßt sich der hier vorgeführte Gegensatz von Freiheit und Unfreiheit nicht vereinbaren.

In diesem Zusammenhang soll hier kurz die Rolle des Geldes erörtert werden. Das Geld ist ja für den Pastor im Gegensatz zu dem Geheimrat ein ausschlaggebender Faktor für die weitere Tätigkeit seines Sohnes als Hofmeister bei der Familie Berg. Damit hat er auch nicht ganz Unrecht, betrachtet man die fortlaufenden Gehaltsverkürzungen, die Läufer hinnehmen muß. Wegen Läuffers immer geringer werdender Entlohnung bittet Pastor Läufer den Geheimrat, seinen zweiten Sohn "nur auf ein halb Jährchen" Läufer in den Unterricht zu geben, denn sein Sohn wäre zwar mit 80 Dukaten, aber nicht mit 60 zufrieden. Wenn er auch hier den Geheimrat anbettelt, klingt sein Wunsch nicht völlig unberechtigt. Das sticht etwas ab gegen den Vorwurf seines Gesprächspartners, daß er Augen, Mund und Ohren für die ganze Glückseligkeit seines Sohnes zuschleibe. Man muß sich fragen, ob diese Beschuldigung begründet ist. Zunächst entspricht die erste Angabe des Pastors über Läuffers Gehalt ("Dreihundert hatt er [der Major] ihm ... im ersten Jahr versprochen") nicht ganz der Wahrheit. Ursprünglich war zwar von dieser Summe die Rede, aber nicht der Major, sondern seine Frau und der Pastor selbst hatten 150 Dukaten als Jahresgehalt vereinbart. So belügt er den Geheimrat und ist selbst für den ersten, festgesetzten Jahresbetrag mitverantwortlich. In der ersten Szene des Dramas hatte

sich Läufer überlegt, warum sein Vater ihn nicht für tauglich "zum Adjunkt", d.h. zum Privatdozenten, hielt. Er war zu dem Schluß gekommen, daß der Grund des Übels im Geldbeutel seines Vaters liege: "Er will keinen bezahlen". So wird es klar, daß der Pastor finanziellen Erwägungen den Vorrang vor anderen, wie z.B. Freiheit, menschlicher Behandlung und dem allgemeinen Wohlergehen seines Sohnes, gibt, vor allen Dingen, wenn es sein eigenes Geld angeht.

Die Einstellung des Geheimrats zum Gelde ist völlig anders; für ihn ist das ja kein Problem. Darum stört ihn Läuffers Lage nicht so sehr, denn er hofft, daß dieser zumindest dadurch endlich einmal auf den Gedanken kommt, den Dienst zu kündigen.

In der Erörterung über Läuffers Gehalt offenbaren sich in beispielhafter Weise die tatsächlichen Gegebenheiten der Gesellschaft. Der bürgerliche Pastor zeigt sich eigensüchtig und kriecherisch. Der Major und seine Frau, von denen hier gesprochen wird, sind schmarotzerhafte Wesen. Der Geheimrat mag seine Verwandten kritisieren, doch fällt seine Gleichgültigkeit Läufer gegenüber auf. Kennzeichnend für die Gesprächspartner ist letzten Endes, daß sie ihren gesellschaftlich bedingten Gesinnungen verhaftet bleiben, so daß niemand eine Lösung, nicht einmal eine schlechte, für Läufer zu finden vermag; Läufer bleibt weiterhin der Leidende. Der dem Vorgang zugrundeliegende Kontrast kommt an diesem Beispiel in besonderem Maße zum Vorschein.

In dem Gespräch werden auch noch andere Themen behandelt. Pastor Läufer ist, wie wir schon wissen, der Ansicht, daß man einen "Patron" braucht, um im Leben vorwärtszukommen: man müsse eine Warte haben, von der man sich nach einem öffentlichen Amt umsehen könne,

wenn man von Universitäten komme. Das ist seine Erklärung dafür, daß er seinem Sohn die Hofmeisterstellung besorgt hat. Auch war der Pastor selbst einst Hofmeister. So gründet sich sein Standpunkt hinsichtlich Aufstiegsmöglichkeiten in der Welt auf praktische Erfahrung. Etwas später spricht er noch deutlicher: nicht jedermann könne gleich Geheimer Rat werden, und wenn er gleich ein Hugo Grotius wäre. Gesucht werden heutzutage "andere Sachen ... als Gelehrsamkeit". Aus seiner herablassenden und gesellschaftlich beschränkten Anschauungsweise heraus vertritt Geheimrat Berg eine ganz andere Meinung: man soll nur etwas lernen und brav sein, so wird man es zu etwas bringen. Im Zusammenhang mit diesem Gesprächsstoff werden noch andere Themen berührt, die anderenorts im Drama von großer Bedeutung sind.

Wenn der Pastor von einem "Patron" redet, äußert er sich so: man müsse den göttlichen Ruf erst abwarten, und ein Patron sei sehr oft das Mittel zu unserer Beförderung: wenigstens sei es ihm so gegangen. Das provoziert die zynische Erwiderung:

Schweigen Sie, Herr Pastor, ich bitt Sie, schweigen Sie. Das gereicht Ihnen nicht zur Ehr. Man weiß ja doch, daß Ihre selige Frau Ihr göttlicher Ruf war, sonst säßen Sie noch itzt beim Herrn von Tiesen und düngten ihm seinen Acker.

Hier wird die Einrichtung der Vermunftehe ins Gespräch einbezogen und, im weiteren Sinne, die Beziehungen zwischen den Geschlechtern, was für das Drama von erheblicher Bedeutung ist. Gleichzeitig wird es aufgefallen sein, daß der Pastor sein Argument theologisch zu verbrämen sucht, was sich aber nicht sehr überzeugend anhört. Hiermit übt Lenz zum ersten Mal im Hofmeister Kritik an schiefen Vorstellungen von der Religion.

Auch werden die Gegensätze zwischen der privaten und öffentlichen Erziehung erörtert. Die Einstellung des Pastors zum Hofmeistertum ist hinreichend bekannt. Der Geheimrat hält es für eine völlig unterwürfige, parasitäre und, in pädagogischer Hinsicht, ungenügsame Einrichtung. Er lobt die öffentliche Schule, die er selber besucht hat, und sieht in einem gesunden Schulwesen die beste Möglichkeit, den Adligen und Bürgerlichen zusammen zu erziehen. Der Pastor stimmt nicht damit überein. Er findet die Klassenlehrer zu langweilig und ihre Methoden zu pedantisch. Auch macht er die Schulen für die verderbten Sitten, die sich unter der Jugend verbreiten, verantwortlich. Die Entgegnung des Geheimrats ist fast ungläubwürdig: "Wes ist die Schuld? Wer ist schuld daran, als ihr Schurken von Hauslehrern?" Die einzige Reformmöglichkeit, die sich der hohe Staatsbeamte vorstellen kann, soll im absolutistischen Staate von unten nach oben geschehen. Die Hofmeister brauchen nur en masse abzudanken; so wird alles dann seine Richtigkeit haben.

In der betreffenden Auseinandersetzung offenbaren sich viele Kontraste, z.B. in bezug auf Freiheit, Geld, Aufstiegsmöglichkeiten, Erziehungswesen. Von nicht geringerer Bedeutung als die Gegensätze, an denen verschiedene Wertordnungen zu erkennen sind, ist das Verhalten der beiden Gesprächsteilnehmer. Es geht Lenz darum, nicht nur die Gesellschaft, d.h. ihre Vertreter aus verschiedenen Ständen, über ihre Werte unablässig zu befragen, sondern auch diese Vertreter gleichzeitig in ihrem Verhalten darzustellen. Der Geheimrat zeigt sich trotz aller Vernunft oft als Hitzkopf. Seine Vorschläge verraten gesellschaftliche Beschränktheit und Weltfremdheit. Beispielhaft dafür ist seine Auffassung von der Freiheit – sie unterscheidet sich

kaum vom Utilitarismus. Auch seine Ansichten über Erfolg im Beruf zeigen dieselbe Einstellung: er hat es wohl wegen seiner privilegierten Stellung zum Geheimrat gebracht, ohne dabei irgendwelche besonderen Schwierigkeiten überwinden zu müssen. Als ebenso charakteristisch kann die Lösung der Hofmeisterfrage angesehen werden: Geld existiert nicht als Problem für ihn. Was er sagt, nimmt er nicht zu ernst; das ist alles interessante Unterhaltung. Trotz seiner im Gespräch verkündeten Gleichheitsgrundsätze begegnet er dem Pastor arrogant und beleidigend. Je nach dem emotionellen Gehalt der Situation redet er ihn mit Sie, Ihr oder du an.

Pastor Läufer schneidet auch nicht viel besser ab. Er sieht die Ungerechtigkeiten in der Welt viel klarer und schneller als sein Gesprächspartner, aber er ist keinesfalls bereit, sich für ihre Abschaffung einzusetzen. Stattdessen ist er immer darauf bedacht, gesellschaftliche Mißstände zu seinen eigenen Gunsten zu gebrauchen. Das bestehende System hat ihm ja seinen eigenen Aufstieg ermöglicht und es erlaubt ihm außerdem, die schlechte Behandlung seines Sohnes zu rechtfertigen, denn auch er hat ja seine Hofmeisterzeit durchmachen müssen. Obwohl er jetzt eine gesicherte Stellung hat, hat er sich sein unterwürfiges Gebaren nicht abgewöhnt. In seinem Buche Brecht's Tradition bezeichnet Max Spalter als Lenzens Grundanliegen in dessen beiden Hauptdramen "the interrelationship of social organization and human instincts".<sup>28</sup> Schon an diesem kleinen Beispiel machen sich diese Wechselbeziehungen bemerkbar.

In dem Gespräch werden also die gegensätzlichen Meinungen und Haltungen eines Adligen und eines Bürgerlichen demonstriert. Das Gespräch war im Grunde keines, denn beide haben immer wieder aus ihren

verschanzten gesellschaftlichen Stellungen heraus aneinander vorbeigeredet. Sie sind zur gegenseitigen Verständigung, zur Zusammenarbeit unfähig. Lenzens Kritik richtet sich hier im engeren Sinne nicht gegen eine Klasse zugunsten einer anderen, wie wir gesehen haben, sondern gegen beide und zwar wegen ihrer verkehrten Werte und ihres verkehrten Verhaltens. Im weiteren Sinne richtet sich seine Kritik gegen Privilegierte und Nichtprivilegierte, denn nicht nur Adlige und Bürgerliche treten hier auf, auch der Bauernstand ist durch Lise vertreten. Gegenüber diesem Stand genießt der Bürgerstand besondere Vorrechte. Der Mittelstand, so wie er von Lenz dargestellt wird, weist ebenfalls mannigfaltige Abstufungen auf. Innerhalb dieser Gesellschaftsschicht gibt es außer der Mitte auch Repräsentanten des Großbürgertums (z.B. Pätus und sein Vater) und des Kleinbürgertums (z.B. die Familie Rehaar und Frau Blitzer). Kennzeichnend für diese weitere Abstufung innerhalb des Mittelstandes sowie zwischen allen Ständen ist das Verhältnis zwischen Privilegierten und Nichtprivilegierten – man kann beide auch als Ausbeuter und Ausgebeutete bezeichnen. Auf diesem Kontrast beruht der Vorgang im Hofmeister.

„Die Ordnung, die der Mensch sich gab, hat versagt“, schreibt Crumbach. Deswegen geht es im epischen Drama um einen „Neugebinn“. <sup>29</sup> Jedoch gestattet die „unbeirrbar Ehrlichkeit“ des epischen Dramatikers „keine Orientierung nach neuen Zielen, bevor nicht die Untersuchung verhängnisvoller Abirrung abgeschlossen ist“. <sup>30</sup>

Der Zuschauer oder Leser wird nicht im Zweifel belassen über die Ausmaße der völlig verpuschten Ordnung der Welt im Hofmeister. Das Versagen in jedem menschlichen Bereich, im öffentlichen, im freundschaftlichen, familiären und privat-intimen, wird buchstäblich auf

Schritt und Tritt im Drama vorgeführt.

Epische Dramen "sind ausnahmslos in Krisenzeiten entstanden, in denen das erstarrte Alte noch den Tag beherrschte, während das Neue erst chaotisches Werden zeigte und keine feste Form besaß".<sup>31</sup>

Diese allgemein-verbindliche Formulierung Crumbachs scheint geradezu auf den Sturm und Drang zugeschnitten zu sein. "Die literarische Epoche, in der ich geboren bin", schreibt Goethe in Dichtung und Wahrheit, "entwickelte sich aus der vorhergehenden durch Widerspruch".<sup>32</sup> Er bringt damit zum Ausdruck, daß ein Kontinuum zwischen dem alten und dem neuen Zeitalter des Sturmes und Dranges besteht und, noch wichtiger, daß sich mit dem Sturm und Drang ein gewaltiger Umbruch vollzieht. Aber dieser beschränkte sich nicht nur auf das literarische Gebiet. Roy Pascal schreibt im "Vorwort" zu seinem Buch Der Sturm und Drang, es werde oft vergessen, übersehen oder mißachtet, daß die dichterische Leistung des Sturmes und Dranges in einer Umwälzung des ganzen Weltbildes und Wertsystems wurzele, in einer neuen Art des Fühlens, des Sehens und der Phantasie.<sup>33</sup>

Hatte die Aufklärung die Weltverbesserung gepredigt, so wollten die jungen Stürmer und Dränger damit Ernst machen. Die Maßnahmen, die die Ältere Generation zur Erreichung ihres Zieles ergriffen hatte, schienen ihnen nicht durchgreifend genug; außerdem ließ sich die Mehrzahl der Älteren mit zunehmender Erstarrung nur von Zweckmäßigkeits- und Vernunftgründen leiten. Erforderlich war also eine neue Haltung, und zwar eine kämpferische, um klar zu machen, daß die alte Verfahrens- und Denkweise nicht mehr genügte. Ganz allein und auf sich gestellt waren sie auch nicht; Wegbereiter, Vorbilder und lebende Gefährten fanden sie im In- und Ausland: in Frankreich z.B.

vor

dis

Die

und

Es

und

Es

vor allem Rousseau, aber auch Voltaire, Diderot und die Enzyklopädisten; in England Shakespeare, Locke, Hume, Richardson, Lillo, Fielding, Young, Gray, Sterne und Percy und in Deutschland Klopstock und mit Vorbehalt Lessing. Was die Stürmer und Dränger von ihnen übernahmen, war das Ergebnis einer Auslese. Die Frucht all ihrer Bemühungen war trotz ihrer Unausgeglichenheit, Widersprüchlichkeit und Übertreibungen ein neues Menschen- und Weltbild. Wir glauben, im Hofmeister eine krisenhafte Stimmung zu erkennen. In diesem Werk macht sich auch das Tasten nach einer neuen Form bemerkbar.

Crumbach charakterisiert die zwei Möglichkeiten dramatischer Gestaltung: die des klassischen Dramas, auch das Spannungsdrama genannt, und die des epischen Dramas. Die Struktur des Spannungsdramas wird "durch das Element des Gespanntseins auf das Urteil, auf die Wiederherstellung des bedrohten Gefüges" zusammengehalten.<sup>34</sup> In weiteren Kapiteln dieser Arbeit gilt es zu zeigen, daß das klassische Element der Spannung im Hofmeister fehlt.

Dem Dramatiker epischer Auffassung geht es darum, "den Spalt, den Kontrast" in der Welt "bis zur Unübersehbarkeit" zu demonstrieren. "So erhalten die Vorgänge der Stücke des Epischen Theaters ihr Leben vom Element des Kontrastes".<sup>35</sup> Will der klassische Dramatiker "begeistern und mitreißen", so will der epische durch "das Baumuster ... der Kontraste ... die Menschheit vor einer Gefahr" zurückreißen.<sup>36</sup> Lenz will im Hofmeister auf die Gefährdung des Menschen aufmerksam machen. Der Mensch wird von der Gesellschaft in seiner Entfaltung gehindert, was die Entstellung seiner ursprünglichen Persönlichkeit zur Folge hat.

Man wird wohl einwenden, daß das Element des Kontrastes auch im

Spannungsdrama anzutreffen ist. Die Haltung ist aber eine ganz andere: Hier ist z.B. "das Böse nur der Probestein des Guten, der sich zu bewähren hat".<sup>37</sup> Der ungleichwertige Kontrast wird also am Ende des Spannungsdramas durch Aussöhnung aufgehoben. Im epischen Drama wird die Gleichwertigkeit von Gut und Böse vorausgesetzt. Das führt zu der Konstellation von zwei gleichwertigen Kontrastpolen. Auf diese Gleichwertigkeit soll später eingegangen werden.

Elisabeth Genton bemerkt, daß Lenz sich in seiner Theorie von Klinger und Wagner dadurch unterscheidet, daß er auf "eine positive erzieherische Macht" hinweist, nämlich "die dramatische Kunst". In dem neuen, volkstümlichen Drama sieht er die Möglichkeit der Verwirklichung eines umfassenden Erziehungsprogrammes.<sup>38</sup> Sie sieht die Begründung dafür in seinem "Götz"-Aufsatz:

In der Einführung zu seinem Aufsatz 'Über Götz von Berlichingen' kritisiert Lenz die stereotype Erziehung und den dadurch mechanisierten Lebenslauf des Einzelnen. Der Leser, der ernsthafte Verbesserungsvorschläge erwartet, findet sich überrascht, wenn diese Vorschläge in nichts anderem als in einem Hinweis auf den Goetheschen Götz bestehen. Seht Euch Götz an, ruft Lenz seinem Publikum zu, und dann begreift, was Leben heißt.<sup>39</sup>

Elisabeth Genton hat mit dieser Feststellung einen sehr wertvollen Dienst geleistet. Später findet sie es "bemerkenswert, daß Lenz in seinen Dramen nichts von dem behält, was er als positives Element in seinen theoretischen Schriften herausgestellt hat".<sup>40</sup> Wir glauben, daß Lenz in seiner Praxis zu sehr Dramatiker war, als daß er seinem Publikum nur lehrhafte Stücke geben wollte, zu sehr Dramatiker, als daß er sich großen Einfluß durch Dramen mit didaktischer Tendenz hätte versprechen können.

## 2. KAPITEL

### DIE FABEL

Erforderlich für das epische Drama ist die Fabel, wie sie von Aristoteles, Lessing und Herder verstanden wird. <sup>41</sup> Lessing schreibt:

Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr als die gute Abfassung der Fabel.... Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehen geraten, gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. <sup>42</sup>

Von Crumbach angeführt wird auch Herder, der für die Fabel das Wort *Historie* gebraucht:

Jedes Stück ist *History* im weitsten Verstande, die sich nun freilich bald in Tragedy, Comedy usw. mehr oder weniger nuanciert. – Die Farben aber schweben da so ins Unendliche hin, und am Ende bleibt doch jedes Stück und muß bleiben, – was es ist. *Historie!* Helden- und Staatsaktion ... oder ... ein völliges Größe habende Ereignis einer Weltbegebenheit, eines menschlichen Schicksals. <sup>43</sup>

Der Fabel kommt es also auf ein "Größe habendes Ereignis", nicht auf "Sitten, Gesinnungen und Ausdruck" an.

Bruno Markwardt betrachtet es als Lenzens Verdienst in der Dramaturgie, Herders "Größe habendes Ereignis" durch "die Zentralstellung der Größe habenden Persönlichkeit, und damit durch das Charakterdrama" ersetzt zu haben. <sup>44</sup>

Gegenstand eines Abschnittes in Lenzens Anmerkungen übers Theater ist die Abgrenzung zwischen der Komödie und der Tragödie: "Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die

Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpfer ihrer Begebenheiten".<sup>45</sup> Es wäre nicht verfehlt zu behaupten, daß Lenz seinen Begriff der Tragödie von dem des Helden ableitet, wenn er schreibt: "Im Trauerspiele ... sind die Handlungen um der Person willen da".<sup>46</sup> Über den Helden heißt es: "Denn der Held allein ist der Schlüssel zu seinen Schicksalen".<sup>47</sup> In dieser Forderung wäre allerdings ein Grund für die fehlende streng kausale Entwicklung im Hofmeister enthalten. Nicht eine übersehbare kausale Motivationsreihe, sondern nur Läufer selbst kann uns den Grund für sein Verhalten geben. Abgesehen davon, wirkt Läufer nicht überzeugend als eine Größe habende Persönlichkeit.

Einen weiteren Anhaltspunkt bietet eine andere Stelle in den Anmerkungen übers Theater, an der sich Lenz mit der Fabel auseinandersetzt:

Die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt. Nur ein Alexander und nach ihm keiner mehr.<sup>48</sup>

Vor allem im letzten Satz zeigt sich, daß es Lenz um die unverkennbare Individualität geht. Von dieser letzten Forderung her – obwohl die Nennung von Alexander dem Großen zu Läubers Sache schlecht paßt – und der ersten nach der "Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien" könnte Läufer möglicherweise als Größe habende Persönlichkeit verteidigt werden. Hier soll dieser Versuch nicht unternommen werden. In der Lenzschen dramatischen Praxis scheint es nicht nur im Falle Läubers, sondern im Falle fast aller Helden anders auszusehen als in seiner Theorie. Da Lenzens Definition des Helden offenbar keine Anwendung im Hofmeister findet, glauben wir, daß der Begriff

der Fabel, wie wir ihn am Anfang dieses Kapitels finden, auch für den Hofmeister Gültigkeit besitzt.

Herder läßt seiner Definition der Fabel als "Größe habendes Ereignis" insofern Freiheit, als es sich um eine Weltbegebenheit oder ein menschliches Schicksal handeln kann. Herders Begriff fordert sehr viel von der Fabel des Dramas, wie Crumbach feststellt: Ähnelt die Ausführung des klassischen Dramas im Prinzip dem Verlauf eines Gerichtsprozesses, so ist das epische Drama mit der Untersuchung einer Katastrophe, z.B. eines Dambruches, eines Flugzeugabsturzes, einer Epidemie vergleichbar. Auch hier geht es um Zeugenvernehmungen und ähnliche traditionelle Verhandlungsmethoden: gleichermaßen wichtig wird jedoch nun auch eine genaue Feststellung aller Fakten im Zusammenhang mit der Katastrophe, die außerdem anders betrachtet werden muß als die Tat eines Individuums. Persönliches Verschulden läßt sich in einem solchen Fall oft nicht feststellen. Der unheilvolle Ausgang ist die Folge einer Kette von Ereignissen, an denen keiner der Charaktere wirklich schuld zu haben braucht.<sup>49</sup> In der Fabel will Lenz also seine dramatischen Figuren in ihrer gesamten Umwelt vorführen und enthüllen. Er bedient sich beim Bau seines Stückes einer Vielzahl von Episoden. Diese sollen zeigen, daß die Personen von der Umwelt derart hin und her geworfen werden, daß ihre Handlungen mehr und mehr von ihrer Umgebung bedingt werden. Sie können nicht anders handeln.

Ein derartiger Handlungsablauf verzichtet auf Spannung. Die Berechtigung dieser Feststellung läßt sich vielleicht an der typischen menschlichen Reaktion bei Naturkatastrophen nachweisen. Unabhängig von dem Eindruck, den die Nachricht von einem Unglück in uns erweckt, vermißt man jegliches Vorhandensein von Spannungselementen in einer

Untersuchung derselben. Der Grund für eine derartige Reaktion beruht zweifelsohne auf dem Wissen, daß die Wirkung der Katastrophe auf technische Ursachen, wie veraltete Deiche (bei Überschwemmungen zum Beispiel), zurückzuführen ist. In einem Zustand der Spannung befinden wir uns nicht, es handelt sich vielmehr um eine Art gesteigerter Neugier, vergleichbar mit der Nervosität eines Gelehrten, der eine wissenschaftliche Fährte aufgenommen hat, die ihn zum Ort der Wahrheit bringen soll. <sup>50</sup>

Verallgemeinernd ausgedrückt: die Fabel des epischen Dramas entbehrt wohl des Elements der Spannung, während sie ein anderes dramatisches Element gewinnt,

das wir – da es von der Erregung bei der Gegenüberstellung einander widersprechender Zeugnisse gespeist wird – den dramatischen Kontrast nennen. Der Kontrast, der potentiell im Vorgang lag, ist ins Leben getreten. <sup>51</sup>

Crumbach führt als beispielhaft für die Spannungslosigkeit im epischen Drama Homers Epos an, an dessen Anfang schon der Ausgang angegeben wird, nämlich der Entschluß der Götter, Odysseus heimzuführen. <sup>52</sup>

Dem Zuschauer des epischen Dramas wird ebenfalls gleich am Anfang der Ausgang der Fabel mitgeteilt; gerade deswegen ist er auf viele Überraschungen vorbereitet. In seinen Anmerkungen übers Theater spricht Lenz von einer "Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge auf einander folgen". <sup>53</sup>

Am Anfang vom Hofmeister weiß man gleich, daß es nicht gut ausgehen kann. Lenz hat sich in der ersten Szene, d.h. in Löfflers Selbstgespräch, einen massiven Lacheffekt dadurch gesichert, daß nicht bloß erzählt, sondern von Löffler selbst demonstriert wird, daß er ein unwissender, sich selbst verkennender, stutzerhafter Kauz ist, den

man nicht "für voll" nimmt.

Nicht Spannung, sondern "die Lust am Miterleben" wird in uns erregt. <sup>54</sup> Der Zuschauer hat gerade in Läubfers frappierender Selbstdarstellung erlebt, was für ein Mensch er ist. Jetzt wird er mit Läubfers "viel freundlichen Scharrfüßen" konfrontiert, und weiß nicht, was er denken soll, hat Läubfer doch gerade über den Geheimrat gesagt: "Ich scheu ihn ärger als den Teufel". In der darauffolgenden Szene erfährt der Zuschauer nunmehr von anderer Seite, nämlich vom Geheimrat und Major, daß man Läubfer tatsächlich nicht "für voll" nimmt; daß Läubfer außerdem Hofmeister bei der Familie Berg werden soll, und daß man der Meinung des Geheimrats nach keinen Hofmeister braucht. In der 3. Szene tritt Läubfer gegenüber der eitlen, koketten Majorin auf, macht ihr auf sehr servile Weise Komplimente und wird alsbald als schlechter Imitator adliger Manieren von ihr entlarvt: So ist das Bild von Läubfer als einem lächerlichen Menschen bestätigt. Doch gleichzeitig deutet sich bei der Frage nach Läubfers Gehalt schon an, daß nicht alles in der adligen Welt in Ordnung ist. Dann wird Läubfer wie ein Bediensteter in Gegenwart des neu angekommenen Grafen Wermuth gedemütigt und auf sein Zimmer geschickt, weil er es gewagt hat, sich ins Gespräch zu mischen. Noch nicht genug, so sieht der Zuschauer nach Läubfers Abgang, wie sich die Majorin lächerlich macht. In der nächsten Szene, in der er seinen Sohn mißhandelt, lernt man den Major von seiner brachialen Seite kennen. Auch drückt er Läubfers Gehalt weiter herunter und bürdet ihm neue Pflichten auf. Und so geht es weiter im Drama: Der Gegensatz zwischen Privilegierten und Nichtprivilegierten, d.h. zwischen dem herrischen Adel und dem kriecherischen Bürgertum, sowie die Unmöglichkeit aller, sich von den

gesellschaftlichen Konventionen zu befreien, wird immer wieder vorgeführt. Damit soll gezeigt werden, daß die Fabel des epischen Dramas "in solchem Reichtum, in solcher Fülle" einsetzt, "daß wir das Neue wittern und die Gier danach steigt: Es lohnt sich aufzupassen".<sup>55</sup>

Die Fabel des klassischen Dramas hat

eine völlig andere Funktion.... Hier läßt der Dichter weder sich noch uns Zeit, ihre Einzelheiten zu genießen, da alles unaufhaltsam dem Ziele entgegendrängt, mitleidend werden wir mitgerissen.<sup>56</sup>

Spannung hätte Lenz gleich in der ersten Szene erregt, wenn dem Leser oder Zuschauer darin mitgeteilt worden wäre, daß Läufer Aus-sichten auf eine Hauslehrerstellung bei der Familie des Majors habe. Dann wären seine kriecherischen Kratzfüße verständlich gewesen. Da die Hofmeisterposition keine Erwähnung im Monolog findet, erregt Läufers übertriebene Unterwürfigkeit Neugier.

Die einführenden Worte, spätestens die erste Szene eines epischen Theaterstückes, sind auf einen Zweck ausgerichtet: das Gesetz der Kontraste, das dem Gesamtstück zugrundeliegt, deutlich zu machen.<sup>57</sup> Wir wissen schon aus Läufers ersten Worten, daß er Lehrer werden will, was zu jener Zeit ein normaler Beginn für den fertigen Theologie-Studenten war. Gleichzeitig fällt uns seine Unfertigkeit, seine Untauglichkeit auf. Fast unbewußt drängt sich die Frage auf: Der soll Lehrer werden? Wer würde ihn schon anstellen?

Die Fabel des Epischen Dramas zeigt uns die Widersprüchlichkeit des Vorgangs in einer so gesteigerten Fülle des Sehenswerten, daß wir in eine lustvoll erhöhte Aufnahmebereitschaft, sogar in eine Bereitschaft mitzuhandeln versetzt werden.<sup>58</sup>

Trotz aller Wucht der ersten Szene bleibt die Fabel nicht dabei stehen; ihre Fülle, die sich nicht knapp wiedergeben läßt wie im klassischen Drama,<sup>59</sup> drängt auf Entfaltung. Versucht man, sie kurz

zusammenzufassen, so stößt man alsbald auf Schwierigkeiten. Gehen wir von dem Eindruck aus, den die erste Szene in uns erweckt hat. Ist die Fabel des Dramas die Geschichte eines Ignoranten, der Erzieher werden will? Nein, das weiß der Leser. Wie steht es damit, daß der Major Löffers Anstellung als Hofmeister erwägt? Entfaltet sich also die Fabel als der Lebenslauf des Hofmeisters Löffers? Auch nicht. Aber schon die Erfahrung, daß Löffers möglicherweise die Position bekommt, erregt unseren Widerspruch, kennen wir ihn doch schon als einen etwas verwunderlichen jungen Mann. Eine derartige Kontrastierung empfinden wir als widersprüchlich. Und diese Funktion hat die Fabel des epischen Dramas: sie will nach Crumbach eine solche Reaktion des Widerspruchs, der Empörung, der Rebellion in uns hervorrufen.<sup>60</sup> Und wir begegnen Widerspruch auf Widerspruch im Hofmeister. Noch in derselben Szene offenbart sich, daß Major Berg sich gar nicht überlegt hat, was der Hofmeister seinen Sohn lehren soll: "Das werd ich ihm alles schon zu seiner Zeit sagen", was die folgende Entgegnung des Geheimrats provoziert: "Das heißt: du willst Hofmeister deines Hofmeisters sein".

Sodann werden die Weichen neu gestellt. Löffers Behandlung, Aufgaben und Gehalt sind miserabel. Er wird also von Adligen ausgebeutet? Das allein wäre die Fabel? Warum bleibt er dann mehr als zwei Jahre bei der Familie? Er hat Heiratsabsichten auf die Familientochter. Warum zeigt er sich aber so mimosenhaft ihr gegenüber? Warum hat Lenz die dramatische Figur Fritz eingeführt? Welches Bild hat man von Gustchen in der Liebesszene, da wir ja wissen, daß sie ihrem Fritz einen Liebeseid geschworen zu haben meint? Welchen Zweck erfüllen die neuen Figuren Wenzeslaus, Lise, Rehaar et al.? Und so

geht es weiter im Drama. Die Fabel weicht jeglicher kurzen Zusammenfassung aus. Wenn wir nicht wüßten, daß es die Funktion der Fabel ist, die ganze Widersprüchlichkeit des Vorgangs zu demonstrieren, so würde uns die große Stofffülle des Dramas in Verwirrung versetzen.

Welche Wirkung haben die Szenen im Drama aus der privaten Sphäre der Menschen auf uns, etwa die Liebesszene zwischen Läufer und Gustchen, die Kastrationsszene, die Szene, in der Läufer Lise seine leidenschaftliche Liebe erklärt? Werden sie uns auch nicht noch mehr in einen Zustand von höchster Neugier, in eine "lustvoll erhöhte Aufnahmebereitschaft" versetzen?

Wir kommen zu der letzten Funktion der Fabel im epischen Drama, die Crumbach als "den Auftrag zur Bildung einer G e g e n f a - b e i " <sup>61</sup> charakterisiert.

Crumbach führt aus, daß nicht nur die Fabel selbst, sondern auch die Verteilung der Akzente heftigen Widerspruch erzeuge, da der Zuschauer die Parteinahme des Dichters erwarte. Er wolle die Urgegensätze der Welt als ein Spannungsfeld erleben; dabei halte er Objektivität für Selbstmord. "Vom Dramatiker fordert er entschiedenes Urteil". <sup>62</sup> Bei den Dramatikern des epischen Theaters ist es anders: Ihnen geht es darum, den Kontrast in höchstmöglicher Reinheit darzustellen. So erstreben sie eine objektive Haltung. <sup>63</sup> Die objektive Haltung müsse allerdings erkämpft werden; denn der Dichter nehme ja in Wirklichkeit individuell Stellung. <sup>64</sup> Lesen wir hierzu als Kommentar, was Lenz 1775 an die Gräfin La Roche schrieb: "Überhaupt wird meine Bemühung dahin gehen, die Stände darzustellen, wie sie sind; nicht, wie sie Personen aus einer höheren Sphäre sich vorstellen". <sup>65</sup> "In seiner Bemühtheit um ... Distanz wählt" der epische Dramatiker

deshalb, je klarer er die Struktur der von ihm gewählten Form erkannt hat, um so entschiedener die Methode, die dem eigenen Herzen nahestehende Sache als die schwächere zu demonstrieren. Stets wird er das stärkere Geschütz der Gegenseite zuteilen, wird die Vertreter seiner Interessen oft mit fast übertriebenen Schwächen behaftet zeigen und seine ganze Kunst daran wenden, der bösen Seite liebens- oder doch anerkennenswerte Züge zu verleihen.

Als echter Demonstrant weiß er um die 'Psychologie der Masse', die stets die Partei des Schwächeren ergreift; will er einen solchen Effekt erzielen, muß all seine Kunst darauf gerichtet sein, den positiven Pol seines Kontrastes vielleicht sogar offenkundig ungerecht zu benachteiligen.<sup>66</sup>

So ist die den positiven Kontrastpol vertretende Figur Läufer für den Zuschauer von Anfang an als ein unwissender, sich selbst verkennender, geckenhafter, nicht "für voll" zu nehmender, junger Mann abgestempelt. Zweifellos wird mancher auch behaupten, er sei durch und durch ein Bösewicht, weil er die ganz unschuldige Familientochter verführt habe, und dazu noch wohl pervers, weil er versuche, sich an dem Bauernmädchen am Ende des Dramas zu vergreifen und es auch heiraten wolle. Gemäß den Forderungen Crumbachs erscheint der Gegenpol im großen und ganzen gar nicht unsympathisch. Der Major ist zum Beispiel trotz gelegentlicher, gewalttätiger Anwandlungen, die durchaus zu ihm in seiner Eigenschaft als poltriger miles gloriosus passen, ein herzensguter Mensch. Seine Frau wirkt ungefährlich, weil sie sich so lächerlich-dumm benimmt. Wenzeslaus zeigt sich meist als schrullig und pedantisch und der Geheimrat tritt an verschiedenen Stellen als Verfechter notwendiger Reformen auf. Darum wird es dem Zuschauer nicht leicht fallen zu erraten, für welche Figur oder Figuren der Dichter eingenommen ist. "Die Fabel wirkt" also "im Zuschauer so, daß er g e z w u n g e n ist, sich s e i n e Meinung zu bilden".<sup>67</sup> Der Richtung der dramatischen Fabel entgegengesetzt "wächst also in uns etwas ganz Selbständiges":<sup>68</sup> Der Zuschauer lacht Läufer zwar

aus, aber er stellt sich innerlich auf seine Seite. Obwohl sich Läufer nämlich als lächerlicher und unzulänglicher Mensch erweist, wird ihm von der Welt Übler mitgespielt als umgekehrt; d.h. im Innern des Zuschauers spielt sich eine Art Richtigstellung ab: er erkennt den Mangel und gleichzeitig das Bedürfnis nach Verbesserung in der Welt. Dieser Prozeß ist die "Gegenfabel". Der Zuschauer des epischen Dramas

wird ... in seinem privaten Bereich sein Verhalten ändern und seine Mitmenschen eines echten Anschauens für Wert halten. Wie lange das Erlebnis nachwirkt, hängt von der Potenz des erkennenden Geistes ab. Daß die Dramen des Epischen Theaters auf unser Tun einen stärkeren Einfluß gewinnen, liegt daran, daß w i r - ohne die Hilfe des Dichters - entscheiden müssen. <sup>69</sup>

Ein letztes Problem im Zusammenhang mit der Fabel bleibt noch zu erörtern. Die Kontrastpole im epischen Drama sollen gleichwertig sein. <sup>70</sup> Durch das doppelte Ende im Hofmeister wird jedoch der positive Pol geschwächt: Läufer bekommt zwar voraussichtlich eine Frau, aber wir wissen schon, daß das keine richtige Ehe sein kann. Und der zweite, forciert glückliche Ausgang in den Familienszenen erregt auch unser Mißfallen. Aber gerade dadurch werden wir angeregt; durch unsere aktive Beschäftigung wird die Gleichwertigkeit der Pole wiederhergestellt. "Die Gegenfabel, die sich der wirklichen zuwider in der Seele des Zuschauers gebildet hat, ist auf eine Weltverbesserung gerichtet", <sup>71</sup> die es Läufer erlaubt, in dieser Welt zu existieren und sich natürlich zu entfalten.

### 3. KAPITEL

#### DIE HANDLUNG

##### Der Begriff der Zeit

Im klassischen Drama ist die Zeit ein Rahmen, in dem sich die Handlung vollzieht, die nach einer in der Zukunft liegenden Idee, dem Ende des Dramas, ausgerichtet ist. Die Zeit ist also auf die Zukunft gespannt und ist folglich ein Element der Gespanntheit im klassischen Drama, mit anderen Worten: "Das Spannungsdrama ist ... teleologisch orientiert, verachtet die Vorzeit und sieht das Heil in der Zukunft". 72

Im epischen Drama hat die Zeit als ein strukturbildendes Element eine der Handlung untergeordnete Funktion:

Als Formgesetz der linearen Handlungserstreckung erkennen wir die Polarität zwischen dem 'Jetzt und Vorbei' und der Ewigkeitsdauer, das heißt, es wird die gezeigte Linie als Teilstück mitsamt ihrer gedachten Verlängerung in die Unendlichkeit erkannt. Gemäß ihrer fragmentarischen Qualität ist sie weder im Anfang noch im Ende festgelegt, doch wird der Anfang sorgfältig gewählt, um ihre Tendenz zu offenbaren; das Ende aber muß, soll das Formgesetz integriert werden, in die Unendlichkeit weisen, ein Abschluß in der Zeit ist unmöglich. 73

Manches wird schon an diesem Begriff aufgefallen sein, was nicht nur der Funktion der Zeit, sondern auch dem Wesen des Spannungsdramas widerspricht. Zunächst hat das epische Drama kein Ende, d.h. keinen "Abschluß in der Zeit". Nun wird auch im Spannungsdrama mit dem Mittel des Kontrastes gearbeitet, z.B. zwischen Gut und Böse, Himmel

und Hölle, Gott und Teufel. Aber diese Gegensätze werden – setzt man den Begriff der Spannung voraus – im Ende ausgesöhnt, d.h. es wird ein Ziel erreicht. Weil aber die Handlungserstreckung im epischen Drama eine "in die Unendlichkeit" weisende, "lineare" ist, kommt die Gespanntheit nicht zur Geltung. Das bedingt ein weiteres Problem, das Crumbach mit dem Ausdruck "fragmentarische Qualität" kennzeichnet. Wenn dem so ist, scheint eine Auflösung der Handlung in eine Kette von Episoden und der Eindruck epischer Breite unvermeidbar.

Ein solches Drama wäre durch das Fehlen der Kausalität gekennzeichnet. Diese macht sich schon gleich in der ersten Szene des Hofmeisters bemerkbar. Fritz Boettger schreibt:

An Stelle des streng kausalen Handlungszusammenhangs, in dem kein Glied fehlen darf, gibt er dramatisch bewegte Ausschnitte aus dem Leben, wichtige Augenblicke eines Geschehnisses, Komplexes in der Erwartung, daß sich die wesentlichen Bilder, gleichsam Aufnahmen der Hauptmomente einer Geschichte, in der Phantasie des Lesers oder Zuhörers von selbst zu einer zusammenhängenden Geschehnisreihe verknüpfen.<sup>74</sup>

So müssen solche Erwägungen nicht nur bei der Untersuchung der Zeit an sich, sondern auch bei der Gesamthandlung im epischen Drama mit berücksichtigt werden. Sie haben außerdem konkrete Bedeutung für den Hofmeister; mancher Leser wird sich des Eindrucks nicht erwehren können, daß das Drama aus gar zu vielen überflüssigen Episoden besteht.

In Lenzens theoretischen Schriften findet sich keine solche Definition der Zeit wie die von Crumbach. So wollen wir uns jetzt dem Hofmeister zuwenden.

Für die Behandlung der Zeit sind im Drama Anfang und Ende besonders aufschlußreich. Daher gilt es zu zeigen, daß die lineare Handlungserstreckung im Drama "weder im Anfang noch im Ende festgelegt" ist, und daß "der Anfang sorgfältig gewählt" ist, um die Tendenz der Handlungserstreckung zu offenbaren.

Wir gehen zunächst von den rein zeitlichen Verhältnissen aus. Der Versuch, den zeitlichen Rahmen des Beginns zu bestimmen, schlägt fehl. Die Anfangsszene gibt keine Auskunft darüber und die zweite erschwert die Aufgabe eher, denn die Frage, die sich dort erhebt, lautet: Hat Läufer schon am Anfang von seiner neuen Position gewußt? Und in den restlichen Szenen des 1. Aktes verhält es sich nicht anders. Alles, was man bezüglich des Zeitablaufes vermuten kann, ist, daß die Zeitabstände zwischen den Szenen kurz sind. Weitere Hinweise bieten sich nicht an. Die gleiche Erscheinung zeichnet sich aber auch am Ende, also vornehmlich im 5. Akte ab, während die dazwischenliegenden Akte andere zeitliche Verhältnisse aufweisen. In ihnen finden sich viele aus dem Zusammenhang zu schließende Zeitangaben. Im 2. Akt ist die Zeitspanne relativ überschaubar. Zweimal wird von den "Hundstagen" gesprochen, d.h. von der Zeit zwischen dem 24. Juli und dem 24. August (3. und 6. Szene). Es kann angenommen werden, daß die beiden ersten Szenen den weiteren Szenen im Akt nahe stehen; in der 1. Szene, dem Gespräch zwischen Pastor Läufer und Geheimrat Berg, wird Läuffers Brief erwähnt. In der 5. Szene teilt Läufer Gustchen die Antwort des Geheimrats auf den Brief mit. Die 7. und letzte Szene (Gefängniszene) hängt zeitlich insoweit mit dem restlichen Akt eng zusammen, als wir wissen, daß Pätus in der 3. Szene großes Pech mit seiner Wirtin gehabt hat. Im 3. Akt findet alles am selben Tag statt. IV,1 setzt ein Jahr nach dem 3. Akt ein. Szenen 2 bis 5 spielen sich zwei Tage später ab, während die 6. und letzte Szene und der ganze 5. Akt zeitlich unbestimmbar sind.

Wohl sehen wir, daß die zeitlichen Umriss am Anfang und Ende verwischt sind. Folglich erhebt sich die Frage nach dem Zweck dieser

zeitlich nicht festgelegten Endpunkte des Dramas. Als Antwort bieten wir die folgende, noch unbewiesene Annahme: Hauptgrund für das Fehlen eines Anfangs und Endes im Hofmeister ist, daß sich die Figuren darin nicht von den Verhältnissen in der Gesellschaft zu befreien vermögen. Es ist dies die Tendenz der Handlungserstreckung, die den Anfang des Dramas bedingt und sich bis zum Ausgang des Handlungsverlaufes manifestiert. Gelänge den Figuren eine Befreiung, so wäre damit dem dramatischen Werk ein Ende gesetzt. Ebenfalls wäre der Grundkontrast im Hofmeister aufgehoben; ein solcher Durchbruch aus den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen heraus brächte die Möglichkeit mit sich, sich als Mensch zu entfalten und so auf eine bessere Gesellschaft hinzuarbeiten.

Wir wenden uns zunächst dem Beginn des Dramas zu. Laut Crumbachs Behauptung zeichnet sich wahrhaftig in der 1. Szene kein Anfang ab. Es ist ersichtlich, daß Läufer sich nach einer Stellung umsieht, aber aus seinem Monolog geht hervor, daß er arbeitslos ist. Wir hören nur von seinen wenig fruchtbringenden Reflexionen. Man fragt sich, was soll das ganze Gerede, es geschieht ja nichts. Es sind aber seine Betrachtungen, in denen seine verwickelte Lage erörtert wird; u.a. kann er nicht mit finanzieller Hilfe von seinem Vater rechnen und der Geheimrat will ihn nicht als Stadtschullehrer annehmen. Im Laufe dieser Selbstbetrachtungen Läubers tritt seine Ratlosigkeit klar zutage. Diese deutet die Tendenz der Handlungserstreckung an.

Die 2., provokatorisch wirkende Szene, die wenig Handlung bringt, erscheint episodenhaft, was übrigens auch bei der 1. zutrifft. Die Kombinationsfähigkeit des Zuschauers wird stark strapaziert. Er weiß, daß Läufer vorher kein Interesse an den Tag gelegt hat,

Hofmeister zu werden, ja, diese Möglichkeit nicht einmal erwogen hatte. Hier wird jedoch von seiner Anstellung als von einer vollendeten Tatsache gesprochen. Und wenn dem so ist, warum sprechen dann der Major und der Geheimrat ihn nicht an? Was für ein Verhalten wäre das, dem neuen Hofmeister gar nichts von seiner Stellung zu sagen? Oder, so wird man sich überlegen, weiß Läufer überhaupt davon? Darauf ließe sich freilich kein Reim machen.

Erst die 3. Szene verschafft Klarheit darüber. Läufer wird Hofmeister, weil sein Vater sich dafür entschieden hat. So ist es wohl möglich, daß Läufer vorher darüber nicht informiert war. Indem er sich jedoch fügt, offenbart er – was sich bei ihm wiederholt – sein Unvermögen, sich von den gesellschaftlichen Gegebenheiten, in diesem Fall dem auf eigener Erfahrung beruhenden Entschluß seines Vaters, zu distanzieren. Hier wie in der 4. Szene wird ohne viel Umschweife deutlich, daß Läufer die Möglichkeit der Persönlichkeitsentfaltung durch seine adligen Herren genommen wird. Auch in der 5. und 6. Szene des 1. Aktes manifestiert sich diese Tendenz der Handlungserstreckung.

Betrachtet man jedoch den 1. Akt im Zusammenhang mit den Akten 2, 3 und 4, so scheint sich etwas zu ergeben, was als ein spannungsdramatisches Element anzusehen ist: in diesen Akten bilden sich zeitliche Gruppierungen heraus, und zwar derart, daß der 1. Akt hauptsächlich als Einführung in die besagten Akte zu dienen scheint. Das ließe auf Zielstrebigkeit des Dramas schließen. Sehen wir uns das Drama unter diesem Aspekt an.

Ist der 1. Akt einfürend, so hat die nunmehr einsetzende, zeitliche Anordnung der Szenen im 2. Akt den Sinn, die zwei Jahre dauernden, sich entwickelnden und sich zuspitzenden Ereignisse seit Läuffers

Anstellung vorzuführen: Läufer hat seinen Heiratsplan ausgesonnen, der zu einer Liebesaffäre führt, weil es Gustchen so will. Fritz und Gustchen hatten in I,6 dem Geheimrat versprochen, sich nur offene, nicht heimliche Briefe zu schreiben. Fritz schreibt jetzt einen Brief an seinen Vater, weil das die einzige Möglichkeit ist, mit Gustchen in Verbindung zu bleiben. Gustchen hat aber von diesem Zeitpunkt an wohl diesen und auch alle weiteren briefe von Fritz nicht zu lesen bekommen. Pätus gerät in geldliche Schwierigkeiten und muß die Flucht ergreifen, während Fritz für ihn ins Gefängnis geht.

Im 3. Akt begegnet ein ganz anderes Zeittempo. Gustchen und Läufer werden entdeckt. Sie fliehen und werden verfolgt. Der Geheimrat erhält von von Seiffenblase einen falschen Bericht über seinen Sohn und Pätus. Ein tatsächlicher Zeitablauf von mehr als zwei Jahren wird also an einem einzigen Tag zerstört.

Wenn sich auch noch im 4. Akt im Unterschied zum 5. eine zeitliche Anordnung feststellen läßt, so ist das nunmehr im Hofmeister verhältnismäßig belanglos geworden angesichts einer neuen Erscheinung, die sich schon im 3. Akt abzeichnet und im 4. und 5. Akt den Ausschlag gibt: die dramatischen Figuren fangen wiederholt von neuem an. In Übereinstimmung mit der Tendenz der Handlungserstreckung bekunden die Figuren in ihrem Neubeginnen ihren Glauben daran, daß sie sich von den tatsächlichen Verhältnissen in der Gesellschaft lösen können. Das gelingt ihnen aber nicht. Zieht man die Schlußfolgerung daraus, so müßte sie lauten, daß kein Ende im Drama stattfindet; ein solches Verhalten der Figuren ließe sich als eine bis ins Unendliche reichende Handlungskette beschreiben. Die Zeit läßt ihre im Sinne des klassischen Dramas erforderliche zielstrebige Qualität ein, wenn in ihr

dauernd neu begonnen wird. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, daß im 5. Akt Zeitangaben fehlen.

Im 3. Akt ist ein Neubeginn oder zumindest der Wille dazu bei Gustchen, Läufer und dem Geheimrat deutlich sichtbar. Über Gustchen erfährt man in diesem Akt nichts Näheres, sie muß aber aufgrund ihrer Lage neu beginnen. Läufer freut sich über seine neue Freiheit und bekommt auch eine Stellung als Hilfslehrer. Nachdem der Geheimrat die verleumderische Nachricht über Fritz gehört hat, entschließt er sich zu "fasten und beten", d.h. er will sich als Büsser einen neuen Anfang setzen. Im 4. Akt ist es auch nicht anders. In IV,1 hört man, daß Fritz aus dem Gefängnis entkommen ist. Er beginnt also auch wieder ein neues Leben. In derselben Szene sagt der Major, er wolle seine Frau verlassen, um auf russischer Seite gegen die Türken zu kämpfen und zu sterben. Gustchen bricht auf, um Verzeihung von ihrem Vater zu erbitten. Rehaar schickt seine Tochter nach Königsberg, weil ihr Ruf zuhause hin ist. Im 5. Akt will Läufer nach seiner Selbstentmannung "wieder anfangen zu leben". Im doppelten Ende des Dramas ist dieses Phänomen ebenfalls anzutreffen. Läufer will Lise heiraten, was als neuer Anfang gilt. In den Familienszenen kehren Fritz und Pätus zurück und fast sämtliche Mitglieder der Familie Berg kommen zusammen, um neu anzufangen. Der Geheimrat und der alte Pätus vergeben den Söhnen, dem alten Pätus wird von seiner Mutter verziehen, der Major hat zusammen mit Gustchen Buße getan und Fritz und Gustchen wollen zusammen das Söhnchen aufziehen. Das Ende des Dramas bringt also keinen Abschluß, sondern einen Anfang; die Figuren halten immer noch an dem Irrglauben fest, daß sie sich vom Gesellschaftssystem freimachen können, und beginnen also wieder von neuem. Das Drama

hat aber schon die Nichtigkeit eines solchen Glaubens wiederholt erwiesen. So bieten die Familienszenen einen potentiell reichen Nährboden für den unaufhörlichen Weiterverlauf der Handlung. Bei dem Ausgang der Läufer-Handlung war es nicht anders. Was ist von einer solchen Ehe zu erwarten? Gerade die Tatsache, daß es dazu gekommen ist, zeigt, daß die Handlung fortgesetzt werden kann. Wir glauben, in diesem Zuge des Nichtdenkönnens die Erfüllung der Behauptung zu sehen, nach der das Ende des epischen Dramas "in die Unendlichkeit" weist. "Ein Abschluß in der Zeit" findet nicht statt.

Noch haben wir uns nicht mit der zeitlichen Polarität zwischen dem "Jetzt und Vorbei" und dem Ewigen befaßt. In der Vorführung des Ewigen, das oft blitzschnell auftaucht,<sup>75</sup> will der epische Dramatiker die Beschränktheit der Jetztzeit zum Ausdruck bringen. "Bewußtmachen will er den Punkt Null der Alltagszeit, unnatürliches Verbröseln der uns von Gott gegebenen Spanne".<sup>76</sup> Das erste Beispiel für diese Haltung findet sich in III,3. Wenn dem Geheimrat vom verleumderischen von Seiffenblase und dessen Komplizen und Hofmeister mitgeteilt wird, was sein Sohn angestellt haben soll, weiß er nichts anderes zu tun, als zu büßen. Durch seine eigene Aussage ("Essen Sie: ich will fasten und beten") gibt er zu erkennen, daß er in den Gewohnheiten des Alltags keinen Trost mehr finden kann, und daß er sich deswegen dem Ewigen zuwendet. Das Bewußtmachen des Punktes Null der Alltagszeit bedeutet aber nicht, daß den Figuren im epischen Drama eine solche Einsicht und vor allem deren Verwirklichung gelingen wird; ein solcher Vorgang liefe auf eine Entscheidung für einen der Pole und also einen "Abschluß in der Zeit" hinaus. Dieses Anliegen des epischen Dramatikers richtet sich an die Zuschauer. Als Nächstes

erhebt sich die Frage, woran nach Crumbach Jetzt und Ewigkeit zu erkennen sind. "Im Jetzt ... ist es unser Alltag, in der Ewigkeit ... sind es unsere Gedanken und Träume, die sich in ihrer Gespaltenheit manifestieren".<sup>77</sup> Für sich genommen bedeutet die Reaktion des Geheimrats, daß er sich der Beschränktheit der Jetztzeit und der Bedeutung des Ewigen bewußt geworden ist, d.h. die beiden Kontrastpole sind deutlich zu erkennen. In dieser Erkenntnis könnte eine Entscheidung für das Ewige liegen. Wie sieht sie aber aus? Der Mann der unbedingten Freiheit, für den er sich im Gespräch mit Pastor Läufer ausgab, findet, daß ein "Gericht Gottes über gewisse Familien" sei, "die Väter mögen tun, was sie wollen". Auch überlegt er sich, ob er diese beunruhigende Nachricht nicht durch die Ausschweifungen seiner Jugend verdient habe. Hier zeigt sich die Gespaltenheit in seiner Denkweise. Diese Gespaltenheit liegt aber viel tiefer. Fasten und beten besagt eigentlich, daß man Buße tut, wiedergutmacht. Der Geheimrat bleibt aber bis auf das Ende des Dramas trotz seines löblichen Vorsatzes der mißlichen Lage seines Sohnes gegenüber hart: Obwohl er nämlich seine Ewigkeitserkenntnis in die Tat umgesetzt hat, indem er betete und fastete, kann das allein nicht genügen, solange er seinem Sohn nicht vergibt. Die Gespaltenheit bezüglich des Kontrastes zwischen Jetzt und Ewig weist also linear "in die Unendlichkeit".

In IV,2 hatte Gustchen im Traum – Einbruch der Ewigkeit – gesehen, wie ihr Vater "sich die weißen Haare ausriß", er hatte "Blut in den Augen", wankte, "warf sich auf die Erde und blieb tot liegen". Gustchens Gespaltenheit offenbart sich in ihrem Entschluß, sofort zu ihrem Vater zurückzukehren. Die alte Marthe ist dagegen, daß Gustchen in so schwachem Zustand das Wochenbett und den Säugling verläßt. Schließlich

will sie selbst für Gustchen ins Dorf. Das Mädchen sieht aber die Richtigkeit dieses Vorschlages nicht ein. Auch vermag die Entgegnung der alten Frau, daß Träume "grade das Gegenteil bedeuten", sie nicht zu überzeugen, daß sie dort bleiben soll. Und tatsächlich fällt sie auf dem Heimwege ermattet nieder und wirft sich mit ihren letzten Kräften in den Teich. Ihr Vater, der zufällig vorbeikommt, rettet sie.

Die beiden obigen Beispiele lassen ebenfalls erkennen, daß die Polarität zwischen Jetzt und Ewig sich oft zeigt, wenn eine dramatische Figur neu beginnen will. Auch andere solche Fälle können angeführt werden. In V,10 betet Läufer auf Wenzeslaus' Geheiß um Erleuchtung, während Lise hereintritt. Die ersten Worte, die er an sie richtet, als er sie sieht, lauten: "Du hast eine Seele dem Himmel gestohlen". Danach macht er ihr einen Heiratsantrag. In der letzten Familienszene spricht der Major viel von der Buße. Man fragt sich jedoch, wieviel Wert diese Buße hat, denn der Eindruck, den die Beteuerungen des Majors hinterlassen, ist, daß er Buße getan hat, um Gustchen Gesellschaft zu leisten. Ferner scheint er die Buße als solche infrage zu stellen, wenn er versichert, daß Gustchen "wie keine Nonne und kein Heiliger" bereit habe, und dann hinzufügt: "Aber was ist zu machen? Sind doch die Engel aus dem Himmel gefallen".

Vor allem die letzte Szene im Hofmeister verdeutlicht die Polarität zwischen Jetzt und Ewig und deren Erstreckung in die Unendlichkeit. Die Menschen bleiben, trotz ihres Strebens nach Erfassung des Ewigen, der Jetztzeit verhaftet, weil ihre Gespaltenheit sich in alle Zeiten, jetzt und in Ewigkeit, projiziert.

### Der Begriff des Raumes

"Die Funktion des Raumes ist untrennbar mit jener der Zeit verbunden"; <sup>78</sup> der Raum dient also auch der Vorführung der Polarität im epischen Drama. Nur handelt es sich beim Raumbegriff um den Kontrast zwischen "Enge und All". <sup>79</sup> Mit "All" wäre die angestrebte Lösung, d.h. das harmonische Ganze, gemeint. Beim All - Crumbach spricht eigentlich von der "Ewigkeit des Alls" <sup>80</sup> und bringt damit die Untrennbarkeit von Ewigkeit und All zum Ausdruck - verhält es sich jedoch wie bei der Ewigkeit: die "Gedanken und Träume" der Menschen zeigen sich "in ihrer Gespaltenheit". <sup>81</sup> So weitet sich die immer wieder vorgeführte Enge des Hier "zum Aspekt allumfassenden Schicksals", <sup>82</sup> d.h. zum All aus.

Eine Sichtung des Hofmeisters ergibt, daß das aus 35 oft sehr kurzen Szenen bestehende dramatische Werk 31mal den Schauplatz wechselt. Nur vier Szenen finden auf der Straße (I,1 und 2, II,1 und V,4) und drei Szenen in der Natur (IV,4 und 5 und V,2) statt. Sonst stellt die Bühne ausschließlich Räumlichkeiten dar. Welche Bedeutung eine so geartete Raumausstattung hat, gilt es in Verbindung mit Crumbachs Behauptungen zu untersuchen.

Der Zuschauer lernt Läufer in der Anfangsszene auf der Straße kennen. Wir glauben und hoffen zu zeigen, diese Raumbesonderheit will ausdrücken, daß Läufer nirgendwo hingehört. Er hat ja zu diesem Zeitpunkt kein eigentliches Zuhause mehr und auch noch keine Position.

Der erste Versuch einer Lösung für Läufer, d.h. das erste Mal, daß sich das All im Drama offenbart, ist in der Familie des Majors dargestellt. Hier hat er eine feste Anstellung und die Gelegenheit sich zu entfalten, indem er in seinem Beruf aufgeht und sich mit dem

Leben in der adligen Welt vertraut macht, wie es sein Vater gemacht hatte. Man weiß jedoch, daß solche Erwartungen nicht der Wirklichkeit im Hause Berg entsprechen. Läufer hat weder im geistigen noch im physischen Sinne Freiheit; die zur Persönlichkeitsentfaltung erforderlichen Voraussetzungen fehlen.

Die Bühnenbilder und -anweisungen sowie der Text in den bei der Familie Berg sich abspielenden Szenen lassen die Funktion des Raumes deutlich hervortreten: Enge, Ausbleiben einer Lösung für Läufer, werden demonstriert. In I,3, der ersten betreffenden Szene, hat man sich den wohl reich und rokokohaft ausgestatteten Raum, "Der Majorin Zimmer", groß zu denken. Dieser Schluß ist aus einer Regiebemerkung über den Auftritt des Grafen Wermuth zu ziehen: "nach einigen stummen Komplimenten". Das mehrmalige Verbeugen setzt einen ziemlich großen Raum voraus, falls nicht eine andere dichterische Intention wie Komik oder Ironie damit verbunden ist. Das ist an dieser Stelle nicht ersichtlich. Graf Wermuth schreitet wohl über die ganze Bühne, um an das Kanapee zu gelangen, auf dem die Majorin sitzt. Das Gefühl der physischen Enge entwickelt sich sofort in dem jungen Hofmeister, weil der Graf seinen Platz auf dem Sofa einnimmt. Er bleibt laut den Bühnenanweisungen "verlegen stehen". Kurz danach fertigt ihn seine Herrin schroff ab und beordert ihn auf sein Zimmer. Es gibt keinen Platz für ihn in der großräumig angelegten, adligen Welt.

Der Schauplatz der darauffolgenden Szene ist Läuffers Zimmer. Hier werden – laut den Bühnenanweisungen – er und der Familiensohn Leopold von Major Berg überrascht. Letzteres Zeitwort macht klar, daß man sich Läuffers Raum als sehr klein vorzustellen hat, sonst wäre die Möglichkeit einer solchen Überraschung nicht gegeben. Hier sorgt die

Bühnenausstattung für den Eindruck der Enge, in der Läufer lebt. Außerdem darf er das Zimmer im Grunde nicht sein eigenes nennen; der Major tritt einfach unangemeldet herein und Läufer muß dort Leopold Unterricht erteilen.

Die Gespaltenheit in Läuffers Denkweise manifestiert sich im Brief an seinen Vater, aus dem hervorgeht, daß er Gustchen heiraten will, um seinen gesellschaftlichen Stand zu verbessern. Auch das wäre eine Lösung – ein "Sich-einfügen" in die Harmonie des Alls –, die er nicht unversucht lassen will. Derartige Aussichten erweisen sich indessen als trügerisch; nicht so sehr Gustchen, sondern er wird ausgenutzt, denn seine adlige Gefährtin sieht in ihm den Liebes-, nicht den Ehepartner. Räumlich verdeutlicht wird das in der Liebesszene, die nicht in seinem, sondern in Gustchens Zimmer abläuft. Schließlich wird die Handlung an dieser Stelle abgebrochen, weil der Major kommt. Enge überall in der adligen Welt ist Läuffers Los. Die einzige Befreiung aus dieser Enge ist für ihn die Flucht.

Der nächste Versuch einer Lösung, d.h. die nächste Möglichkeit zur Persönlichkeitsentfaltung, bietet sich für Läufer bei Wenzeslaus. Dieser Teil der Läufer-Handlung spielt sich am selben Handlungsort, in der Dorfschule, ab. Was Wenzeslaus hat, teilt er mit Läufer. Zu Beginn dieses Handlungsabschnittes werden auch die räumlichen Gegensätze zwischen der adligen und der bürgerlichen Welt scharf umrissen: III,3 findet in dem Schloß der Familie Berg in Heidelbrunn statt. Die Szene schließt damit ab, daß der Geheimrat von Seiffenblase und dessen Hofmeister zum Essen einlädt. Unmittelbar danach werden Läufer und Wenzeslaus "an einem ungedeckten Tisch speisend" vorgeführt. Ein solcher Vergleich wird seine Wirkung nicht verfehlen. Auch auf eine

andere Weise kommt der Kontrast zwischen den beiden Welten zum Vorschein: obwohl der Familienwohnsitz in Heidelbrunn nicht allzuweit von Wenzeslaus' Dorf entfernt ist, gibt es fast keinen Verkehr zwischen den beiden Orten. Die einzigen Ausnahmen bilden die widerrechtlichen Eingriffe der Adligen, denn als solche müßte man die Suche nach Läufer bezeichnen. Das hat jedoch nur eine untergeordnete Bedeutung im Zusammenhang mit diesem Abschnitt der Läufer-Handlung, in der es an erster Stelle darum geht, eine all-umfassende Lösung für Läufer zu ermitteln. Die Möglichkeiten dazu werden immer wieder in neuer Anordnung geboten: Läufer wird Hilfslehrer, nach seiner Selbstverstümmelung will er "wiedergeboren werden", am Ende will er Lise heiraten. Letzterer Fall zeigt in besonders prägnanter Weise den Kontrast zwischen den Ständen, und zwar zwischen Bürger und Bauer, nicht Adel und Bürger. Läufer sieht in der Ehe sein neues Heil, das Bauernmädchen hingegen betrachtet ihn als den geeigneten Weg, um zu Ehre und Ansehen in der dörflichen Gemeinschaft zu kommen.

Enge ist im Hofmeister dadurch gekennzeichnet, daß Läufer sich nicht von den gesellschaftlichen Gegebenheiten in der Welt befreien kann. Daher gibt es so viele Schauplätze in der Läufer-Handlung. Fast jeder Schauplatz soll für sich die Möglichkeit einer Lösung für Läufer mit sich bringen. Indem Läufer immer wieder in neuen, räumlichen Situationen vorgeführt wird, wird die Gültigkeit des Gegenteils erwiesen: er bleibt ein Gefangener der Welt.

Die Läufer-Handlung ist die zentrale Handlung im Hofmeister. Vorausgreifend nennen wir diese die "Parabel- oder Beispielhandlung". Damit wollen wir uns in darauffolgenden Abschnitt ausführlicher beschäftigen. Crumbach stellt fest:

Dort ..., wo sich reine Parabelhandlung abzuwickeln scheint, wird aus den Elementen der Gespaltenheit des Vorgangs über dem zufällig so gegebenen Hier unserer Welt eine größere Welt aufgebaut, in der alle nur denkbaren Möglichkeiten ihren Ort haben. Zu diesem Zweck wird das Hier extrem verdeutlicht: hinter so überpotenziertem Zufall nach kosmischen Gründen zu forschen, ist eine Urgeste der Menschheit. Gerade die Verengung und Vereinzelung des Raumes der Parabel fordert so die universale Ausweitung heraus. Der Kontrast zwischen Enge und All ist das Formgesetz, das den Raum des kontrastierenden Dramas beherrscht. <sup>83</sup>

Was für Läufer gilt, bestätigt sich auch bei anderen Figuren in der Läufer-Handlung, sofern es sich nicht um Randfiguren handelt wie z.B. die Majorin oder Graf Wermuth: alle sind sie auf ihre Weise der Enge des Hier verhaftet, ohne daß sie etwas dagegen zu unternehmen vermögen. Die einzige Ausnahme bildet der Geheimrat in der Parabelhandlung. Mit ihm wollen wir uns im nächsten Abschnitt näher befassen.

Gustchen geht es in vieler Hinsicht wenig anders als Läufer. Bei ihr macht sich der Grundkontrast im Drama dadurch bemerkbar, daß sie außer etwas Unterricht von Läufer in Zeichnen und Religion völlig sich selbst überlassen bleibt. Sie lebt außerdem in strenger Abgeschlossenheit, "Verengung und Vereinzelung" sind geradezu bezeichnend für ihre Situation. Die einzige Gelegenheit, ihnen zu entgehen, sieht sie in ihrem Hofmeister. Auf die Gespaltenheit einer solchen Denkweise braucht nicht eingegangen zu werden. Es genügt festzustellen, daß eine solche Lösung ihrer sinnlichen Veranlagung entspricht. Dennoch vermag sie nicht, sich über ihre Vereinsamung und auch Traurigkeit hinwegzusetzen, was aus ihren Gedanken an Fritz in der Liebeszene hervorgeht. Sie unterhält aber weiterhin ihr Verhältnis zu Läufer, denn ein Bruch mit ihm hätte zur Folge, daß sie ganz verlassen wäre. Ihre Flucht, ihr Aufenthalt und ihre fast mißglückte Rückkehr - Ausdruck ihrer Sehnsucht nach Harmonie in der Welt -

bringen sie an verschiedene Orte, aber eine Lösung wird nicht offenbar.

Vom Major geht Unbehagen über das Hier, die Welt, aus. Er äußert wiederholt den Wunsch, Haus und Herd zu verlassen (III,1 und IV,1). Zu seinem Bruder sagt er: "Pack dich zu meinem Haus hinaus; laß die ganze Welt sich fortpacken. Ich will es anstecken und die Schaufel in die Hand nehmen und Bauer werden" (III,1). Aber weder hier noch in IV,1 gelingt es ihm, sich vom Treiben der Welt zu befreien und die ersehnte Lösung zu finden.

Wenzeslaus muß primär in seinem Verhältnis zu Läufer betrachtet werden. Die Flucht bringt diesen zum Schulmeister. Es findet kein Ortswechsel statt, alles spielt sich in der Schule ab. Gezeigt wird jedoch nicht nur für Läufer, sondern auch für Wenzeslaus die Enge der Welt. Es gibt in diesem Teil der Handlung eine räumliche Variante; es handelt sich bei Wenzeslaus um den Kontrast zwischen dem irdischen und himmlischen Raum. Aber weil er sein Heil nur im Jenseits sucht, kommt sein Verhalten trotz seiner zeitweilig selbstbewußten Auftritte im Endeffekt einem Beibehalten des Systems gleich. Außerdem gibt er sich dem Tabakrauchen als Weltflucht hin, das u.a. "zugleich die bösen Begierden mit einschläfert" (III,4). Daß seine Vorstellungen vom Himmelreich in sich gespalten sind, verrät sich in einigen seiner Bemerkungen und in seinem Tun oder vielmehr Unterlassen. Obwohl er nur Lob für die von Läufer vollzogene Kastration hat, folgt er diesem trotz seiner zölibatären Lebensweise nicht nach. Der Grund dafür findet sich in V,9: "Ei, ei! wer einmal geschmeckt hat die Kräfte der zukünftigen Welt". So lautet der Verweis, den er Läufer erteilt, und womit auf Läuffers früheres Verhältnis mit Gustchen angespielt wird. Daraus geht deutlich hervor, daß sein Bild vom jenseitigen Leben

entschieden sexuell gefärbt ist. So wird auch seine fehlende Bereitwilligkeit zur gleichen Tat erklärlich. Aber wenn er Läufer in derselben Szene auffordert, dessen Seele zu retten, weil die Welt nichts mehr für ihn habe, so muß man sich fragen, welchem Dasein der Kastrat Läufer nach Wenzeslaus' Anschauungsweise im himmlischen Paradies entgegensetzen hat. Läufer wird nach Wenzeslaus im Himmel ein ähnliches Los beschieden wie auf Erden. So gibt es für den jungen Mann wahrhaftig bis in die Ewigkeit hinein keine Lösung.

Wir kommen im Zusammenhang mit dem Schulmeister auf den Grundkontrast im Drama zurück. Er tötet seine Begierden ab, um der Enge der gesellschaftlichen Verhältnisse im Hier zu entgehen und verspricht sich dafür eine Belohnung im Himmel. Indem er das tut, tötet er sich selbst als Mensch ab.

Die polaren Gegensätze lassen sich also auch bei den anderen Figuren, sofern sie nicht Randfiguren sind, in der Läufer-Handlung beobachten. Es ist jedoch nach Crumbach erforderlich, daß der dem Vorgang zugrundeliegende Kontrast nicht allein im Hier der Parabelhandlung, sondern in der Gesamthandlung vorhanden ist.<sup>84</sup> Nur so erfüllt "die Verengung und Vereinzelung des Raumes ... universale Ausweitung".<sup>85</sup> Die Gesamthandlung des Hofmeisters umfaßt auch die nicht zu der Parabelhandlung gehörende Fritz-Nebenhandlung. In ihr wird auch die Enge des Hier demonstriert. Wenn Pätus eines Nachts zu Jungfer Rehaar ins Fenster steigt, muß ihr Vater sie wegen der daraus entstehenden Gerüchte nach Königsberg schicken. Dort ist ihre Bleibe wegen von Seifenblase auch nicht sicher.

In II,3 wird Pätus von seiner Wirtin ausgenutzt, weil sie seinen Leichtsinn erkannt hat; er bezahlt einfach, was sie verlangt, ohne

sich darüber Gedanken zu machen oder über seine Ausgaben Buch zu führen. Wenn ihm Fritz entdeckt, daß er für sein teures Geld Gersten- statt Bohnenkaffee von seiner Wirtin bekommt, gerät er in Wut und wirft das Kaffeegeschirr zum Fenster hinaus. Deswegen will Frau Blitzer ihn verklagen.

In II,7 sitzt Fritz im Gefängnis. Er hat sich für seinen tief verschuldeten Freund verbürgt und ist für ihn ins Gefängnis gegangen, damit dieser nach Hause kann, um Geld von seinem Vater zu bekommen. Pätus wird jedoch zuhause abgewiesen, bevor er überhaupt mit seinem Vater sprechen kann. Das Los der beiden ist, wie sonst im Drama, auf die Verhältnisse in der Gesellschaft zurückzuführen. Deswegen stimmen wir Gert Mattenklotts Ansicht nicht bei, daß die Atmosphäre der Universitätsstadt Halle freier sei als die im ländlichen Heidelbrunn.<sup>86</sup> Seine Begründung lautet: "Pätus' Zimmer ist luftig. Er hat Fenster, durch die er den schlechten Gerstenkaffee hinauswerfen kann, mit dem ihn die Wirtin betrügt".<sup>87</sup> Wie kann Pätus studieren, wenn er sich zur Flucht genötigt sieht und keinerlei Unterstützung von seinem Vater bekommt? Oder Fritz, wenn er in Haft sitzt und von seinem Vater ähnlich behandelt wird wie Pätus? Schließlich fliehen beide nach Leipzig. Dort können sie auch nicht mit dem väterlichen Beistand rechnen. Die Enge in der Welt projiziert sich bei ihnen ebenfalls in verschiedene Räume.

Betrachten wir nun die scheinbar verwirrende räumliche Anordnung der Szenen im 2. Akt. 1. Szene: Insterburg (auf der Straße), 2. Szene: Heidelbrunn (im Schloß der Familie Berg), 3. Szene: Halle (Pätus' Zimmer), 4. Szene: Halle (in einer Wohnung), 5. Szene: Heidelbrunn (Gustchens Zimmer), 6. Szene: Heidelbrunn (im Familienschloß), 7. Szene: Halle (im Gefängnis). Es ist leicht erkennbar,

daß "die Räume ... nicht durch zielgerichtete Bewegung der Figuren" <sup>88</sup> wechseln wie im Spannungsdrama. Vielmehr wird im ganzen Akt die Enge des Hier vorgeführt. Unter diesem Aspekt erscheint die Anordnung der Szenen nicht mehr als ein unkünstlerisches Durcheinander. Viele Schauplätze werden gezeigt, aber bis auf einen (4. Szene) ist allen gemeinsam die Demonstration der Enge. Ihre Naturgesetzlichkeit wird dadurch erwiesen, daß sie so oft und überall vorkommt.

Wir haben bewußt nur einen Akt, nämlich den 2., als Beispiel herausgegriffen, um auf die Relevanz der Fritz-Nebenhandlung für das nicht unwichtige Problem der vielen Ortswechsel im Hofmeister aufmerksam zu machen. Nur in Verbindung mit dieser Nebenhandlung gelangt die "Verengung und Vereinzelung des Raumes" der Parabelhandlung zur welt-haltigen Aussage. In dieser Hinsicht hätten wir ebensogut die übrigen Akte anführen können. Dies jedoch erübrigt sich, betrachtet man einen weiteren Aspekt der Fritz-Nebenhandlung; Fritz weist in seinem Denken keine solche Gespaltenheit auf wie die anderen Figuren im Drama. Diese Tatsache bringt neue Folgerungen mit sich, die nicht nur den Begriff des Raumes - der indessen dadurch keinen Abbruch erleidet -, sondern die Gesamthandlung betreffen. Deswegen gebührt der Fritz-Nebenhandlung eine Untersuchung für sich, die in den Abschnitt über die Einheit der Handlung gehört.

Es hat sich bei den verschiedenen Figuren in der Läufer-Handlung und der Fritz-Nebenhandlung gezeigt, daß alle Versuche, der Enge der tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnisse zu entrinnen, fehlschlagen. Die Kluft zwischen Privilegierten und Nichtprivilegierten, d.h. zwischen dem schmarotzerhaften Adel und dem servilen Bürgertum wie auch zwischen dem ausbeuterischen Bürgertum (Läufer) und dem

berechnenden Bauerntum (Lise), ist so groß, daß sich die Gegensätze nicht mehr vereinigen lassen. Deswegen müssen alle ihrer "Enge" verhaftet bleiben, sie können das "All" nicht mehr erreichen.

Um die Bedeutung gesellschaftlicher Gegebenheiten zu verdeutlichen, finden fast sämtliche Konfrontationen zwischen den Figuren in dem Milieu einer der Figuren statt, z.B. im Empfangsraum der Majorin, in Lüffers Zimmer, in Pätus' Studentenbude bei Frau Blitzer, im Dorfschulhaus und in der Bettlerhütte im Walde. Wo das nicht der Fall ist, wie auf der Straße in der Eingangsszene oder im Gefängnis, bleibt die Absicht des Dramatikers klar zu erkennen. Auch die Natur fügt sich in dieses Schema ein: Gustchen ertränkt sich fast im Teich, das Duell zwischen Pätus und Rehaar wird in einem Wäldchen ausgetragen. Es gelingt den Menschen nicht, das All, d.h. die angestrebte Lösung, die Welt, wie sie eigentlich sein sollte, zu erreichen, weil ihren Gedanken und Träumen vom All Gespaltenheit anhaftet. Hierbei klammern wir die Randfiguren, aber auch Fritz und den Geheimrat aus, ohne damit sagen zu wollen, daß letztere Erfolg haben. Die Gültigkeit dieser Erkenntnis findet ihre Bestätigung darin, daß sie alle übrigen Figuren im Hofmeister betrifft.

### Der Aufbau der Handlung

Es geht in diesem Teil der Arbeit darum, das strukturbildende Prinzip im epischen Drama nach Crumbach aufzuzeigen und auf den Hofmeister anzuwenden.

Zu erwägen ist nach Crumbach zunächst, ob ein Theaterstück dieser Art einem Formprinzip unterliege, ob bei der geforderten Gleichwertigkeit, der gleichen Geladenheit beider Pole, Handlung, d.h. Bewegung, überhaupt möglich sei.<sup>89</sup> Dabei ergeben sich nach Crumbach Schwierigkeiten daraus, daß unser Bildungsweg eine allein denkbare, alle Gesetze der Symmetrie erfüllende Handlungsform gelehrt habe. Diese Form bestehe in den Handlungselementen der Spannungsdramatik: Exposition, erregendes Moment, Verwicklung, Steigerung, Höhepunkt, Peripetie, Moment der letzten Spannung, Katastrophe. Hinzu komme, daß der Vorgang dieser Dramen parallel zum Ablauf der äußeren Geschehnisse den Wettstreit zwischen These und Antithese in der Synthese aussöhne.<sup>90</sup> Das Folgende bietet sich als Ansatzpunkt zu dieser Untersuchung an: Die angestrebte Form des epischen Dramas muß sich offenbaren, wenn man "die Wirkung des im Vorgang dargestellten Kontrastes auf den Hergang der Handlung" beobachtet.<sup>91</sup> Da die Handlung auf kein Ziel gerichtet sei, fehle die Spannung. Sie führe immer einen Ausschnitt aus bewegtem Leben vor.<sup>92</sup> Das beginnt mit der Anfangsszene, deren Hauptfunktion es ist, "einen der Pole in voller Aufladung" zu zeigen.<sup>93</sup>

In der ersten Szene im Hofmeister begegnet der Pluspol, jedoch nicht in voller Aufladung; der Bürgerliche, Läufer, demonstriert seine feste Absicht sich zu entfalten – er will einen Beruf ergreifen –, doch gleichzeitig auch seine Widersprüchlichkeit. Letztere bringt zum Vorschein, daß Lenz schon zu diesem äußerst frühen Zeitpunkt im

Drama die Wirkung der Gegenfabel mit einplante. Wenn er mit Läufer einen bloß braven jungen Mann auf die Bühne gebracht hätte, der von der Gesellschaft, mit seinem eigenen Vater beginnend, verbildet und ausgenutzt wird, so wäre das Drama im Endergebnis nur Schwarzweißmalerei gewesen. Ein jegliches Erscheinen Läuffers hätte Mitleid im Zuschauer erzeugt, vorausgesetzt, daß das Drama noch tragbar wäre. Stattdessen zeichnet sich in Läuffers Monolog Ambivalenz ab. Sein Vater findet ihn zum Beispiel untauglich zum Privatdozenten. Auf der anderen Seite glaubt Läufer, daß sein Vater allein aus eigenen, finanziellen Rücksichten eine solche Laufbahn nicht befürworten wolle. Ferner ist er der Ansicht, daß der Geheimrat ihn nicht als Stadtschullehrer annehmen w o l l t e. Aber ebenfalls ist es nicht ausgeschlossen, daß Läufer den Annahmebedingungen des Geheimrats nicht genügt hat. Das und noch anderes mehr wird im Schwebezustand belassen. Läufer wird jedoch der Lächerlichkeit preisgegeben und so ist die Absicht unverkennbar, daß der Zuschauer nicht der Meinung Läuffers, sondern der der Gegenseite als glaubwürdig zustimmen soll. Daher ist eine Schwächung des positiven Pols in der Anfangsszene zu erkennen. Aber der zukünftige Hauslehrer erregt Neugier im Zuschauer. Das hätte die Schwarzweißtechnik nie vermocht.

Ähnlich verfährt Lenz in der 2. Szene, in der der negative Pol gezeigt wird. Der Geheimrat macht den Eindruck eines teilnehmenden, klar denkenden Menschen, der Major den Eindruck eines gutmütigen, sympathischen Haudegens und Pantoffelhelden, der vieles nicht so genau nimmt. Er hat sich zum Beispiel eigentlich nicht überlegt, was der Hofmeister seinen Sohn lehren soll, es wäre aber gut, "in allen Wissenschaften und Artigkeiten und Weltmanieren" unterrichtet zu werden. In

dieser Szene wird der Zuschauer eher gegen Läufer eingenommen, wenn er erfährt, daß Läufer der Hofmeister werden soll. Trotz der scheinbaren Oberflächlichkeit und Harmlosigkeit in dieser Szene wird ein falscher Ton angeschlagen, nämlich die Frage des Hofmeistergehalts; hier ist von 300 Dukaten im Jahr die Rede.

In der ersten Szene wurde der positive Kontrastpol, in der zweiten der negative demonstriert. Dieser Prozeß ist noch nicht ganz offenbar, wie es in der 3. und 4. Szene der Fall ist, weil Lenz ebensoviel daran lag, mit der Bildung der Gegenfabel zu beginnen. Setzen wir jedoch die bestehende Polarität in den beiden ersten Szenen voraus, so scheint die am Anfang dieses Abschnittes erhobene Frage unumgänglich: Wie ist Handlung, d.h. Bewegung möglich, wenn die Kontrastpole für sich genommen statisch sind? Wir finden die Lösung darin, daß die Pole einander genähert werden – was in der 3. Szene zu beobachten ist – ; währenddessen laden sie sich auf; 94

Die Szene ist beherrscht von einem Kräftefeld ...; es waltet nicht die federnde *E n e r g i e* voraneilender, einander steigernder Ereignisse, sondern *D y n a m i k*, potentielle Kraft. Wir aber sind von keiner Spannung mitgerissen, sondern folgen nüchtern, hellwach und mit geschärften Sinnen dem Hergang. Immer näher bringt der Demonstrierende den Minuspol dem entgegengesetzten; Dynamik lastet über Szene und Zuschauerraum. – Nun beginnt es zu knistern, schließlich zerreißt der Blitz die dumpfe Atmosphäre. – 95

Crumbach bedient sich hier eines naturwissenschaftlichen Bildes. Er verknüpft mit dem Ausdruck Plus- und Minuspol keine ethische Wertung. 96

In der 3. Szene kommen Läufer und Majorin Berg zusammen, ersterer demonstriert den positiven, letztere den negativen Pol. Auffallend ist, daß ein Ausgleich zwischen den polaren Gegensätzen zunächst fast möglich erscheint. Das ist darauf zurückzuführen, daß der junge

Hofmeister von den Adligen ihre Gesellschaftsformen, ihr Benehmen lernen will. Darum übergeht Läufer die heikle, konfliktgeladene Gehaltsfrage am Anfang der Szene. Dort wird ihm mitgeteilt, daß sein Gehalt halbiert wird. Die Majorin drückt das so aus: "Von den dreihundert Dukaten stehenden Gehalts sind wir bis auf hundert und funfzig einig worden". Läufer ist wohl der Umgang mit Adligen wichtiger. Daß ein Ausgleich zwischen den Polen nicht stattfinden kann, ist dem Gespräch zwischen beiden zu entnehmen. Durch Läuffers Schmeichelei angeregt, kokettiert die Majorin mit ihm auch auf französisch. Sie fragt: "Avez-vous déjà fait votre tour de France?" Läufer antwortet: "Non Madame ... Oui Madame". Er hat die Majorin nicht sprachlich mißverstanden, seine geänderte Antwort bringt vielmehr zum Ausdruck, daß er sich anpassen will. Ihre darauffolgende Erwiderung macht die Kluft zwischen beiden deutlich: "Vous devez donc savoir, qu'en France on ne baise pas les mains, mon cher! ..." Ihrer Anrede ("mon cher") zu entnehmen ist die Majorin Läufer nicht abgeneigt, aber sie gestattet sich solche Spiele nur unter ihren Bedingungen. Ein Ausgleich erweist sich als unmöglich.

Danach erscheint Graf Wermuth. Hier werden die Pole in voller Aufgeladenheit gezeigt. Der Graf lobt den Tanzmeister Pintinello in überschwenglicher Weise. Dazu bemerkt Läufer, der mit seinem Wissen und seiner Urteilskraft prahlen will, daß Pintinello nicht sonderlich tanze, man habe ihn auf dem Kochischen Theater ausgepiffen. Daraufhin erfolgt der Blitz, der die Pole auseinandertreibt. Was Läufer sagte, faßt die Majorin als Provokation auf und bewirkt die Entgegnung: "Merk Er sich, mein Freund! daß Domestiken in Gesellschaften von Standespersonen nicht mitreden. Geh Er auf Sein Zimmer.

Wer hat Ihn gefragt?" Crumbach kommentiert zu der Gegenüberstellung der Pole: "Dynamik lastet über Szene und Zuschauerraum. - Nun beginnt es zu knistern, schließlich zerreißt der Blitz die dumpfe Atmosphäre. -" <sup>97</sup>

Demonstriert wurde in der 3. Szene die Unvereinbarkeit der beiden Kontrastpole. Läufer wird die ihm einzige, sich anbietende Möglichkeit genommen sich zu entfalten. Gemessen an den Umständen hört sich der Ausdruck "sich entfalten" ziemlich anspruchsvoll an; Läufer hat sich die wenig edle Aufgabe gesetzt, sich die Sitten und Bräuche der Adligen zu eigen zu machen. Gelingen ihm das aber, so würden sich seine Chancen verbessern weiterzukommen, zumindest von seinem Standpunkt aus gesehen. Doch schon zu diesem frühen Zeitpunkt hat er keinen Erfolg. Er darf seiner Gesprächspartnerin höchstens zur Unterhaltung dienen, und dies wahrscheinlich nur insofern kein Besuch zugegen ist, aber sobald er sich anders als kriecherisch zeigt, wird er nicht mehr geduldet. Obwohl seine Bemerkungen vornehmlich Tapsigkeit verraten, fühlt sich die Majorin dadurch unmittelbar herausgefordert.

Hatten sich die Kontrastpole in der 3. Szene entladen, so erfolgt in der 4. Szene wieder ihre Aufladung. Das Gesprächsthema ist Läuffers Gehalt. Der Major rechnet es sich zum großen Opfer und Läufer zur großen Ehre an, daß er ihm jährlich 140 Dukaten zahlen will. Er bringt sich aber momentan in Verlegenheit, weil er nicht weiß, wieviel das für eine Dienstzeit von drei Jahren ausmacht. Die Pole nähern sich; der Major ist überrascht, als Läufer ihm sagt, daß die Summe sich auf 420 Dukaten belaufe. Er will "gerade Zahl" haben, so soll Läuffers Gehalt für die Zeit 400 Dukaten betragen. Mit Läuffers Antwort folgt der Blitz:

Aber mit Eurer Gnaden gnädigen Erlaubnis, die Frau Majorin haben mir von hundert funfzig Dukaten gesagt; das machte gerade vierhundert funfzig Taler, und auf diese Bedingungen hab ich mich eingelassen.

Läuffers Entgegnung läuft auf eine Entscheidung für den positiven Pol hinaus, was Ungleichwertigkeit der Gegensätze bewirkt. Aber Läuffer bleibt, wie man weiß, weiterhin Hofmeister. Daß Läuffer den Dienst nicht quittiert, sein Herr ihn also für 140 Dukaten im ersten Jahr bekommt, könnte als begünstigend für den negativen Pol gedeutet werden. Es ist jedoch auffallend, daß der Major am Ende der Szene so lange über seine Tochter Gustchen spricht. Läuffer solle sich u.a. vor der Tochter in Acht nehmen. Die Pole beginnen sich hier erneut aufzuladen und das Ergebnis davon, die Verführung, wird zunächst für den Major nicht vorteilhaft sein. Hier wird aber keine Spannung erzeugt, denn ein solcher Weiterverlauf der Handlung kann vom Zuschauer nicht erraten werden.

Ehe wir mit der Handlung im Hofmeister fortfahren, empfiehlt es sich, uns Klarheit über die Wirkung des "Blitzes" im klassischen und epischen Theater zu verschaffen. "Der Struktur des Spannungsdramas" ist "ein immanenter Rationalismus" eigentümlich: der Blitz oder das Gewitter, "dessen Zusammenziehen im Laufe eines ganzen Dramas erfolgt", hat "eine die Luft für alle Zeiten reinigende Kraft".<sup>98</sup> Im epischen Drama hingegen offenbart sich in den Blitzen und Gewittern, die die Welt reinigen sollten, "das Erlebnis letzlicher Ohnmacht all der Blitze und all der Gewitter"; jedes epische Drama sei "in Wirklichkeit ... nichts als die Exposition des nächsten".<sup>99</sup> Im Spannungsdrama vollzieht sich "die Befriedung des Konflikts ... in der Idee, und es liegt in der göttlichen Macht der Idee", daß man "der

Befriedung innerlich" zustimme "und für den Augenblick des Erlebnisses gottgleich der Harmonie des Alls" innerwerde. "Im nächsten Augenblick indessen", stimme man sich "schon herab"; man erkenne "die Harmonie nur noch als Postulat" an. Im epischen Drama geht es "stets" um "das Ganze der menschlichen Entwicklung", ihr Gang werde im Aufbau der Handlung gespiegelt. Mit dem Entladen des Blitzes soll "nur ein Auseinanderstreben der beiden Pole" bewirkt werden, "die sich anschließend wiederum im Zustand der Aufladung befinden". 100

Im weiteren Verlauf werden Voraussetzungen und Gegebenheiten des ersten Versuchs geändert, die Annäherung der Pole wird bald langsamer, bald schneller ausgeführt, um jede Möglichkeit anderer Anordnung zu erschöpfen; und wir erhalten stets das gleiche Ergebnis, dessen Naturgesetzlichkeit damit erwiesen ist. 101

Es gibt keine Möglichkeit einer "Befriedung der Weltgespaltenheit ...; die Unvereinbarkeit ihrer Pole wird gnadenlos demonstriert". 102

Jetzt gilt es, Lenzens Einstellung zu dem oben Erörterten zu untersuchen. In seinen Anmerkungen übers Theater schreibt er:

Bei den alten Griechen war's die Handlung, die sich das Volk zu sehen versammelte. Bei uns ist's die Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge auf einander folgen, eine die andere stützen und heben, in ein großes Ganze zusammenfließen müssen.... Was können wir dafür, daß wir an abgerissenen Handlungen kein Vergnügen mehr finden, sondern alt genug worden sind, ein Ganzes zu wünschen? daß wir den Menschen sehen wollen, wo jene nur das unwandelbare Schicksal und seine geheimen Einflüsse sahen. 103

Lenz hat hier ganz einwandfrei eine neue Handlungsart, wenn nicht gar eine andere Möglichkeit dramatischer Gestaltung als die klassische im Sinne; seine nennt er "ein Ganzes", die klassische eine abgerissene! Er erwähnt, wohl gemerkt, das Hauptelement des Kontrastes nicht. Doch begegnet eine Fülle der soeben besprochenen Handlungselemente: Er spricht nicht von einer Handlung und einem reinigenden Blitz,

sondern von einer "Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge auf einander folgen". Und statt sich zu steigern, sollen sie sich "stützen und heben". Das besagt zum einen, daß hier Dynamik herrscht, zum anderen, daß sich "das gleiche Ergebnis" immer wieder abzeichnet, "dessen Naturgesetzlichkeit damit erwiesen ist". Das "Schicksal und seine geheimen Einflüsse", also nach Crumbach "die Befriedung des Konflikts ... in der Idee", interessiert Lenz nicht mehr.

Wir überspringen zwei weitere Szenen, in denen das Nahen und Auseinanderstreben der Pole und damit ihre Unvereinbarkeit gezeigt wird. Dies sind II,3, die durch den Gerstenkaffee herbeigeführte Konfrontation von Pätus mit Frau Blitzer, und II,5, die Liebesszene mit Gustchen und Läufer. Wir wenden uns der wichtigen Kastrationsszene (V,3) zu, vor allen Dingen deshalb, weil darin ein echter Ausgleich zwischen den beiden Polen fast gegeben erscheint. Die Grundlage für deren Annäherung wurde durch Läuffers Selbstentmannung geschaffen. Die Aufladung des negativen Poles erfolgt, indem Wenzeslaus über Läuffers Tat vor Freude jauchzt; er findet, Läufer könne jetzt "eine Leuchte der Kirche", "ein Kirchenvater selber werden". Die Aufladung des Gegenpols ist kaum spürbar. Auf Wenzeslaus' Lobrede antwortet Läufer: "Bei alle dem, Herr Schulmeister, gereut es mich". Nach diesem Muster geht das Gespräch weiter. Jede knappe, nüchterne Erwiderung Läuffers wirkt herausfordernd auf den Schulmeister, der sich in seiner Begeisterung zu pathetischen, tolldreisten Behauptungen versteigt. Gerade die sprachliche Beschaffenheit beider Aussagen kennzeichnet die antithetische Polarität. Die Synthese findet sich in Wenzeslaus' Rat an Läufer, ein "Kirchenvater selber" zu werden. Befolgte ihn Läufer, so wäre es möglich, den Grundkontrast zu überbrücken: man würde ihn

als "Anwärter auf einen Heiligen" anerkennen; er würde als Kastrierter in dieser seiner "Berufung" aufgehen und in der dazu erforderlichen und erwarteten Armut leben. Wir erleben den Blitz, wenn Läufer die Worte ausspricht: "Sein Frohlocken verwundet mich mehr als mein Messer". So streben die Kontrastpole wieder auseinander. Sogar für einen Selbstentmannen besteht keine Möglichkeit zur Überbrückung der Polarität.

In V,9 und 10, den letzten Szenen der Läufer-Handlung laden sich die Pole auf. Da Läufer aber endlich einmal seinen Willen durchsetzt, nämlich zu heiraten, scheint der positive Kontrastpol am Ende doch triumphiert zu haben. Das würde auf eine nunmehr bestehende Ungleichwertigkeit der Pole deuten, folglich auf ein Ende. Daher gilt es zu prüfen, wie sich hier auch der negative Kontrastpol bemerkbar macht. Wir müssen uns zunächst fragen, was Lise zur Heirat mit Läufer bewogen hat, vor allen Dingen, weil ihr Verhalten widersprüchlich erscheint; anfangs zieht sie die Hand zweimal zurück, wenn Läufer sie küßt, und ruft aus: "O pfui doch! Was machen Sie?" Nachher hingegen läßt sie sich von ihm küssen. Der Wendepunkt ist der Augenblick, in dem sie merkt, daß Läufer sie heiraten will. Vor dieser Erkenntnis hatte sie ihm erklärt, daß sie von ihrer ersten Jugend an die studierten Herren immer gern gehabt habe. Und danach beruft sie sich auf ihren Vater: "Denn mein Vater hat mir immer gesagt, wenn ich einmal einen geistlichen Herren bekommen könnte - ". Lise will es also zu Ehre und Ansehen bringen und Läufer ist ihr der beste Weg dazu. Es sind also gesellschaftliche Verhältnisse, die bei ihr den Ausschlag geben, und denen Läufer immer wieder zu entgehen versucht hatte. Wir erleben hier die Aufladung der Kontrastpole, die ihre

Gleichwertigkeit behalten und deren Unvereinbarkeit feststeht. Der Grundkontrast bleibt am Anfang wie am Ende der gleiche, der Ausgang ist offen. In seinem Buch Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie bemerkt Guthke zum Ausgang der Läufer-Handlung:

Daß ganz am Schluß ... Läufer sich mit einer Dorfmagd tröstet, ist für die Gattungsbestimmung dieses Dramas belanglos, da die nachklassizistische Tragikomödie als Genre in bezug auf den Ausgang indifferent ist. <sup>104</sup>

Guthke kommt zu diesem Ergebnis, ohne Lises Ehrgeiz zu berücksichtigen, der sie, wie wir schon wissen, in ein ganz anderes Licht stellt. Für den Hofmeister – als episches Drama betrachtet – ist jedoch der Schluß keineswegs so unwichtig. Hätte das Stück zum Beispiel mit oder kurz nach Läuffers Kastrierung ohne Lises Einführung geendet, so hätte dieser neue Schluß leicht in den erstrebten Ausgleich des Spannungsdramas umgebogen werden können; Läuffers Verhalten geäußerte Aussage: "Sein Frohlocken verwundet mich mehr als mein Messer" hätte ihre Wucht verloren und wäre wohl übergangen worden aufgrund der darauffolgenden Worte: "Vielleicht könnt ich itzt wieder anfangen und zum Wenzeslaus wiedergeboren werden", die sodann viel gewichtiger erscheinen würden. Eine eng damit verbundene didaktische Tendenz wäre unverkennbar.

Ein weiteres Strukturelement des epischen Dramas ist "das Spiel im Spiel", wie es Crumbach nennt. Dieses ermöglicht die "unmittelbare dramatische Darstellung" von Entlegenen und vermeidet so dessen epische Erzählung. <sup>105</sup> Es wird um der

Dynamik willen eingesetzt. Es gestattet polare Konstellationen von oftmals dämonischer Gewalt, setzt die Akzente und regt die kritische Haltung des Publikums an, indem hoher Ernst der Lächerlichkeit, das Lachen dem Schauder ausgesetzt wird. <sup>106</sup>

Wir finden Crumbachs wohl Robert Petsch entlehnten Begriff "Spiel im Spiel" <sup>107</sup> insofern weniger glücklich, weil in ihm das Hauptmerkmal

des normalerweise damit assoziierten Begriffes: die "Entgrenzung des eigentlichen Bühnenraums" <sup>108</sup> nicht vorausgesetzt wird. In Ermangelung eines treffenderen Ausdrucks wird in dieser Arbeit der von Crumbach in Anführungsstrichen beibehalten.

Das erste "Spiel im Spiel" im Hofmeister findet sich in I,3, nachdem Läufer abgegangen ist. Es hat ausschließlich Entlegenes zum Gegenstand. Die Darstellung dessen betrifft nicht nur die Gehaltsfrage (auf eine andere Weise als in der Haupthandlung), sondern auch Läuffers Vorgeschichte, das Verhalten seines Vaters und die aufwendige Lebenshaltung des Grafen Wermuth. Die Szene hätte eigentlich mit Läuffers Abgang enden können, denn das darin befindliche "Spiel im Spiel" trägt entsprechend seiner Funktion wenig zu der Handlung bei. Das "Spiel im Spiel" braucht den Grundkontrast nicht explizite in sich zu haben, es "g e s t a t t e t polare Konstellationen". <sup>109</sup> In unserem Beispiel wird nur der negative Kontrastpol sichtbar. Der kausale Zusammenhang zwischen den hier vorgeführten Verhaltensweisen und Werten in der adligen Welt und Läuffers Lage wird jedoch niemandem entgehen. Ein solches Kombinieren regt auch "die kritische Haltung des Publikums" an. Vorher kennzeichneten Läufer Kriecherei und Schwäche. Daß er sich am Anfang der Szene nicht zur Halbierung seines Gehalts äußert, stempelt ihn für den Zuschauer zum Schwächling ab.

Vielleicht war in dieser Szene die Reaktion der Majorin auf Läuffers Taktlosigkeiten nur auf eine charakterliche Überempfindlichkeit zurückzuführen. Das "Spiel im Spiel" indessen zwingt den Zuschauer, nunmehr andere Faktoren bei der Bewertung des jungen Hofmeisters und auch der anderen Figuren mit zu berücksichtigen. Wie werden hier "Akzente" gesetzt? Die Majorin spricht von Läuffers Gehalt; als

Hauslehrer soll er 200 Dukaten Reisegeld für die Fahrt von Leipzig nach Insterburg und ein Jahresgehalt von 500 Dukaten erhalten. Diese Angaben sind aber, wie der Zuschauer schon weiß, fiktiv; in Wirklichkeit hatte die Majorin mit Läubfers Vater ein Jahresgehalt von 150 Dukaten vereinbart. So lernt der Zuschauer die prahlerische Verlogenheit der adligen Dame kennen.

Die Schlußbemerkungen des Grafen ermöglichen einen pointierten, sozialen Kommentar zur Gehaltsfrage: er habe sich sein Tanzen einige dreißigtausend Gulden kosten lassen, aber er gäbe noch einmal so viel darum, wenn er wie Pintinello tanzen könnte.

Die Majorin findet es unerträglich, daß man für sein Geld keinen rechtschaffenen Menschen mehr antreffen könne. Man lacht, wenn sie ihr Urteil über Läubfer darin bestätigt sieht, daß er links bordierte Kleidung trägt. Gleichzeitig erfaßt den Zuschauer Unbehagen; die Majorin meint es wohl ernst damit und fühlt sich deswegen berechtigt, dem Hofmeister weniger zu bezahlen.

"Hoher Ernst" wird der "Lächerlichkeit" preisgegeben. Vom Grafen gefragt, ob Läubfers Vater der Prediger aus dem Ort sei, tut die Majorin zunächst, als ob sie das nicht wüßte. Am Anfang der Szene hatte sie dem Hauslehrer erklärt: "Ich habe mit Ihrem Herrn Vater gesprochen". Die Frage des Grafen kommt ihr ungelegen, denn mit einem ansässigen Pfarrerssohn als Hofmeister kann man ja nicht so sehr Staat machen, was sie gerade vor der unangenehmen Frage des Grafen gemacht hat (Läubfer sei der galanteste Mensch auf der Akademie gewesen). Die Frage bringt sie auch in Verlegenheit, denn sie hat gerade davor von den 200 Dukaten Reisegeld gesprochen. Da Läubfer dort wohnt, klingt diese Behauptung nicht ganz überzeugend. Schließlich meint sie:

"Ja doch, ich glaub es fast: er heißt ja auch Läufer; nun denn ist er freilich noch artig genug. Denn das ist ein rechter Bär, wenigstens hat er mich ein für allemal aus der Kirche gebrüllt". Darauf will der Graf wissen, ob Läuffers Vater ein katholischer Geistlicher sei. Die Erwiderung der Majorin entbehrt ebenso der Logik wie die Frage des Grafen. Sie erklärt, er wisse ja, daß es keine katholische Kirche in Insterburg gebe; Läuffers Vater sei lutherisch, oder vielleicht protestantisch. In der Tat weiß sie das ja auch nicht.

Dieses "Spiel im Spiel" hat die Haupthandlung nicht gestört, sondern "vielmehr die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf den wirklichen Vorgang des Stücks" konzentriert. 110

Zwei weitere "Spiele im Spiel" verdienen besondere Aufmerksamkeit, nicht zuletzt, weil in ihnen der Romeo-und-Julia-Topos vorkommt. Im ersten, d.h. I,5, nimmt Fritz Abschied von dem jüngeren, noch nicht konfirmierten Mädchen, das etwa so alt ist wie Shakespeares Julia, um drei Jahre zu studieren. Es fragt sich, ob dieses "Spiel im Spiel" nur Entlegenes zum Inhalt hat, denn die beiden jungen Menschen erscheinen hier zum ersten Male auf der Bühne. Doch sind alle wesentlichen, darin vorkommenden Daten anderenorts, z.B. in I,4 und 6, zu finden. Die Akzentsetzung betrifft zunächst die Persönlichkeitsunterschiede zwischen den beiden Figuren. Hat der Major in I,4, der davorliegenden Szene, gesagt, daß Gustchen Tag und Nacht über den Büchern und über den Trauerspielen da liege, so erleben wir hier die Darstellung seiner Aussage. Das Publikum sieht schärfer hin, wenn das Mädchen sich wie Julia gebärdet. Sie entlockt den Zuschauern ein leises Lächeln, wenn sie sich darüber ärgert, daß Fritz und sie nicht in den Garten können, weil schon jemand da ist. Unausgesprochen bleibt der

Gedanke, daß die Versetzung des "Spieles im Spiel" in den Garten der Balkonszene in Shakespeares Romeo und Julia entspräche.

Gustchen sieht sich gerne als Julia, aber auch Fritz hat anfangs nichts dagegen, ihr Romeo zu sein. Man merkt jedoch, daß Fritz das Romeo-und-Julia-Spiel primär als Spiel auffaßt, während Gustchen es viel ernster nimmt. Das wird vollkommen klar, wenn Fritz seiner Besorgnis Ausdruck gibt, daß Gustchens Vater sie während seiner Abwesenheit mit Graf Wermuth verheiratet. Gustchen entgegnet schauererregend, sie mache es dann "wie Juliette". Darauf versetzt Fritz: "Was denn - Wie denn? - Das ist ja nur eine Erdichtung; es gibt keine solche Art Schlaftrunk". Für ihn hat das Spiel aufgehört, Spiel zu sein. Damit hat er Gustchens Welt der Dichtung verlassen.

Fritz als einen ernormalen, grundvernünftigen Jungen, Gustchen als ein sentimentales Mädchen mit einem Hang zur Schöngestei-erei erscheinen zu lassen, dazu dient hier die Akzentsetzung. Diese verfolgt aber einen weiteren Zweck: Gustchen beteuert, sie würde einen Schlaftrunk "zum ewigen Schlaf" nehmen, wenn ihre Eltern ihr die Ehe mit dem Grafen aufzwingen. Hier werden auch gesellschaftliche Verhältnisse, in diesem Fall die Einrichtung der Vernunft-eheliche, berührt, die für den Grundkontrast erheblich sind; eine eheliche Entscheidung der Eltern Gustchens zugunsten des Grafen würde das Glück der beiden jungen Adligen treffen. So erfährt der Zuschauer, daß nicht nur Bürgerliche in der Welt weniger bevorzugt behandelt werden.

Das nächste "Spiel im Spiel", in dem der Romeo-und-Julia-Topos enthalten ist, findet sich in der zweiten Hälfte der Liebesszene (II,5). Ehe wir uns jedoch damit befassen, müssen wir uns zunächst der ersten Hälfte der Szene zuwenden, die den Hintergrund für das

darauflfolgende "Spiel im Spiel" bildet. Am Anfang der Szene laden sich die Kontrastpole auf. Luffer hat sich eine Lösung ausgedacht; er will seine Stellung aufgeben und Gustchen soll nach Insterburg zu seinem Vater in die Religionslehre. Dort wäre sie nämlich in Luffers Sinne gut aufgehoben, denn sein Vater könnte ihr wohl eine Ehe mit ihm einreden. Gustchen ist betroffen, weil sie sich jetzt von allen verlassen fühlt. Luffer verdirbt sich seine Chancen bei Gustchen, weil er nur von seinen eigenen Angelegenheiten spricht, während das Mädchen sich wiederholt überlegt, was jetzt aus ihr werden soll. Darauf geht Luffer kein einziges Mal ein.

Auffallend in dieser Szene ist, daß Luffer den negativen Kontrastpol und Gustchen den positiven vertritt. Luffer ist seiner Sache so sicher, daß er keinerlei Rücksichten mehr auf Gustchen nimmt. Er will sie heiraten, um seinen gesellschaftlichen Stand zu erhöhen. Gustchen sieht in Luffer den letzten Halt, den einzigen Menschen, der sich um sie kümmert. Luffers Verhalten zeigt, daß er sich aufführt wie die anderen Figuren im Drama, wenn er im Vorteil zu sein glaubt. Die Pole sind einander ganz nahe, wenn Gustchen sagt: "Aber um meinetwillen - Ich dachte, du liebtest mich". Es blitzt und die beiden Pole streben wieder auseinander, wenn Luffer antwortet: "La mich denken". Bei ihm ist nichts von Zärtlichkeit oder Teilnahme zu spüren. Was danach kommt, gehört zum betreffenden "Spiel im Spiel", mit dem wir uns jetzt beschäftigen.

Eigentlich hat die ganze Szene die Funktion, Gustchens Vereinsamung und Traurigkeit vorzuführen, was schon im Abschnitt über den Raum erwähnt wurde. Die zweite, besagte Hälfte der Szene ist insoweit "überflüssig", als uns in der ersten Hälfte alles Wesentliche schon

mitgeteilt wurde. Es ist aber gerade das "Spiel im Spiel", das uns Gustchens verzweifelte Lage in ganz besonderem Maße offenbart; Gustchen redet ihren Romeo, d.h. Fritz, an, während sie den Hofmeister liebkost. Das Lachen bleibt einem im Halse stecken. Im Wiederaufnehmen des Romeo-und-Julia-Topos wird dem Publikum ein Anhaltspunkt für Gustchens Schöngesteuer in die Hand gegeben. Sie sucht Zuflucht darin wegen ihrer Vereinsamung.

Das Publikum wird auch dazu gezwungen, sich mit seinem Bild von Läufer kritisch auseinanderzusetzen. Hat Läufer in seiner ersten Konfrontation mit Gustchen den Eindruck eines überempfindlichen Jünglings gemacht, so scheint sein einziger Kommentar zu Gustchens erster Romeo-Rede ihn als einen harten, berechnenden Menschen zu entlarven: "Was schwärmt du wieder?" Was diesem "Spiel im Spiel" besondere Bedeutung verleiht, ist seine Ähnlichkeit mit dem klassischen Vorbild: es besteht keine Möglichkeit, Romeo und sein Gegenüber – bei Lenz Läufer und Gustchen – zusammenzuführen. So dient dieser von Lenz verwendete Topos und das nunmehr neu zweckbedingte "Spiel im Spiel" als Beispiel für die große Anzahl von Episoden in der Handlung epischer Konstruktion.

Lenzens Handlung fehlt ja, wie wir gezeigt haben, Gespanntheit im Sinne des klassischen Theaters. Doch ist das Ergebnis einer solchen Handlung, die sich aus zahlreichen, auf kein Endziel angelegten Episoden zusammensetzt, eine viel schärfere Anklage gegen eine entartete Gesellschaft, als es in einem dramatischen Werke des klassischen Theaters der Fall wäre. Der Grund liegt darin, daß diese Episode nicht einfach isoliert dasteht, nicht "episodenhaft" ist, sondern sich einem Baugesetz fügt: sie dient der polaren Sehweise. Mit dem

Problem des Episodischen wollen wir uns im nächsten Abschnitt näher befassen.

### Die Einheit der Handlung

"Über die 'Episodenhaftigkeit' von Teilen eines dramatischen Kunstwerkes" spreche man dann, "wenn ihre Bedeutung für das Ganze von geringem Wert ist". <sup>111</sup> Crumbach ermahnt jedoch die Kritiker:

Soll nun ein Drama dahingehend judiziert werden, daß in ihm mehrere Episoden ohne den lebendigen Konnex mit seinem Vorgang eine ins Unverbindliche wuchernde Funktion ausüben, so muß der Urteilsfindung eine äußerst klare Vorstellung von der inneren und äußeren Handlung zugrunde liegen. <sup>112</sup>

Crumbach meint nämlich, daß "viele Verdammungsurteile über das Epische Theater" – und hierzu zählt er das der "Episodenhaftigkeit" – auf die mangelnde "Bereitschaft" zurückzuführen sind, "ein Kunstwerk auf die ihm wesenseigenen Gesetze hin zu betrachten". <sup>113</sup>

Crumbachs Kritik scheint Max Spalter hinsichtlich der Episoden im Hofmeister auf den ersten Blick nicht zu treffen. Spalter kommentiert dazu:

Lenz's originality lies ... in his use of the episodic structure as a vehicle for a set of specific attitudes, which he conveys not merely by what he puts into his scenes but by the order in which he arranges those scenes. Content and form interact to make a compelling indictment: episode after episode repeats essentially the same basic picture of a society which is economically and socially unviable ... and whose classes cannot begin to relate to one another humanely. <sup>114</sup>

Dem kann man ohne weiteres zustimmen. Vorher hatte Spalter aber geschrieben: "Two subplots ... succeed only in distracting the reader". <sup>115</sup> Damit tut er die Fritz- und von Seiffenblase-Nebenhandlungen ab. Er ist also zu seinen Ergebnissen gekommen, ohne etwa ein Drittel des Dramas zu berücksichtigen. Hier gilt es zu untersuchen, ob die Nebenhandlungen wirklich nur den Leser verwirren. Wir beschäftigen uns zunächst mit der Fritz-Nebenhandlung.

Es hat oft den Anschein, als ob es im epischen Drama zwei Hand-

lungen gäbe: die beispielhafte oder paradigmatische und die sinndeutende, auch die kommentierende oder epigrammatische genannt.<sup>116</sup> In Wirklichkeit handelt es sich um nur eine, denn "Paradigma und Epigramm bilden im Epischen Theater eine unauflösbare Einheit".<sup>117</sup> Innerhalb der Gesamthandlung unterscheidet sich die Beispiel- oder Parabelhandlung von der epigrammatischen; in der epigrammatischen findet sich die Sinndeutung des dramatischen Werkes.<sup>118</sup> Daß Beispiel und Epigramm oft als zwei Handlungen erscheinen, hängt von der Art der Ausführung des jeweiligen Dichters ab. Eine solche scheinbare Trennung zeichnet sich zum Beispiel in Gryphius' Das verliebte Gespenst – und – Die geliebte Dornrose,<sup>119</sup> Goethes Jahrmarktsfest zu Plundersweilern<sup>120</sup> und Tiecks Der gestiefelte Kater<sup>121</sup> ab. Zu dieser Art gehört auch Der Hofmeister. Die sinndeutende Handlung darin ist die Fritz-Nebenhandlung. Diese hat zwei Aufgaben: den dem Vorgang zugrundeliegenden Grundkontrast darzustellen und zugleich sich gegen die Beispielhandlung abzuheben.<sup>122</sup>

Wo ist der Grundkontrast in der Fritz-Nebenhandlung erkennbar? In der Szene in Pätus' Zimmer bei Frau Blitzer (II,3) wird gezeigt, wie Pätus von seiner Wirtin ausgenutzt wird und deswegen bei ihr in Schulden steckt. Fritz' Lage verschlechtert sich, als er sich für seinen tief verschuldeten Freund Pätus verbürgt und für ihn ins Gefängnis geht. In der Gefängnisszene (II,7) kehrt Pätus mit leeren Händen von zuhause zurück. Fritz und sein zweiter Freund, Bollwerk, müssen ihm zur Flucht überreden, weil keine Hoffnung mehr für ihn in Halle besteht. Fritz soll weiterhin in Haft bleiben, denn, wie Bollwerk meint, werde ihn sein Vater schon auslösen. Sowohl Pätus wie auch Fritz werden also aufgrund gesellschaftlicher Verhältnisse in

ihrer Persönlichkeitsentfaltung gehemmt.

In III,3 stattet von Seiffenblase dem Geheimrat einen kurzen Besuch ab. Es gelingt ihm, Fritz beim Geheimrat anzuschwärzen, so daß der Geheimrat, statt seinem Sohn zu helfen, nichts für ihn unternimmt. Jetzt sind auch Fritz wie sein Freund Pätus verstoßen; der Grundkontrast bleibt daher aufrechterhalten. Die Fritz-Nebenhandlung wird mit der Läufer-Handlung verknüpft, indem Fritz' Probleme auf das Verhalten seines Vaters zurückzuführen sind.

Ein Jahr nach Fritz' Einkerkerung erhält der Geheimrat einen Brief von einem Professor in Halle (IV,1):

Ihr Sohn ist vor einiger Zeit wegen Bürgschaft gefänglich eingezogen worden: er hat, wie er mir vorgestern mit Tränen gestanden, nach fünf vergeblich geschriebenen Briefen keine Hoffnung mehr, von Eurer Excellenz Verzeihung zu erhalten. Ich redte ihm zu, sich zu beruhigen, bis ich gleichfalls in dieser Sache mich vermittelt hätte: er versprach es mir, ist aber ungeachtet dieses Versprechens noch in derselben Nacht heimlich aus dem Gefängnis entwischt. Die Schuldner haben ihm Steckbriefe nachsenden und seinen Namen in allen Zeitungen bekannt machen wollen; ich habe sie aber dran verhindert und für die Summe gutgesagt, weil ich viel zu sehr überzeugt bin, daß Eure Excellenz diesen Schimpf nicht werden auf Dero Familie kommen lassen. Übrigens habe die Ehre, in Erwartung Dero Entschlusses mich mit vollkommenster ...

Manches im Brief fällt auf. Wir kennen Fritz als einen ehrlichen und vernünftigen Jungen. Es paßt nicht so ohne weiteres zu seinem Charakter, daß er nach gegebenem Versprechen heimlich flieht. Aus dem Brief geht hervor, daß es dem Professor mehr um die Ehre der Familie Berg geht, als um Fritz' schlimme Lage. Der Professor hat sich wahrscheinlich Fritz gegenüber auch so verhalten. Auch läßt sich aus dem Brief schließen, daß der Professor sehr darum besorgt ist, sein Geld zurückzubekommen. Die erstere Tatsache hat wohl Fritz, der schon ein Jahr inhaftiert war, derart zur Verzweiflung gebracht, daß er nur an ein Entkommen aus der Strafanstalt denken konnte. So macht sich der

Grundkontrast auch im Brief bemerkbar.

Fritz flieht zusammen mit Pätus nach Leipzig. Hier scheint es ihnen besser zu gehen, weil sie endlich studieren können. Pätus hat jedoch wieder Schulden gemacht (Siehe IV,6) und auch Fritz steht jetzt in der Kreide, weil er keine finanzielle Unterstützung von seinem Vater erhält (Siehe V,6). Daher weiß man: wenn der Handlungsverlauf keine Wendung gemacht hätte – beide können wegen Pätus' Lotteriegewinns nach Hause fahren –, wäre es nur eine Frage der Zeit gewesen, ehe sie wieder in Konflikt mit der Gesellschaft geraten wären. Es gelingt ihnen also ebensowenig wie den anderen Figuren im Hofmeister, sich trotz ihrer wiederholten Versuche von den gesellschaftlichen Gegebenheiten zu befreien.

Wohl wird der Grundkontrast auch in der sinndeutenden Fritzs-Nebenhandlung dargestellt, doch hebt sich diese andererseits gegen die Beispielhandlung ab. Zunächst leidet Fritz wie die anderen Figuren im Drama nicht unter einer inneren Gespaltenheit; die Eigenschaften, die er besitzt, sind positiv und sie bleiben vom Anfang bis zum Ende so. Wenn Pätus seine Hilfe braucht, ist er sofort bei der Hand. Freund sein heißt aber für ihn nicht, allem zustimmen, was der andere tut. So erklärt er Pätus, als dieser Jungfer Rehaar in üblen Ruf bringt: "Nimm mir's nicht übel, wir können so nicht gute Freunde zusammen bleiben" (IV,6). Und als Pätus in derselben Szene den nicht satisfaktionsfähigen Rehaar ohrfeigt und sich weigert, deswegen öffentlich Abbitte zu leisten, will sich Fritz an Rehaars Stelle mit ihm duellieren. Mit den Worten: "Ich will dich swingen, kein Schurke zu sein" gibt er seine Einstellung zu erkennen. Fritz wirkt in erzieherischer Hinsicht positiv auf seinen Freund ein. Fritz zweifelt

auch nie an seinem Vater. Wenn auch der Inhalt von von Seiffenblases Brief ziemlich klar bestätigt, daß der Geheimrat seinem Sohn nicht hat schreiben wollen, glaubt Fritz, daß seine Briefe den Vater nie erreicht haben. Er kann sich also gar nicht vorstellen, daß sein Vater ihn im Stich lassen könnte.

Manches im Text erweckt den Anschein, daß Fritz gegenüber Gustchen untreu gewesen wäre. Der Beweis von Fritz' vermeintlicher Untreue läßt sich, wie im folgenden erörtert wird, nicht eindeutig erbringen.

Während beide Jugendliche sich in I,6 voneinander verabschiedeten, erklärte ihnen der Geheimrat, sie sollten sich

nie andere Briefe schreiben als offene ... und sobald ein heimliches Briefchen an Junker Fritz oder Fräulein Gustchen entdeckt wird - so steckt man den Junker unter die Soldaten und das Fräulein ins Kloster, bis sie vernünftiger werden.

Gustchen verstößt gegen die Weisung des Onkels (In II,2 hat Läufer ihren Brief an Fritz aufgegeben), Fritz hält sich aber daran, wie aus II,3 ersichtlich wird: Pätus macht sich über ihn lustig, weil er an seine Eltern schreiben will. Fritz erwidert: "Ich möchte gern Nachricht von Hause haben, das gesteh ich, aber das hat seine Ursachen - -". Darauf sagt Pätus: "Gustchen - nicht wahr?" Auch erfährt man hier, daß Fritz schon ein Jahr in Halle ist und noch mit keinem Mädchen gesprochen hat. Aufgrund seines Verhaltens kann angenommen werden, daß er bisher regelmäßig nach Hause geschrieben hat. In derselben Szene leiht sich Fritz Feder und Tinte von Pätus und schreibt nach Hause, bis er vom inzwischen erschienenen Studenten Bollwerk unterbrochen und aufgefordert wird, die "Schmieralien" wegzulegen, um mit in die Komödie zu gehen, denn er könne ja auf den Abend

schreiben. Laut der folgenden Bühnenanweisung steckt Fritz seine Briefe zu sich. Daher weiß man nicht, wieviele Briefe es sind und an wen er schreibt, oder ob er den einen oder anderen schon zu Ende geschrieben hat. Andererseits weiß man ja, daß er sich Sorgen über Gustchen macht und deshalb nach Hause schreibt. Die Liebesszene (II,5), in der Gustchen und Läufer zusammen auftreten, folgt zeitlich sehr bald auf die letzte, schon besprochene Szene. So ist es sehr leicht möglich, daß Fritz einen Brief geschrieben hat, der noch nicht eingetroffen ist. Und sollte das auch nicht der Fall gewesen sein, so ist das relativ belanglos neben der Tatsache, daß Gustchen die Regelung der Korrespondenzfrage durch den Geheimrat einfach nicht paßt. Sie gesteht zwar: "Vielleicht bist du [Fritz] nicht ganz strafbar". Sie denkt hier an das Verbot des Geheimrats, mit Fritz Briefe zu wechseln. Aber dann fügt sie hinzu: "Aber die Liebe setzt über Meere und Ströme, über Verbot und Todesgefahr selbst" und kommt gleich danach zum Schluß: "Du hast mich vergessen". Ihre eigenen Worte über die Liebe sowie ihr gleichzeitiges Liebestreiben mit Läufer strafen sie Lügen. Kurz danach flieht das Mädchen, so daß eine weitere briefliche Verbindung nicht mehr möglich ist. Fritz bleibt ihre Flucht lange unbekannt, weil sein Vater ihm nicht schreibt.

In V,8 kann Pätus seine Großmut gegenüber seinem Freund beweisen. Er hat in der Lotterie gewonnen; damit bezahlt er Fritz' und seine Schulden, und auf seine Kosten reisen beide zusammen nach Hause, wo Pätus seinem Vater das restliche Geld schenken will. In V,11 muß der Geheimrat beiden Jungen gestehen: "Ihr wilde Burschen denkt besser als eure Väter".

Fritz zeigt sich also in der Nebenhandlung als geistig gesunder

und grundvernünftiger Mensch. Fritz ähnelt den anderen Figuren im Drama, insoweit er den tatsächlichen Verhältnissen in der Gesellschaft nicht zu entkommen vermag. Er unterscheidet sich von ihnen, weil er seinen positiven Grundsätzen treu bleibt und nach ihnen handelt, auch wenn es ihm schlecht geht. Er beeinflusst seinen Freund Pätus in diesem Sinne.

Ehe wir die Folgen erwägen, die daraus entstehen, daß die Fritz-Nebenhandlung einerseits gegen den Grundkontrast in der Beispielhandlung absticht, andererseits diesen darstellt, wollen wir uns mit der sinndeutenden Handlung als Strukturelement des epischen Dramas etwas ausführlicher befassen. "Die paradigmatische Handlung ist fast immer umfangreicher als die epigrammatische", schreibt Crumbach. Sie "beansprucht" gewöhnlich "zwei Drittel der Gesamthandlung".<sup>123</sup> Dieses Verhältnis besteht auch im Hofmeister: Paradigma oder Läufer-Handlung umfaßt etwa zwei Drittel, Epigramm oder Fritz-Nebenhandlung, etwa ein Drittel der Gesamthandlung. Hinzu kommt, daß die "Handlung des Beispiels ... in einer uns vertrauten Struktur dargestellt" wird.<sup>124</sup> Was Crumbach unter einer "vertrauten Struktur" versteht, führt er anderenorts aus. Bei den Komödien z.B. vermerkt er, daß das Paradigma dem jeweiligen Publikumsgeschmack Rechnung zu tragen versuche.<sup>125</sup> Eine solche soziologische Intention ist Lenz nicht nur im Hofmeister zuzuschreiben. In seiner "Rezension des neuen Menoza" schreibt er über die Grundsätze seiner Kunst:

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.<sup>126</sup>

Durch die Verbindung von tragischen mit komischen Elementen in der Beispielhandlung versteht es Lenz, dem "Publikumsgeschmack" Rechnung zu tragen. Das versucht er auch in der sinndeutenden Handlung, z.B. in Pätus' Konfrontation mit Frau Blitzer (II,3), aber sonst wird diese Tendenz darin nicht sichtbar, vor allen Dingen deshalb nicht, weil Fritz keine komische Figur abgibt. So wird es offenbar, daß die Fritz-Nebenhandlung auch unter diesem Aspekt von der Beispielhandlung abweicht.

Es sind die beiden, soeben besprochenen Gesichtspunkte - "der größere Umfang wie das scheinbar vertraute Baumuster" -, die "Kritiker oft verführt" haben, in der "Beispielhandlung ... das 'eigentliche Stück'" zu sehen.<sup>127</sup> Was übrig bleibt, die sinndeutende Handlung, wird als überflüssiges Beiwerk betrachtet.<sup>128</sup> Die Fritz-Nebenhandlung ist unseres Wissens in der Sekundärliteratur ausschließlich auf diese Weise abgetan worden. Max Spalter hat von ihr nur in einer Fußnote Notiz genommen.<sup>129</sup> Karl Guthke erwähnt sie nur beiläufig; er findet sie "nur am Schluß notdürftig mit der Haupthandlung verknüpft".<sup>130</sup> Fritz Rittmeyer nennt sie "bloß äußerlich-stoffliche Wucherung".<sup>131</sup> Er zitiert Georg Hausdorff:<sup>132</sup>

Fritz' Rolle ... ist es ... eigentlich nur, abzureisen, wiederzukehren und die Geliebte in seine Arme zu schließen. Alles andere ist zu nichts anderem da, als um Fritz die nötige Zeit lang von Hause (das ist von Gustchen) entfernt zu halten und dem Dichter Muße zur Abspinnung der Läufer-Gustchenfäden zu geben.<sup>133</sup>

Wir haben schon gezeigt, wie die Fritz-Nebenhandlung der Läuferhandlung entspricht und sich auch von ihr unterscheidet. Jetzt gilt es zu erörtern, warum die sinndeutende Handlung Teil des gesamten Dramas bleiben muß, denn "Paradigma und Epigramm bilden im Epischen

Theater eine unauflösbare Einheit".<sup>134</sup> Durch die Fritz-Nebenhandlung, die die Vertreter beider Klassen, nämlich den Adligen Fritz wie auch in untergeordneter Stellung den Bürgerlichen Pätus, beleuchtet, nehmen die Kontraste im Drama ihren universalen Aspekt an. Der Grundkontrast macht sich nicht nur in Läubfers Welt, sondern allerorts und zu allen Zeiten bemerkbar. Wenn sich das dramatische Werk auf das Beispiel von Läubfer beschränkte, so würde es einen Teil seiner Wirkung dadurch einbüßen, daß Läubfer nach wie vor ein lächerlicher Kauz bleibt. Wir stehen zwar auf seiner Seite aber er kann bei uns kein ausgesprochenes Mitgefühl hervorrufen. Fritz hingegen ist ein sympathischer Mensch, der nur gute Eigenschaften aufweist. Auch in der Studentenwelt gilt der Standeskodex, wie es von Seiffenblase in der Gefängniszene (II,7) Fritz einschärft. Fritz verstößt dagegen, indem er sich für seinen Freund Pätus einsetzt. Deswegen wird er wie ein Bürgerlicher behandelt und muß die sich daraus ergebenden Folgen tragen. Im Gespräch mit dem Pastor hatte der Geheimrat die Reform der öffentlichen Schulen als Allheilmittel für die Gesellschaft betrachtet: Bürgers- und Adelskinder würden in den Schulen zusammenkommen. Der Fall von Fritz und Pätus zeigt jedoch, daß noch mehr erforderlich ist, nämlich eine tiefgreifende Veränderung der Welt. Da wir nun sehen, daß einem solchen Menschen das Gleiche zustößt wie Läubfer, werden wir aufmerksam; der Grundkontrast im Drama beherrscht den gesamten Handlungsverlauf des Dramas. So ist die Funktion der sinndeutenden Handlung erfüllt: "Setzt" die Beispielhandlung

den Vordergrund, so errichtet die sinndeutende die Maßstäbe für den Blick des Zuschauers, der die Geltung eines Satzes, einer Wahrheit, in zeitlich-räumliche Ewigkeit projiziert.<sup>135</sup>

Ehe wir uns der von Seiffenblase-Nebenhandlung zuwenden, wollen wir die zweite Art von Kommentar betrachten, die auch stellenweise im Hofmeister vorkommt. Diese Art ist "so innig mit der" beispielhaften Handlung "verzahnt, daß es vollends unmöglich wird, beide zu trennen".<sup>136</sup> Als ein etwas krasses Muster dieser Art bietet sich das Gespräch zwischen dem Geheimrat und dem Pastor an. Kraß ist es, weil die kommentierenden Elemente darin überwiegen. Trotz dieser Tatsache wissen wir jedoch, daß das Gespräch nicht nur aus Sinndeutung besteht, denn es ist die darin vorkommende Beispielhandlung, d.h. Löffers Lage in Heidelbrunn, die kommentiert wird. Daß es nicht leicht fällt, den Kommentar vom Beispiel abzutrennen, läßt sich anhand einer Bemerkung des Pastors verdeutlichen, die wir schon kennen. Er versucht nämlich seinem Gesprächspartner klar zu machen, daß man eine Warte haben müsse, von der man sich nach einem öffentlichen Amte umsehen könne, wenn man von Universitäten komme. Er fügt hinzu, daß ein Patron sehr oft das Mittel zur Beförderung sei, und daß es ihm wenigstens so gegangen sei. Diese Aussage ist ein Bestandteil der Beispielhandlung: sie gibt uns Aufschluß darüber, warum der Pastor seinem Sohne die Hofmeisterstellung verschafft hat. Ebenfalls ist sie Kommentar, nämlich man muß sich solcher Mittel bedienen, um gesellschaftlich weiterzukommen. An diesem Beispiel läßt sich der von Crumbach postulierte, strukturelle Zug erkennen: Beispiel (die Löffers-Handlung) und Kommentar greifen derart eng ineinander, daß sie wirklich untrennbar sind.

In V,9 greifen kommentierende Passagen auch ziemlich massiv in die Beispielhandlung ein; Löffers und Wenzeslaus streiten sich über den Wert des Aberglaubens. Schließlich kommt letzterer zu dem Schluß,

daß die Welt nichts mehr für Läufer zu bieten habe.

An dieser Stelle wollen wir auch der von Seiffenblase-Nebenhandlung besondere Aufmerksamkeit schenken; in ihr findet sich eingeschoben ebenfalls die Sinndeutung des dramatischen Werkes. Außerdem gibt uns ein weiterer Punkt Anlaß zur Aufmerksamkeit; Spalter meint, (was oben schon erwähnt wurde), daß sie den Leser ebenso verwirre wie die Fritz-Nebenhandlung. Da Spalter keine weiteren Anhaltspunkte für seine Einstellung bietet, gehen wir von der Annahme aus, daß er die Nebenhandlung wegen ihres episodenhaften Charakters verurteilt, weil sie als Episode "ohne den lebendigen Konnex" mit dem Vorgang des Dramas "eine ins Unendliche wuchernde Funktion" ausübt. Der Grundkontrast begegnet hier; die junge, sich noch im Entwicklungsstadium befindliche Jungfer Rehaar wird fast von von Seiffenblase verführt. Die Bedeutung der Nebenhandlung liegt darin, daß der Geheimrat hier zum ersten Male handelt.

Vorher hatte er sich gern reden hören und gelegentlich konstruktive Vorschläge gemacht, aus denen aber so gut wie nichts wurde. Wo es sich um Praktisches gehandelt hatte, hatte er in Untätigkeit oder Ratlosigkeit verharret. In V,5 tritt er jedoch resolut auf. Er ist empört darüber, daß von Seiffenblase versucht, Jungfer Rehaar zu verführen, und daß die Tante der Jungfer nichts dagegen zu unternehmen scheint. Mit der Tante will er jetzt sprechen. Es ist seinem Einschreiten zu verdanken, daß das Mädchen vor von Seiffenblase errettet wird (V,7). In dieser Szene führt er die Jungfer zu Gustchen. Was er zu dieser sagt, ist auch als Sinndeutung aufzufassen: "Hier, Gustchen, bring ich dir eine Gespielin. Ihr seid in e i n e m Alter, e i n e m Verhältnisse - Gebt euch die Hand und seid Freundinnen."

Entscheidend für den Geheimrat ist nicht der Stand, sondern die Affinität der beiden Mädchen zueinander.

Lenz läßt in der Antwort der Jungfer deutlich erkennen, daß dem Adel aufgrund der gesellschaftlichen Verhältnisse die Verpflichtung auferlegt ist, den Anstoß zur Verbesserung der Zustände zu geben:

Ich wäre Ihnen zuvorgekommen, gnädiges Fräulein, wenn ich das Herz gehabt. Allein in ein so vornehmes Haus mich einzudrängen, hielt ich für unbesonnen und mußte dem Zug meines Herzens, das mich schon oft bis vor Ihre Tür geführt hat, allemal mit Gewalt widerstehen.

Gleichzeitig wird darin die bürgerliche Mentalität kritisiert. Solange Bürgerliche so denken, kann es nie zu einer Verständigung, zu gegenseitiger Hilfe zwischen den Ständen kommen.

Rufen wir das Crumbachsche Postulat ins Gedächtnis zurück, das im ersten Kapitel enthalten ist: "Die Ordnung, die der Mensch sich gab, hat versagt". Aus diesem Grunde geht es im epischen Drama um einen "Neubeginn".<sup>137</sup> Es ist jedoch die "unbeirrbarbare Ehrlichkeit" des epischen Dramatikers, die keine Orientierung nach neuen Zielen gestatte, "bevor nicht die Untersuchung verhängnisvoller Abirrung abgeschlossen ist".<sup>138</sup> Crumbach fügt an anderer Stelle hinzu: "Das Vertrauen in die Menschheit muß gerettet werden.... Zu den Anfängen zurück".<sup>139</sup> Wir sind den Begriffen "Neubeginn" und "Zu den Anfängen zurück" schon im Zusammenhang mit der zeitlichen Beschaffenheit des Hofmeisters begegnet. Darauf wollen wir im Rahmen der Familienszenen eingehen. Hier gilt es, sie mit der Nebenhandlung und dem Geheimrat in Verbindung zu setzen. Es zeigt sich eine Veränderung in dem Geheimrat, nachdem er sagt, daß er fasten und beten wolle, d.h. Buße tun und neu anfangen will. Diese Veränderung ist vor allem daran zu erkennen, daß er in der von Seiffenblase-Nebenhandlung handelt. Das

Handeln hat bei Lenz besondere Bedeutung; es ist der immer "wiederkehrende Zentralgedanke" seines "Philosophierens".<sup>140</sup> Aus seinem Aufsatz "Über Götze von Berlichingen" geht deutlich hervor, daß nur der handelnde Mensch sich entwickelt.<sup>141</sup> Dabei sieht er den Menschen im theologischen Zusammenhang. Der Mensch ist von Natur ein "Ball der Umstände"; davon kann und soll er frei werden.<sup>142</sup> Er wird frei, d.h. Gott ähnlich, wenn er handelt. Sein Geist, d.h. der göttliche Hauch, treibt zur Handlung.<sup>143</sup> Tätigkeit ist also nach Lenz die erste Voraussetzung für die Entwicklung der Persönlichkeit. Durch das Beispiel des Geheimrats in der Nebenhandlung wird im Drama eine Möglichkeit gegeben, das Vertrauen in die Menschheit zu retten. Durch sein Handeln werden zwei Vertreterinnen aus der adligen und bürgerlichen Klasse zusammengeführt. Außerdem sorgt er dafür, daß ihnen nichts zustößt: "Ohnehin taugt das Land für Gustchen nicht und Mamsell Rehaar laß ich nicht von mir". Er weiß, daß Abgeschlossenheit und fehlende Führung für Jugendliche schädlich ist. Auf die Frage des Majors, ob er eventuell an eine eheliche Verbindung seines Sohnes mit Jungfer Rehaar denke, reagiert er nicht negativ. Nur eine Unstimmigkeit läßt sich bei der sonst vorbildlichen Verhaltensweise des Geheimrats beobachten: er hat nichts übrig für seinen Sohn.

Im episodenhaft wirkenden zweiten Ausgang des Dramas, d.h. in den Familienszenen, spielt die Buße eine große Rolle. Der Geheimrat vergibt dem wiedergefundenen Sohn. Gustchen und ihr Vater haben gebüßt, und auch der alte Pätus hat sich dazu entschlossen. In seiner in den Zeitraum 1772/73, spätestens 1774<sup>144</sup> gehörenden Schrift, "Supplement zur Abhandlung vom Baum des Erkenntnisses Gutes und Bösen", gibt Lenz

seine eigene Auffassung von der Buße:

*Metavolite* - nicht tut B u ß e (das Wort hat ein böser Dämon in unser d e u t s c h e s Wörterbuch gebracht) sondern verändert euren Sinn, erhebt ihn, trachtet von ganzem Herzen, das Geschehene zu verbessern. 145

Seine Definition ist dynamisch, diesseitig und vor allem tatbedingt. Genesung für die Menschheit kann in der Buße gefunden werden. 146

Durch Buße kann sie neu beginnen, indem sie ihren Sinn verändert, erhebt und tätig wird. Hier zeigt sich wiederum die Vorrangstellung des Handelns bei Lenz. Des Lenzschen Bußbegriffes eingedenk wollen wir zunächst das Verhalten des Majors in der Schlußszene untersuchen, dessen Buße, wie wir schon wissen, fragwürdig wirkt, da er sie Gustchen "zur Gesellschaft" getan hat. Er hat für seine "Torheiten" gebüßt, zu denen auch sein Wunsch zählt, Gustchen mit einem General oder Staatsminister vermählt zu sehen, "denn keinen andern soll sie sein Lebtag bekommen" (I,4). In der letzten Szene erfährt er von seinem Bruder, daß ein Freier bei Gustchen sei. Der Geheimrat meint natürlich seinen Sohn. Der Major will wissen, ob es sich um einen Menschen von gutem Hause, einen Adligen handle, worauf der Geheimrat erwidert, er bezweifle es.

Da sagt der Major:

Doch keiner zu weit unter ihrem Stande? O sie sollte die erste Partie im Königreich werden. Das ist ein vermaledeiter Gedanke! wenn ich doch den erst fort hätte; er wird mich noch ins Irrhaus bringen.

Gemessen an Lenzens Vorstellung von der Buße kann sich der Major noch nicht zu einer echten Sinnesänderung durchringen. Doch tritt das nicht sehr deutlich in Erscheinung, weil alles in den Familienszenen so glücklich verläuft. In diesem Sinne genügen hier der Geheimrat und der alte Paktus Lenzens Auffassung von der Buße. Hierbei fällt die

Art und Weise auf, in der sie ihre Buße verrichten; bei dem einen geschieht es summarisch, bei dem anderen rührend-sentimental. So paßt es gut zum Happy-End in diesen Szenen. Dieser Schluß hebt sich jedoch stark gegen das restliche Drama ab, vor allem gegen den unmittelbar davorliegenden ersten Schluß. Wir sind der Ansicht, daß mit dem glücklichen Ausgang eine besondere Funktion verbunden ist; es soll demonstriert werden, daß ein solches Ende illusorisch, eher märchenhaft ist. Crumbach schreibt:

Wenn der deus ex machina dem Exempel oft einen der Entspannung der klassischen Form ähnlichen Ausgang verleiht, wird ein solches Ende immer so demonstriert, daß gerade in seiner mangelnden Logik die Dissonanz noch einmal schrill erklingt. 147

Der Grundkontrast wird von der Happy-End-Stimmung überlagert, so daß eine Aussöhnung stattgefunden zu haben scheint. Es bleiben jedoch viele Fragen offen. Wie wird die Majorin, die eigentliche Herrscherin im Hause, auf die Nachricht von dem Säugling sowie von Gustchens bevorstehender Ehe reagieren? Wer bürgt dafür, daß Pätus es nicht genau so macht wie sein Vater, der die eigene Mutter verstieß, nachdem sie ihm das ganze Vermögen geschenkt hatte? Auch wird man die Buße des Majors im Lenzschen Sinne als unvollkommen nennen und sich überlegen, was dieser eigentlich gelernt hat, wenn er sich keine andere Möglichkeit der Mädchenerziehung als die durch Hofmeister vorstellen kann. Bezeichnenderweise meint der Geheimrat zu letzterem, man solle nicht jetzt, sondern "ein andermal" darüber sprechen. Auch fürchtet Gustchen, sie könnte Fritz unglücklich machen. Derartige Mißklänge tragen dazu bei, die Brüchigkeit und Unglaubwürdigkeit des glücklichen Ausgangs aufzuzeigen. Zudem erregt das groß verkündete Neubeginnen der Figuren unseren Verdacht. Wir versprechen uns wenig davon, denn wir

fühlen, daß sie ihren soeben gefaßten Vorsatz nicht halten werden.

Genau so suspekt ist die Weise, in der alle Figuren am Schluß zusammgeführt werden; alles geschieht aus Zufall. Die Mutter des alten Pätus kehrt völlig unmotiviert zu ihrem Sohn zurück und bringt den Säugling mit. Pätus' Erfolg in der Lotterie ermöglicht seine und Fritz' Heimkehr gerade in dem Augenblick. Pätus' Geliebte ist da, weil der Geheimrat sie nicht mehr aus den Augen lassen will. Der Schluß wirkt deswegen wie ein Wunder, weil er auf lauter Zufällen beruht. Es ist, als ob Lenz damit zum Ausdruck bringen wollte, daß nur noch ein Wunder den Grundkontrast aufheben und einen solchen Ausgang herbeiführen könnte.

Jetzt ist es erklärlich, warum die Fritz-Nebenhandlung notwendigerweise aufhört, sinndeutend zu sein und in die Beispielhandlung übergeht, zu der ja die Familienszenen gehören. Wenn die beiden Handlungen am Ende nicht zusammengekommen wären, hätte der Effekt der Beispielhandlung eine Schwächung erfahren, weil Fritz ein starker, positiver Charakter ist. Durch seine Übernahme in die Beispielhandlung glänzt er nicht mehr mit der gleichen Intensität, er wird vom Gesamteindruck der Familienszenen übertönt. Das gilt auch für den Geheimrat, der als Retter der Jungfer Rehaar in der von Seiffenblase-Nebenhandlung dem Leser noch frisch im Gedächtnis ist.

Betrachtet man den eigentlichen negativen Ausgang des Dramas, so fragt man sich – um kurz auf ein Anliegen Crumbachs zurückzukommen –, wie im Hofmeister "das Vertrauen in die Menschheit" dadurch gerettet werden soll, daß man "zu den Anfängen" zurückgeht. In dieser Hinsicht erkennen wir den Geheimrat als die Schlüsselfigur; seine Buße ist aktiv. Der Wunsch, Buße zu tun, d.h. neu anzufangen, kommt bei Lenz

wiederholt vor, so z.B. in Der neue Menoza und Die Soldaten. Wir glauben, daß Lenz die Buße, wie er sie definiert, nicht als eine Lösung für die Menschheit, sondern als eine Möglichkeit unter vielen anbietet. Das entspricht der Haltung des epischen Dramatikers. Er gibt keine Lösungen, geschweige denn allgemein gültige Lösungen. Der Ausgang bleibt unentschieden. Der Dramatiker will vielmehr den Zuschauer zwingen, sich Gedanken über sein Drama zu machen, in der Hoffnung, daß dieser vielleicht eine eigene, individuelle Lösung findet. Der Ausgang des betreffenden Lenzschen dramatischen Werkes entspricht dieser Intention epischer Dramaauffassung.

Wir glauben, den Beweis erbracht zu haben, daß Der Hofmeister nicht aus isolierten Situationen besteht. Vielmehr wird seine Struktur durch den Kontrast zwischen Privilegierten und Nichtprivilegierten bestimmt, d.h. seine Handlung als die eines epischen Dramas ist "durch ein festes Prinzip", nämlich das der Polarität, "in allen Elementen zur Gestalt geschlossen". 148

#### 4. KAPITEL

##### DIE FIGUREN

Die Figuren im epischen Drama sind "uneinheitlich, zerrissen, widersprüchlich und in sich gespalten".<sup>149</sup> So trifft nach Crumbach der Vorwurf zu, daß es dem Epischen Theater an Charakteren und an psychologischer Durchdringung mangle. Er stellt fest, es fehle keineswegs an ethischen und psychologischen Motiven, doch habe der Zuschauer sie aus den Handlungen der Personen zu deduzieren; unmöglich sei es, aufgrund der gegebenen Beschaffenheit eines Charakters Reaktionen vorzuberechnen.<sup>150</sup> Er spricht von der "Doppelnatur der Menschenseele":

Des Menschen Unheil wird in der augenscheinlichen Brüchigkeit der Charaktere, in ihrer Inkonsequenz, aufgerissen. Mit aller nur denkbaren Intensität spiegeln sie die Doppelnatur der Menschenseele. Die Handlungen einer und derselben Person stehen gegeneinander auf.<sup>151</sup>

Lenz's theoretische Einstellung zu den dramatischen Personen weist in diesem Punkt einiges auf. In den Anmerkungen übers Theater schreibt er:

Die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt. Nur ein Alexander und nach ihm keiner mehr.<sup>152</sup>

Lenz sagt zwar nichts darüber, daß die Figuren "zerrissen" oder "in sich gespalten" sind. Doch bringt er zum Ausdruck, daß sie

komplizierte Wesen sind, denn ihre Mannigfaltigkeit "bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt". In der Anführung von der Gestalt Alexanders des Großen will er klar machen, daß Figuren auch individualistisch sind.

Viel ergiebiger ist Lenzens Definition der Komödie in seinen

Anmerkungen übers Theater:

Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie e i n e S a c h e.... Eine Mißheurat, ein Fündling, irgend eine Grille eines seltsamen Kopfs (die Person darf uns weiter nicht bekannt sein, als in so fern ihr Charakter diese Grille, diese Meinung, selbst dieses System veranlaßt haben kann: wir verlangen hier nicht die g a n z e Person zu kennen). 153

Hier billigt Lenz, wenn nicht die Gespaltenheit der Figuren, so doch den Verzicht auf die Einheit der Person.

Nach Crumbach dient die Gespaltenheit der Figuren dem Kontrast.

Er drückt das so aus:

Strukturell unbedingt ist um so unabdinglicher, daß jede Figur, die im Laufe des Dramas wirklich ausgeleuchtet werden kann, die Gespaltenheit des zugrundeliegenden Kontrastes in sich trägt. 154

In dieser "Funktion der Figuren" offenbare sich "die Welthaltigkeit" der "Struktur". 155 Wie schon vorher festgestellt beruht der Vorgang im Hofmeister auf dem Kontrast zwischen Privilegierten und Nichtprivilegierten. Im Zusammenhang mit diesem Kapitel können wir die Polarität als die zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten bezeichnen. Gerade weil die Menschen in eine solche Welt der Ausbeuter und Ausgebeuteten hineingestellt sind und von ihr hin und her geworfen werden, werden sie "zerrissen, widersprüchlich und in sich gespalten".

Das heißt jedoch nicht, daß die Figuren ausschließlich dazu da sind, den Kontrast sichtbar zu machen. Eine derartige

Verfahrensweise liefe auf nichts anderes als trockene Didaktik oder billige Propaganda im Dienste irgendeines politischen oder religiösen Dogmas hinaus. Auch das Dichterische an den Figuren muß erkennbar sein. Wir bedienen uns in diesem Zusammenhang einer Erläuterung Crumbachs zu Brechts Drama Der gute Mensch von Sezuan:

Es besteht kein Zweifel, daß dieser seltsame Agitator den Klassenkampf predigen wollte; statt dessen eröffnet uns seine visionäre Schau den Einblick in das wesenhafte Gefüge menschlicher Beziehungen,... Der Genius des wahren Dichters entfaltet seine Flügel und erhebt sich weit über die Plattitüden einer politischen Terminologie. Die Personen dieses Dramas sind Inkarnationen dichterischer Weltschau: vox poetæ personat; ganz menschlich warm gezeichnet, sind sie zugleich Prototypen des Menschseins schlechthin. 156

Auf die lebensnahe Zeichnung der Figuren im Hofmeister soll später eingegangen werden.

Mit Bezug auf verschiedene Figuren im Hofmeister werden unten Beispiele für die Gespaltenheit gegeben, die sich aus dem unvereinbaren Grundkontrast ergibt.

Das Drama setzt damit ein, daß die "Doppelnatur" von Löfflers Seele sofort angedeutet wird; seine heftige Kritik des Geheimrats läßt seine Arroganz sichtbar werden, seine unmittelbar darauf folgenden Verbeugungen, seine Kriecherei. Und am Ende des dramatischen Werkes stehen seine wirklich nicht vorhersehbaren Handlungen gegeneinander auf; er vollzieht z.B. an sich selbst die ihrer Natur nach passive Kastration. Später will er von eigensüchtigen Motiven getrieben das Dorfmadchen heiraten. Diese Doppelnatur macht sich auch bei anderen Charakteren bemerkbar. Gustchen, die Fritz ihr Herz geschenkt und Treue geschworen hat, wird ihm untreu, indem sie sich von Löffler ausnutzen läßt, während sie diesen als Sexualobjekt ausnutzt. An Gustchen zeigt sich in besonderer Weise, wie "unmöglich" es ist, "auf

Grund der gegebenen Beschaffenheit eines Charakters Reaktionen vorauszurechnen". Spießbürgerliche Ergebenheit gibt den Anlaß zu dem ganz unerwarteten, voreiligen Entschluß des gewöhnlich "vernünftigen" Geheimrats zur Buße. Dennoch läßt er seinen Sohn Fritz im Stich. Früher hatte er auf die Bitte des Pastors hin, Läufer die Erziehung seines zweiten Sohnes anzuvertrauen, erklärt, er werde Läufer zu Gefallen sein Kind nicht verwaarloosen lassen. Pätus liebt Jungfer Rehaar und will sie zart behandeln. Er steigt aber trotzdem eines Nachts in ihr Fenster und versetzt ihrem Vater obendrein eine Ohrfeige, als sich dieser darüber beschwert. Nicht genug damit, so will er sich wegen der Ohrfeige, die Rehaar von ihm bekommen hat, auch mit seinem Freund Fritz schlagen. Keine einzelne Szene im Drama vermag die Widersprüchlichkeit einer Figur so gedrängt zum Ausdruck zu bringen wie IV,5. Hier hat der Major seine Tochter wiedergefunden und ihr auch das Leben gerettet. Nur eine seiner Reden braucht angeführt zu werden, um seine Doppelnatur vor Augen zu führen:

Verfluchtes Kind! habe ich das an dir erziehen müssen!  
(Kniet nieder bei ihr.) Gustel! was fehlt dir? Hast Wasser  
eingeschluckt? Bist noch mein Gustel? — Gottlose Kanaille!

Wir wollen uns mit dieser kurzen Übersicht begnügen, da auch unten die Gespaltenheit der Figuren untersucht wird.

Es stellt sich die Frage nach der Einordnung solcher Menschen in die Handlung. <sup>157</sup> Während "die Struktur des Spannungsdramas" auf "der Konzeption einer heilen Welt" <sup>158</sup> beruht, gründet sich die des epischen Dramas in der Konzeption einer brüchigen Welt; der Fehler liegt in der Existenz selbst. <sup>159</sup> Die Bruchlinie, schreibt Crumbach, scheidet Reales von Irrealem nicht, sondern verlaufe quer durch die Wirklichkeit. Das hat zunächst zur Folge, daß "die Figuren nicht als

Spieler und Gegenspieler erscheinen", <sup>160</sup> wie im Spannungsdrama. So wird zum Beispiel im Hofmeister Löffers Handlungsweise nicht durch die Taten des Geheimrats oder Fritzens bedingt. Fritz könnte im Rahmen des Spannungsdramas leicht zu Löffers Gegenspieler werden, beide lernen sich jedoch nicht einmal kennen. Eine Trennung nach Gruppen, etwa Adligen und Bürgerlichen, ist auch abzulehnen, da, wie schon am Anfang dieses Kapitels erwähnt wurde, alle Figuren außer Fritz mit der gleichen Gespaltenheit behaftet sind.

Eine weitere Gliederung des Spannungsdramas, nämlich in Schuldige und Unschuldige, entfällt im epischen Drama: "Wenn die Zerrissenheit dieser Welt im Urgrund erkannt wird, ist eine Scheidung zwischen Schuldigen und Unschuldigen nicht möglich"; <sup>161</sup> die Personen seien "potentiell ... schuldig, aber kraft ihres Menschseins ... ebenso un-schuldig". <sup>162</sup> Wir wollen die Gültigkeit dieser neuen Erkenntnis über Schuld und Unschuld zunächst anhand von Löffers Lebenssituation veranschaulichen.

In I,4 liest man, daß Major Berg Löffers Gehalt etwas kürzt. Dadurch scheint der Major sich schuldig gemacht zu haben. Aber in der vorhergehenden Szene steht, daß es die Majorin war, die Löffers Lohn halbierte. Man weiß, daß ihr Mann ein Pantoffelheld ist, der in häuslichen Angelegenheiten wenig zu sagen hat. Man kann in seinem Feilschen um Löffers Gehalt seinen Ehrgeiz erkennen, es seiner Frau zuzuvorzutun. Dadurch vermindert sich zumindest seine Schuld gegenüber der seiner Frau, wenn er auch noch nicht ent-schuldigbar ist. Seine Frau trüge also nunmehr die Hauptschuld. Ihr Gehaltsangebot an Löffler beruht jedoch auf einer Absprache mit seinem Vater. Bekanntlich war der Pastor auch Hauslehrer gewesen, und es ist sehr

wahrscheinlich, daß er bei der Bezahlungsfrage von seinen eigenen Erfahrungen ausgegangen ist. Andererseits scheint es ihm nicht minder daran zu liegen, seinen Sohn, der für ihn eine finanzielle Belastung darstellt, möglichst schnell los zu werden (Siehe I,1). Nun kommen wir noch einmal auf die Schuld des Majors zurück. In der Gehaltsfrage beruft er sich auch auf den Pastor: "Ich tu es nur aus Freundschaft für Seinen Herrn Vater". Auch er hat wohl mit Läubfers Vater über diesen Punkt gesprochen. Wer ist der wirklich Schuldige? Kann von einem solchen überhaupt gesprochen werden? Schließlich hat Läubfer selbst durch sein Verhalten gegenüber der Majorin und dem Major zu verstehen gegeben, daß er das Angebot stillschweigend angenommen hat.

Am Ende ihrer Auseinandersetzung in II,1 läßt der Pastor den Geheimrat den Brief von seinem Sohne lesen:

Dem ohngeachtet kann ich dies Haus nicht verlassen, und sollt es mich Leben und Gesundheit kosten. So viel darf ich Ihnen sagen, daß die Aussichten in eine selige Zukunft mir alle die Mühseligkeiten meines gegenwärtigen Standes -

Hier bricht der Geheimrat ab und liest nicht weiter. Der Brief ist vorausdeutend, nämlich für das Liebesverhältnis zwischen Läubfer und Gustchen. Was bedeutet er genau? Spricht ein Verliebter nicht eher von der Gegenwart als von den Aussichten in die Zukunft? Aus welchem Grunde spricht einer, der um ein Mädchen wirbt, von den Mühseligkeiten seines gegenwärtigen Standes? Offenbar hat Läubfer vor, Gustchen zu heiraten, um sich die Privilegien, die ein sozial höherer Stand mit sich bringt, zu verschaffen. Der junge Hofmeister ist dennoch nicht so verdammenswert, wie er zunächst erscheint. Schließlich hatte es zwei Jahre gedauert, ehe er seinen Plan faßte. Während der Zeit wohnte die Familie fast ununterbrochen auf dem Lande und, wie Läubfer

in dem Brief an seinen Vater schreibt, durfte er ein ganzes Jahr lang das Dörfchen Heidelbrunn nicht verlassen. Er führt dort also ein Dasein, das sich wenig von dem eines Mönches unterscheidet. Das einzige Mädchen, mit dem er zusammenkommt – und zwar von Amts wegen – ist Gustchen. So kann es nicht überraschen, daß er Gefühle für sie hegt. Auch scheint es für ihn wirklich keinen anderen Ausweg aus seinem beruflichen Dilemma zu geben. Da sein Vater ihn offensichtlich nicht geldlich unterstützen will, muß er weiterhin Hofmeister bleiben. Doch wird gleichzeitig sein Gehalt ständig verkürzt. Hinzu kommt, daß er bewußt oder unbewußt dem Beispiel seines Vaters, des früheren Hauslehrers, folgt, der durch Einheirat gesellschaftlich aufgerückt ist.

Es kommt jedoch zu keiner Ehe zwischen Hofmeister und Schülerin, sondern zu einem Liebeshandel, an dem erneut die Unvereinbarkeit der beiden Stände gezeigt wird. Läufer verführt Gustchen nicht, sie läßt sich von ihm verführen. Die Liebesszene (II,5) bringt zum Ausdruck, daß sie nicht daran denkt, ihren Liebespartner zu heiraten; aus ihrem Hinweis auf Die neue Heloise läßt sich folgern, daß Läufer ihr eine Art Saint-Preux – jedoch im Gegensatz zum literarischen Vorbild einen sinnlich beteiligten Saint-Preux – abgeben soll. Auch lassen Gustchens Worte: "Niemand wird dich nutmaßen", eher Vorsatz zu einem vorwiegend sexuellen Verhältnis als Liebestimmung erkennen. Später ist es nicht Gustchen, sondern Läufer, der sich nach seiner verlorenen Unschuld zurücksehnt (V,3).

Gustchen trifft aber nicht die ganze Schuld daran, daß sie so ist. Das Mädchen wird von ihrer Mutter verachtet. Die rokokohafte Baronin kokettiert gerne und beeinflußt wohl ihre Tochter in dieser Hinsicht, die ihrerseits solchem Treiben auch nicht abgeneigt ist.

Hat sich der Major früher nur um ein einziges Familienmitglied, nämlich Gustchen, gekümmert, so tut er jetzt nicht einmal das mehr. Stattdessen denkt er daran, Haus und Herd zu verlassen (III,1 und IV,1). Für Gustchen dürften auch die Einwirkungen der ehelichen Verhältnisse zuhause ausschlaggebend sein; die Ehe der Eltern ist zertrübt. Dem Major ist seine Frau eine Hure (III,1), dem Grafen Wer-muth erzählt die Majorin gerne von den "Sottisen" ihres Mannes (II,6).

Gustchen ist meist allein, die Familie zeigt weder Absicht noch Interesse, ihr zur Seite zu stehen. Das Mädchen lebt außerdem in strenger Abgeschlossenheit auf dem Lande. Hierzu schreibt Elisabeth Genton:

Sie [die Frau oder das Mädchen] darf ... nicht in enger Abgeschlossenheit gehalten werden.... Eine strenge Abgeschlossenheit birgt große Gefahren in sich; denn um die fehlende Gesellschaft zu ersetzen, greift die junge Frau oder das Mädchen zur Lektüre. 163

Gustchen liest bekanntlich viel.

Über die Erziehung der damaligen Frau liest man Folgendes von Elisabeth Genton:

Es handelt sich darum, dem Manne in der Frau eine gute künftige Mutter seiner Kinder zu erziehen. Die Bildung spielt im Leben und in der Erziehung der Frau meistens nur eine negative Rolle; denn für das Wesen der Frau wird Natürlichkeit gefordert. 164

An Gustchen läßt sich bezüglich der Erziehungsfrage das Umgekehrte erkennen; sie wird überhaupt nicht erzogen, sieht man von Löffers fraglicher Tätigkeit ab. Auch bewahrheiten sich die Folgen ihrer "Bildung": Das viele Lesen hat sie zu einem frühreifen Mädchen gemacht - gegen die Schüngeisterei ist sie besonders anfällig -, sie langweilt sich, da sie meist allein ist; sie entwickelt die ihrer Mutter abgeschauten Eigenschaft, ihre Reize spielen zu lassen. Daher ist auch sie

trotz ihrer Schuld ent-schuldbar.

Gustchens Gespaltenheit wird vor allem in ihrer Romeo-Rede in II,5 verdeutlicht. Hier liebkost sie Läufer, während sie an ihren einzig geliebten Fritz denkt. Das erinnert auch an die widersprüchliche Haltung der Mutter, die einerseits gerne mit Läufer kokettiert, andererseits ihn sehr schroff behandelt.

Während in dem Teil des Hofmeisters, der sich bis einschließlich III,1 bei der Familie Berg abspielt, der Schluß naheliegt, daß es sich beim Vorgang in erster Linie um einen fast klassenkampfarmigen Kontrast zwischen den Ständen handelt – das hieße, der Adelsstand trüge doch zumindest die Hauptschuld an den gesellschaftlichen Zuständen –, wird in den Szenen bei Wenzeslaus offenbar, daß eine derartige Tendenz ausgeschlossen ist. Es gelingt Lenz, eine objektive Haltung zu bewahren: hier steht der Bürgerliche Läufer dem standesgleichen Wenzeslaus gegenüber. Demonstriert wird daher hier wie dort ganz im Sinne des Vorgangs "die verkehrte Einrichtung der Welt".<sup>165</sup>

Bei Wenzeslaus sieht Läufer ein, daß er vorher nichts als ein "Sklave" war und er schätzt seine neue "Freiheit" (III,4). Er bewundert die mutige und selbstbewußte Haltung, die der Schulmeister gegenüber Graf Wermuth bewies (III,2). Er muß zwar von Wenzeslaus manche Beleidigung hinsichtlich seiner akademischen Kenntnisse hinnehmen, dennoch erkennt er: "Das unerträglichste ist, daß er recht hat – " (III,4). Läufer wird Wenzeslaus' Hilfslehrer. Wenzeslaus sagt zu ihm: "Ich will Euch nach meiner Hand ziehen". Damit hat Läufer eine Gelegenheit, die nur wenigen Menschen geboten wird, die schon im Beruf stehen: ihm wird eine neue Erziehung, d.h. eigentlich eine neue Lösung zuteil.

Läufer scheint sich unter Wenzeslaus' Anleitung zu entwickeln. Dafür spricht das Folgende: Als Läufer von dem Major und dessen Begleitern entdeckt wird, hat der Schulmeister nur Lob für ihn: "Er ist ... ein stiller, friedfertiger, fleißiger Mensch, und sein Tage hat man nichts von ihm gehört" (IV,3). Gegenüber dem Major, der ihn am Arm leicht verletzt hat und ihn noch einmal zu erschießen versucht, verliert Läufer nicht wie früher die Fassung; man vergleiche seinen ersten Auftritt in der Dorfschule (III,2) mit diesem. Außerdem lassen seine Erklärung hinsichtlich der Verletzung ("Ich habe weit weniger bekommen, als meine Taten wert waren") und seine Übergabe des vom Geheimrat geschenkten Geldes an Wenzeslaus auf eine scheinbar neue, edle Gesinnung schließen.

Wenn sich Läufer tatsächlich entwickelte, so würde das ein weiteres Problem heraufbeschwören. Im epischen Drama ist "keine Entwicklung möglich".<sup>166</sup> Crumbach postuliert nämlich, daß bei gleicher Stärke der Kontrastpole in einem Wesen der Zwiespalt konstant bleibe.<sup>167</sup> Eine Entwicklung Läuffers hätte seine charakterliche Einheit statt Gespaltenheit zur Folge.

Den Schlüssel zu der scheinbaren Entwicklung des ehemaligen Hofmeisters gibt die Kastrationsszene (V,3). Läuffers Selbstentmannung legt seine ganze Widersprüchlichkeit deutlich an den Tag: Zunächst kastriert er sich, dann läßt er Wenzeslaus kommen und vermag nur noch zu sagen: "Ich weiß nicht, ob ich recht getan". Am Ende der Szene meint er "itzt ... zum Wenzeslaus wiedergeboren" zu werden. Diese Bemerkung macht seine Selbstverstümmelung im Grunde überflüssig, da sein Mentor selber kein Kastrat ist. Läuffers Kastrierung veranschaulicht in sehr krasser Weise seine Gespaltenheit: Die herrschenden Zustände

in der Gesellschaft wirken sich derart auf den Menschen aus, daß er nur noch als halber Mensch darin bestehen kann. Aber die Nichtigkeit einer solchen Lösung erhellt später Löffers Liebe zu Lise. Seine Liebe zu dem Dorf mädchen ist zwar nicht rationell erfaßbar und verrät eine Tendenz zum Grotesken. Sie legt aber Löffers Widersprüchlichkeit wieder klar an den Tag und sie bedeutet, daß der Kontrast trotz der Selbstentmannung nicht aufgehoben werden kann; er bleibt bestehen. Doch ehe wir uns mit diesem Teil des Dramas weiter befassen, gilt es, die Gestalt des Wenzeslaus näher zu untersuchen.

Löffers neue Stellung beim Schulmeister und die neue Erziehung, die er dort genießt, mögen ihm anfangs erneute Hoffnung eingeflößt haben. Sie waren aber auch zugleich das Los, in das er sich schicken mußte, denn der nicht ganz so arglose Wenzeslaus hatte ihn schon ziemlich in der Gewalt, da er durch schlaue Fragen die Ursache seiner Flucht erfahren hatte. Wohin hätte Löffler gehen können, wenn er nicht dort geblieben wäre?

Der Lehrer verherrlicht Löffers Selbstentmannung als eine große, religiöse Tat (V,3). Er gebraucht dabei viele religiöse Ausdrücke, Bilder und Beispiele. An diesen wird offenbar, daß er eine ganz eigene Auffassung von der Religion hat. Löffers Kastration geschah, wie Löffler etwas später in der Szene sagt, aus "Reue" und "Verzweiflung". Uns interessiert im Moment sein erstes Motiv. Seine "Reue" deutet darauf hin, daß er seine Tat als Sühne für den vermeintlichen Tod Gustchens begriffen hat. Kurz nachdem Wenzeslaus zu ihm gekommen ist, erklärt er auch: "Bei alle dem ... gereut es mich". Der Schulmeister will ihm aber seine Reue ausreden: Er werde eine so edle Tat doch nicht mit tührlicher Reue verdunkeln und mit sündlichen Tränen

besudeln? Was er lobenswert findet, ist, daß Läufer jetzt "der Nichtigkeit entbunden" ist, und etwas später jauchzt er: "In amore, in amore omnia insunt vitia". Seine Ansichten über das Geschlechtliche sind verschroben und eindeutig negativ.

Jetzt kommen wir auf Läubers scheinbare Entwicklung zurück, die ihren Grund im Einfluß des Wenzeslaus hat. Läufer hatte in IV,3 gemeint, mehr als eine solche Verletzung am Arm zu verdienen. Daraus geht klar hervor, daß er Reue empfand, oder nach Lenzens Definition des Begriffes Buße <sup>168</sup> ausgedrückt: hier meldeten sich die ersten Anzeichen einer Sinnesveränderung in ihm. Jetzt wäre es am Seelsorger Wenzeslaus gewesen, solche Regungen in seinem Schüler weiterzuentwickeln. Aber davon weiß der krankhafte Geistliche nichts. Was sich dann in Läufer aufstaut, führt – wie er selber sagt – zur "Verzweiflung" und sodann zur Selbstentmannung, und das dank der mangelhaften Führung seines Lehrers und Seelsorgers. Seine Kastrierung macht hinlänglich deutlich, daß diese wünschenswerte Entwicklung nicht stattgefunden hat.

Wenn auch Wenzeslaus nur Lob für Läubers Tat hat – und hier zeigt sich seine Gespaltenheit –, so ist er selber nicht willens, so etwas oder etwas entfernt Ähnliches zu machen. Denn, wie schon im Handlungsabschnitt über den Raum ausgeführt wurde, <sup>169</sup> verspricht er sich seinen Lohn erst im Jenseits, das für ihn entschieden sexuell gefärbt ist. Das setzt natürlich voraus, daß er dort als "heiler" Mensch anlangt. In V,10 gerät Wenzeslaus in große Aufregung nicht nur, weil der Kastrat Läufer sich Lise zu nähern versucht, sondern auch, weil jener ihr einen Heiratsantrag macht. Der tiefere Grund dafür ist trotz seiner selbst aufgelegten zölibatären Lebensweise sein

verletztes Männlichkeitsgefühl. Wie verhält sich dies aber mit seinem früheren Lob der Selbstentmannung Löffers? Das Geschlechtliche ist das einzige große Lebensproblem, mit dem er nicht fertig wird. Sonst paßt alles in das Konzept, das er sich vom Leben gemacht hat. Nachdem Löffers sich kastriert hatte, beteuerte der Schulmeister, er hätte sich einst gerne zu einer Sekte bekannt, die ihre "Schlacken und Torheiten" hatte. Er hat den Schritt aber nicht getan aus Angst, "meine Nachbarn und meine armen Lämmer in der Schule damit zu ärgern", d.h. Wenzeslaus machte sich ähnliche Gedanken wie Löffers. Daraus war jedoch nichts geworden. Er wollte nicht unangenehm auffallen, weil er befürchtete, er könnte dadurch seine Stellung aufs Spiel setzen. Stattdessen hat er "nüchtern und mäßig gelebt und brav Toback geraucht". Mit anderen Worten: Er hat sich abgetötet. Das Bild, das man von Wenzeslaus gewinnt, zeigt einen Menschen, der krampfhaft versucht, ein vegetatives Dasein zu führen.

In seiner Verherrlichung von Löffers Kastrierung gab Wenzeslaus seine im Grunde passive Haltung und absurde Anpassungsfähigkeit kund. Wenzeslaus macht sich schuldig zum einen durch seinen negativen Einfluß auf seinen Schüler und Kollaborator, zum anderen, weil seine Einstellung Ausbeuterisches verrät: da die Liebe Löffers nichts mehr anhaben kann, wird Löffers wohl auf lange Zeit bei Wenzeslaus bleiben. Daß Wenzeslaus aber als Lehrer und Seelsorger versagt und so eigensüchtig denkt, ist auf die Unvereinbarkeit der Stände zurückzuführen: seine Persönlichkeit und Lebensweise ist auf seine wirtschaftliche Zwangslage als Lehrer zurückzuführen. Insofern ist er ebenfalls entschuldigbar.

Am Schluß des Dramas wird Löffers Lise vermutlich heiraten. Man

weiß, daß die Wünsche des sich am Ende leidenschaftlich gebärdenden Menschen immer ungestillt bleiben müssen. Es wird dem Leser aber nicht entgangen sein, daß Läufer seine Stellung als Lises Lehrer ausnutzt, indem er sich ihr nähert, und daß er wegen seines körperlichen Zustandes seiner zukünftigen Frau sehr viel zumutet. Insoweit kann man davon sprechen, daß er dadurch eine große Schuld auf sich läßt. Andererseits glaubt sich Läufer von Lise verstanden, was ihn entschuldigt. An dieser Stelle sollen auch Lises Ehemotive betrachtet werden. Sie ist gleichzeitig ein naives und bauernschlaues Mädchen und daran ist ihre Gespaltenheit erkennbar. Trotz ihres kindischen und närrischen Geredes schwebt ihr ein einziger Gedanke vor: über ihrem Stand zu heiraten. Zeigt sie sich anfangs unwillig gegenüber Läubers Annäherungsversuchen, so ändert sie ihr ganzes Verhalten in dem Augenblick, in dem sie merkt, daß Läufer sie heiraten will. Sie will selbst keine Kinder, weil sie täglich die Enten und Hühner ihres Vaters füttern muß. Versucht man ihr Verhalten zu ergründen, so kommt man nicht um die Tatsache herum, daß es ihr Vater ist, der sie so beeinflusst; ihr Plan, standesmäßig zu avancieren, stammt von ihm. So bleibt auch Lise wie die anderen Figuren schuldig und dennoch unschuldig.

Ein Vorfall, der das Schuldig-Unschuldige beim Geheimrat aufzeigt, ist die Entdeckungsszene (IV,3). Nachdem Läufer bei Wenzel aus überrascht worden ist, bekommt er einen Beutel Geld und einen "Bankozettel" vom Geheimrat geschenkt. Welche Beweggründe haben diesen dazu veranlaßt? Zum einen sind der Major und seine Begleiter unter Verletzung des Gesetzes in die Wohnung des Dorflehrers eingedrungen. Zum anderen hat der Major Läufer am Arm verwundet. Das

daraus entstehende Bild paßt schlecht zum Amte eines Geheimrats. Der Geheimrat verhält sich übrigens gegenüber dem wütenden Wenzeslaus ausnahmsweise bescheiden und auch schmeichlerisch. Auch wahrscheinlich als Motiv ist, daß er Läufer bestechen will, entweder von Gustchen abzulassen – denn er wußte ja vorher nicht, daß beide nicht mehr zusammen sind –, oder keine Verbindung mehr mit dem Mädchen aufzunehmen, falls sie schon getrennt sind, und nichts über den Skandal zu verlautbaren. Zu der Entschuldigung des Geheimrats kann angeführt werden, daß er der Familie seines Bruders weitere seelische Erschütterungen ersparen will. Und schließlich hat er wohl auch Läufer das Leben gerettet. Kann man dem Geheimrat in seiner Gespaltenheit einen Vorwurf daraus machen, daß es ihm nicht gelingt, sich über die Schranken seines gesellschaftlichen Standes, d.h. eigentlich, seines Lebens, hinwegzusetzen?

„Eine weitere Gruppierung des Spannungsdramas“, die „entfällt“, ist „die in Haupt- und Nebenpersonen“, <sup>170</sup> d.h. „eine klare Kennzeichnung von Haupt- und Nebenpersonen“ sei oft „unmöglich“. <sup>171</sup> In ihrer Untersuchung von Lenzens Theorie stellt Britta Titel fest:

Indem Lenz in der Komödie der 'Sache' den Vorrang vor den 'Personen' zuspricht, kann nicht mehr die eine beherrschende Hauptperson die Einheit des Dramas garantieren.... Die Rücksicht auf die 'Sache' schließt es aus, daß ... die 'ganze Person' sich darstellt, schließt es überhaupt aus, daß e i n e Person alles Interesse auf sich zieht: es gibt keine 'Hauptperson', die 'in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorsteht'; indem der Komödiendichter an der Handlung 'Personen' teilnehmen läßt, 'welche (er) will', verliert die Über- und Unterordnung der Rollen an prinzipiellem Gewicht, treten die Personen n e b e n einander. <sup>172</sup>

Der Zuschauer, der sich dessen nicht bewußt ist, hier episches Theater zu sehen, fühlt instinktiv, daß Läufer zum Beispiel keine Hauptfigur im Sinne des klassischen Theaters verkörpert, daß Wenzeslaus trotz

seiner relativ kleinen Rolle nicht recht in den klassischen Begriff Nebenfigur paßt. Und ähnlich verhält es sich mit anderen dramatischen Personen wie Lise oder Rehaar. Auch auf Pastor Läufer, der nur in einer einzigen Szene erscheint, oder auf Frau Blitzer findet die spannungsdramatische Scheidung zwischen Haupt- und Nebenfiguren keine glückliche Anwendung.

Anstelle der herkömmlichen Gruppierungen des Spannungsdramas setzt nach Crumbach das epische Drama eine andere Ordnung der Figuren: Die Figurenzahl richtet sich nach dem fundamentalsten Strukturelement, d.h. nach den Erfordernissen des zu erkennenden Kontrastes. Allerdings sei die allgemeine Tendenz zu einem großen Aufgebot an Figuren unverkennbar. Und man verstehe dies aus der objektiven Haltung des Dramatikers, der konventioneller Maßstäbe entraten müsse, wolle er in den Urgrund des Verhängnisses vorstoßen.<sup>173</sup> Im Hofmeister gibt es nicht weniger als 23 Figuren. Zunächst gilt es hauptsächlich einige "Nebenfiguren" unter die Lupe zu nehmen.

Der Sohn des Majors, Leopold, ist dumm und will nicht lernen. Man erfährt, was der vorige Hofmeister, der es verstanden hat, sich in der Familie einzunisten, über Leopolds Unkenntnisse gesagt hat: "Er sei perfekt im Lateinischen, perfekt". Daraus geht deutlich hervor, was für eine Erziehung der Sohn erhalten hat. Auch droht ihm der Vater Gewalt an:

Ich will dich peitschen, daß dir die Eingeweide krachen sollen. Tuckmuser! ... Tausend Sackernent den Kopf aus den Schultern! oder ich zerbrech dir dein Rückenbein in tausend-millionen Stücken.

Er sieht, daß die Eltern Läufer wie einen Dienstboten behandeln. Und so wie der Vater ihn maßregelt, ohrfeigt er seinerseits seinen Lehrer,

wobei er weiß, daß Läufer nichts darüber sagen darf. So offenbart sich bei ihm schon früh eine Neigung zur Ausbeutung. Gleichzeitig ist er als ent-schuldigbar anzusehen, da er dieses Verhalten von den Eltern gelernt hat. Ganz absichtlich wurde dieser Teil der Untersuchung mit dem Familiensohn begonnen. Dieser ist im wahrsten Sinne eine Randfigur. Im ganzen Drama spricht er kein einziges Wort, er erscheint nur zweimal auf der Bühne (I,3 und 4) und wird sonst nur erwähnt (II,5). In I,3 wird es viel eher der Zuschauer als der Leser merken, daß er überhaupt da ist. Er ist also eine Figur, die nicht "wirklich ausgeleuchtet" <sup>174</sup> wird. Doch, obwohl seine Rolle so winzig ist, als daß sich seine Gespaltenheit zeigen könnte, wird er aufgrund des sich in ihm keimhaft entwickelnden ausbeuterischen Zuges ganz in den Dienst des Kontrastes gestellt. Ähnliches läßt sich auch von der kleinen Rolle der Jungfer Hamster sagen; nur ihre ausbeuterische Seite wird gezeigt. In IV,6 erklärt Fritz seinem Freund Pätus:

Die Hamstern war eine Kokette, die aus dir machte, was sie wollte; sie hat dich um deinen letzten Rock, um deinen guten Namen und um den guten Namen deiner Freunde dazu gebracht.

Zwei weitere "Nebenfiguren", die uns hier interessieren, sind Rehaar und seine Tochter. Der Musiklehrer ist seinem ganzen Wesen nach von Unterwürfigkeit gekennzeichnet. Zwar läßt er sich nicht alles von den standesgemäß höher gestellten Studenten gefallen; als er herausfindet, daß Pätus seine Tochter in der Nacht besucht hat, läßt er sie aus einem durch die Gesellschaft bedingten Grund - nämlich um ihren Ruf zu schonen -, nach Königsberg zu ihrer Tante bringen. Doch ist er schwach und kann sich nicht verteidigen, wenn es hart auf hart geht, wie die Szene in Fritz' Zimmer in Leipzig (IV,6) demonstriert:

Pätus ohrfeigt ihn und er kann nur jammern und weinen, ehe er abgeht. Kurz davor hatte er den tiefen Stand seines Künstlerberufes durch die folgende Sentenz geradezu gerechtfertigt: "Ein Musikus muß keine Courage haben und ein Musikus der Herz hat, ist ein Hundsfut". Seine Gespaltenheit offenbart sich in der Zweikampfszene (V,2): er steht da mit gezogenem Degen, verlangt, daß Pätus seine Waffe nicht aufheben dürfe und versetzt dem Unbewehrten daraufhin einen Stoß. Er fühlt sich aber nicht in hohem Maß schuldbeladen und ist es auch nicht, denn im Grunde versteht er den Sinn des gewöhnlich dem Adligen vorbehaltenen Duellierens nicht. Es geht ihm nur darum, von Pätus "Satisfaktion" zu erlangen. Hierbei faßt er diesen Ausdruck nicht als *Terminus technicus* auf, sondern einfach in der Bedeutung von Genugtuung. Der Lehrer sieht wohl nicht ein, warum Pätus sich auch noch verteidigen soll, nachdem er zumindest versucht hatte, sich an seiner Tochter zu vergreifen und ihm noch dazu ins Gesicht geschlagen hatte. Rehaar be-ruft sich dabei wiederholt auf seine Devise: "Ein Musikus muß keine Courage haben".

Danach kommt es indessen zu einer Aussöhnung zwischen Pätus und Rehaar. Und nachdem der Student den Lautenisten über seine Vermögensverhältnisse (er bekommt eine Erbschaft von 15 000 Gulden) unterrichtet und gefragt hat, "Wollen Sie mir Ihre Tochter bewilligen?" erklärt der letztere:

Ei was! Ich hab nichts dawider, wenn Ihr ordentlich und ehrlich um sie anhaltet und im Stand seid, sie zu versorgen - Ha ha ha, hab ich's doch mein Tag gesagt: mit den Studenten ist gut auskommen.

Obwohl Pätus Rehaars Erklärung als Zusage versteht, beantwortet der Musiklehrer seine Frage nicht, er gibt sich zwar verbindlich, aber er

erklärt lediglich, daß er gegen die Heirat nichts einzuwenden habe und stellt dann Bedingungen. Seine letzte Bemerkung ("mit den Studenten ist gut auskommen") ist wohl das einzig Nichtsweideutige, was er sagt. Der immer wieder von der "Honnetetät" sprechende Musiklehrer meint es also nicht ganz ehrlich mit Pätus.

In V,4 wird es klar, daß es Rehaar nur darum geht, seiner Tochter zur bestmöglichen Ehepartie zu verhelfen. Hier übergibt er Fritz einen Brief von von Seiffenblase und erklärt begeistert, daß letzterer jetzt in Königsberg gegenüber der Wohnung seiner Tochter logiere. Von Seiffenblase hat sieben Monate lang Lautenunterricht bei ihm genommen, und so findet er, daß der Adlige alles um seinerwillen tue, wie ihm seine Tochter schreibt. Diese Bemerkung in Fritz' Gegenwart hört sich eher nach einer Ausrede an. Man hat das Gefühl, daß Rehaar trotz seines verpflichtend wirkenden Verhaltens gegenüber Pätus einer eventuellen Verbindung seiner Tochter mit von Seiffenblase nicht ganz abgeneigt ist. Weitere Äußerungen Rehaars lassen sich hier ebenfalls als Belege anführen. Hatte er früher in der Szene bemerkt, daß von Seiffenblase bei ihm das Lautenspielen gelernt habe, so betont er das noch einmal. Und es ist aufgrund von Rehaars Lob anzunehmen, daß der Adlige den Unterricht unversüßlich bezahlt hatte, was bei Pätus nicht der Fall war (Siehe IV,6). Von Seiffenblase hat also Pätus einiges voraus, was Rehaar nicht entgangen ist: er ist Adliger und seine finanziellen Verhältnisse sind gesichert. Weniger Eindeutiges läßt sich über Jungfer Rehaar feststellen. Man weiß nicht, was sie in Leipzig für Pätus empfand. Ihrem Brief ist aber zu entnehmen, daß sie dem Adligen gegenüber nicht gleichgültig ist: "Sie schreibt mir ..., daß sie nicht genug rühmen kann, was er ihr für Höflichkeit

erzeigt, alles um meinetwillen". In dem Vater findet sich aber dieselbe Gespaltenheit, die für die meisten anderen Figuren im Drama kennzeichnend ist, und die auf den dem Vorgang zugrundeliegenden Grundkontrast zurückgeführt wird.

Im Hofmeister gibt es eine weitere Figur, die wie Fritz keine Gespaltenheit in sich trägt, die alte Frau Marthe. Mit wenigen Strichen gelingt es Lenz, sie als Gestalt zu zeichnen. Sie erscheint in nur zwei Szenen (IV,2 und V,1) und wird in der Schlussszene des Dramas erwähnt. Kaum einem anderen im Stück wird von ihren Mitmenschen so übel mitgespielt wie ihr; von ihrem eigenen Sohn verstoßen, lebt sie völlig verarmt und blind als Bettlerin im Walde. Sie ist es, die dem verführten Gustchen Obdach gewährt und liebevoll für das Mädchen und dessen Säugling sorgt. Ihre Religion besteht aus echtem Gefühl, tiefem Erlebnis und will in die Tat umgesetzt werden. Am Ende erfährt der Zuschauer, daß sie ihrem Sohne verzeiht. Ihr Geist ist trotz ihres Alters klar und scharf; sie benutzt eine schlagfertige Argumentationsweise in ihrem Versuch, Gustchen von ihrem leichtfertigen Entschluß abzubringen, nämlich vom Wochenbett aufzustehen, um ihren Vater zu suchen. Sie ist lebensstüchtig. Nachdem sie Gustchen für tot hält, macht sie sich sofort mit dem Kinde auf den Weg, um Almosen zu betteln. Ihr Weg führt sie zu Läufer, der beim Anblick seines Kindes in Ohnmacht fällt, während sie unbewegt dasteht und dann rüstig weiterzieht. Marthe nutzt keinen Menschen aus, aber sie lebt in einer Bettlerhütte im Walde. Eine solche unverdorrene Seele läßt sich also, wie Lenz es deutlich zeigt, nur völlig außerhalb der menschlichen Gesellschaft finden.

Noch wurde der Versuch nicht gemacht, Läubers Stellung im Drama

zu ermitteln. Da wir den Hofmeister als episches Drama im Sinne Crumbachs erfassen und deswegen die Fritz-Nebenhandlung nicht als überflüssiges Beiwerk betrachten, leuchtet es um so eher ein, daß Löffler keine eindeutige Hauptfigur abgibt. Außerdem besitzt das Stück neben der Löffler-Handlung noch einen zweiten Ausgang. Wie die übrigen ausgeleuchteten Figuren trägt auch er die Gespaltenheit der Welt in sich und ist ebenfalls trotz seiner Schuld entschuldigbar. Wohl steht er mehr als die anderen im Vordergrund, doch wird die Handlung von ihm kaum getragen. Meist verhält er sich passiv, denn er kann den gesellschaftlichen Gegebenheiten in der Welt genau so wenig wie die anderen dramatischen Figuren entrinnen. Doch veranschaulicht sein Leben viel besser als das der anderen den Grundkontrast: Eingangs werden seine beruflichen Aussichten sowie die diesbezüglichen Wünsche seines Vaters dargelegt. Als Hofmeister steht er an exponierter Stelle, die es erlaubt, die Gegensätze zwischen den beiden Ständen unmittelbar aufzudecken, wobei der intime Bereich nicht ausgeschlossen ist. Und auch nachher bei Wenzeslaus und im Falle Lises wird der Kontrast ständig vor Augen geführt. Kurz bevor Wenzeslaus Löffler in V,9 verläßt, mahnt er ihn:

Du hast auf der Welt nichts, das dich mehr zurückhalten könnte. Die Welt hat nichts mehr für dich, womit sie deine Untreu dir einmal belohnen könnte; nicht einmal eine sinnliche Freude, geschweige denn Ruhe der Seelen.

Löffler ist im Sinne des Spannungsdramas keine Hauptfigur. Was Crumbach über einen anderen dramatischen Charakter schreibt, gilt auch für Löffler: "Sein Leben bietet ... den Modellfall für den Schauprozeß, der gegen das Versagen der Gesellschaft geführt wird".<sup>175</sup> Nun, glauben wir, wird auch der Sinn des Untertitels des Dramas klar. Dieser

lautet: Vorteile der Privaterziehung. Wie schon am Anfang des ersten Kapitels in dieser Arbeit dargelegt wurde, wird er von verschiedenen Forschern abweichend vom Originalwortlaut als "Privaterziehung durch Hofmeister" aufgefaßt. Dieser Deutung wird auch hier beige pflichtet, jedoch in dem Sinne, daß Löffler die gesellschaftliche Einrichtung des Hofmeisteramtes für seine eigenen Zwecke ausnutzt. Damit ist aber die volle Bedeutung des Untertitels noch nicht erschöpft. Auch der adlige Arbeitsgeber, Major Berg, hat "Vorteile" von der "Privaterziehung". Hat er einmal einen Hofmeister wie Löffler, so kann er diesen nach Belieben ausnutzen. Auch findet der Untertitel auf Wenzeslaus Anwendung, da dieser Löffler ausnahmsweise eine "Privaterziehung" erteilt. In allen diesen Fällen werden entsprechend dem Grundkontrast die "Vorteile der Privaterziehung", d.h. nach Crumbach "das Versagen der Gesellschaft" vorgeführt.

In der "vielfigurigen Welt" des epischen Dramas "unterbleibt ... jede Scheidung ..., weil Praejudiz, Vorentscheidung also, die Struktur im Wesen schädigte".<sup>176</sup> Diese Forderung wird, wie wir gezeigt haben, im Hofmeister erfüllt: die dramatischen Gestalten erscheinen nicht als Spieler und Gegenspieler, Schuldige und Unschuldige, Haupt- und Nebenfiguren. Vielmehr, schreibt Crumbach, statt der epische Dramatiker jede Figur mit gleicher Liebe, gleicher Geduld und gleicher Akribie aus. Jede erhalte so viel an detaillierter Besonderheit, daß man die Tragweite ihrer Aussage nachsprüfen vermöge.<sup>177</sup> Eine solche Verfahrensweise läßt sich ebenfalls in Lenzens Drama feststellen. Der Major scheint nicht schwarzetzerhaft, sondern eher etwas cholertisch und dennoch gutmütig zu sein. Bei der wichtigen Besprechung von Löfflers Gehalt schmunzelt man, weil der Major des Rechnens nicht sehr mächtig

ist. Läufer erhält trotzdem weniger Geld. Die Majorin wirkt entwaffnend wegen ihrer Lächerlichkeit. Der Geheimrat erscheint als das sympathische Vorbild der Grundvernunft selbst. Wenzeslaus kann man einfach zu den liebenswürdigen Sonderlingen zählen und Lise empfiehlt sich als eine naive anziehende Gestalt. Es genügt wohl zu sagen, daß alle Figuren sich in dieses Schema einordnen. Läufer allein wird als Figur etwas schwarz gezeichnet. Daran erkennt man, daß er so die Gegenfabel anregt. Crumbach schreibt, es leuchte ein, daß dieses strukturelle Element nicht wenig zu dem äußeren Eindruck epischer Breite beigetragen habe. Es könne indessen unerläßlich sein, einen neu auftretenden Zeugen oder plötzlich zutage tretende Züge einer bereits bekannten Figur bis in den Grund auszudeuten. Wie falsch es sei, dann von Episoden zu sprechen, erhelle aus der Überlegung, daß just dieser Zeuge oder dieser neue Zug uns zur leidenschaftlich gesuchten Erkenntnis zu bringen vermöge. Die scheinbare Episode sei also in Wirklichkeit konsequente Fortführung des Prozesses.<sup>178</sup> Oben hatten wir uns eingehend mit Rehaar beschäftigt. Wenden wir uns ihm noch einmal im Zusammenhang mit Crumbachs Behauptungen zu. Zweifelsohne kann sich dem Zuschauer oder Leser mit diesem "neu auftretenden Zeugen" der Eindruck von "epischer Breite", ja auch Episodenhaftigkeit aufdrängen. Daß das jedoch nicht zutrifft, macht sich an Rehaars Gespaltenheit bemerkbar wie auch daran, daß der ganze Rehaar-Ausschnitt immer direkten Bezug auf den Grundkontrast im Hofmeister nimmt. Nicht anders verhält es sich mit Frau Blitzer, Jungfer Hamster, ganz zu schweigen von der übrigen Fritz-Nebenhandlung, Pastor Läufer, Wenzeslaus, Lise usw. Bei den beiden letzteren Figuren entdecken wir auch "plötzlich zutage tretende Züge" Läuffers. Ähnliche Züge sind auch

bei Wenzeslaus in V,9 zu finden, der mit Läufer ein Streitgespräch über die Religion führt. Jede "scheinbare Episode" im Drama steht also im Dienste des Grundkontrastes.

Wir haben zu zeigen versucht, daß die Ordnung der Figuren, die uns von der Spannungsdramatik her vertraut ist, in der epischen Dramatik nicht herrscht. In dieser Abweichung offenbaren sich zwei andersartige Betrachtungsweisen: die das Spannungsdrama kennzeichnende "anthropozentrische" und die das epische Drama kennzeichnende "kosmische". Anthropozentrische Sicht könne Entwicklung und Reifung nur als in einem bestimmten Menschen realisierbar erkennen.<sup>179</sup> Dieser ist "der dramatische Held.... In der Tragödie wie in der Komödie büßt er seinen Fehl".<sup>180</sup> Und "im Lösungsdrama gelingt ihm selbst die Reifung zu einer höheren Existenz".<sup>181</sup> Anders im epischen Drama. Kosmische Anschauung erblicke den Menschen auch heute noch in der Urgeste, im Urerlebnis, und vermöge weder Entwicklung noch Reife festzustellen; der "Fehler" liegt "im Grunde der Existenz selbst, d.h. alle Figuren tragen das Stigma potentieller Schuld und ebensolcher Unschuld. - " <sup>182</sup> Nicht anders verhält es sich im Hofmeister, wie wir gesehen haben. "Die Perfektion" wird also "als ethischer Wert abgelehnt".<sup>183</sup> Wie wenig die "Perfektion" als ethische Kategorie in Lenzens Drama begegnet, leuchtet dem Zuschauer oder Leser ein. Weit entfernt davon, fruchtbar auf den anderen einzuwirken, legt jeder Stand nur die schlechten Eigenschaften des anderen an den Tag. Doch gerade weil die Perfektion fehlt, erhebe sich nach Crumbach jenseits allen Streites um Sinn und Unsinn die angstvolle Frage nach dem Ursinn der Welt und danach, was der Mensch aus ihr gemacht habe. Und wenn die Menschheit es nicht vermocht habe, sich im Verlauf von Äonen zu

"bessern", wie könne das Drama, das nicht den einzelnen Menschen, sondern ihr Zusammenleben zum Vorgang habe, eine solche "Besserung" im Verlaufe einer Bühnenhandlung bewirken? <sup>184</sup> Lenz sorgt auch dafür, daß die Zukunft in seiner poetisch dargestellten Welt nicht anders aussehen wird, und zwar dadurch, daß so viele Jugendliche auftreten. Zählt man Lüffler zu diesen, so ergibt sich eine Zahl von 11 Jugendlichen unter 23 dramatischen Gestalten. Die Jugendlichen sind ja der Nachwuchs, der eines Tages die jetzt verantwortliche Generation ablösen wird. Sie stellen aber keine Gegenspieler dar, da sie alle bis auf Fritz dieselbe Gespaltenheit aufweisen wie die anderen. Gerade deswegen wird es in Zukunft auch keine "Besserung" geben.

Angesichts Lenzens düsterer Prognose fragt es sich, was der Mensch überhaupt erhoffen kann. An dieser Stelle im Prozeß schaltet sich der Zuschauer wieder aktiv ein. Bei der Erörterung der Fabel fand Crumbach

als ein Element die Tendenz zur Anregung der Gegenfabel im Zuschauer. Genau dies soll in uns auch die Figurenzeichnung vollbringen. Indem wir auf diese in unheilvoller Doppeltheit gespaltenen Figuren schauen, soll Sehnsucht nach heilender Ganzheit zu wirkender Kraft anwachsen. <sup>185</sup>

Denn da man alle Figuren als potentiell ebenso schuldig wie unschuldig sehe, erkenne man sich selbst in ihnen. Und so wie alles liebevoll gesehene Detail jeder Figur die kleinen Dinge des eigenen Alltags spiegelt, solle seine Transparenz für das dahinter ragende All und Ewig einen selbst einsichtig machen für Fragen höchster Instanz. <sup>186</sup>

## 5. KAPITEL

### SPRACHE UND DEMONSTRATION

Crumbach widmet der Sprache und der Demonstration im epischen Drama je ein Kapitel. Am Anfang des Kapitels über die Sprache schreibt er, es sei evident, daß in einer Dramenform, die den Gestus des Zeigens anwende, die Sprache, mithin auch der Dialog, eine andere Funktion haben müsse, als in der Spannungsdramatik.<sup>187</sup> Dann geht er auf die Sprache ein. Wie es sich in dieser Arbeit zeigen wird, ist es im Falle des Hofmeisters müßig, diese beiden epischen Elemente zu trennen: Lenz hat demonstrative Mittel derart stark verwendet, daß die Demonstration zum Hauptelement wird und der Sprache selbst nur untergeordnete Bedeutung zukommt. Deswegen sollen in dieser Arbeit Sprache und Demonstration zusammen behandelt werden.

Wir wollen uns zunächst mit dem Monolog befassen, und zwar aus zwei Gründen. Erstens rechnet ihn Crumbach zur "Sprache" und behandelt erst danach den Dialog. Zweitens kommt er im Hofmeister kaum vor. Dieses nahezu gänzliche Fehlen des Monologs halten wir für bedeutsam; der Mensch wird fast nur in seinen Beziehungen zur Gesellschaft gezeigt. Obwohl er aber kaum je allein ist, ist er - wie sich zeigen wird - aufgrund der herrschenden Zustände in der Gesellschaft vereinsamt.

Das ganze Drama weist nur zwei Monologe auf: I,1 (Läufer am

Anfa

Gust

aber

sol:

(IV

aut

"v

in

di

s:

M

f

l

Anfang) und IV,1 (Gustchen am Teich). Britta Titel nennt außerdem Gustchens Julia-Rede (II,5) einen "Julia-Monolog",<sup>188</sup> sie hält ihn aber auch "in gewisser Weise" für dialoggebunden.<sup>189</sup> In dieser Arbeit soll er unten im Zusammenhang mit dem Dialog behandelt werden.

Wir stimmen mit Titel überein, daß Gustchens Monolog am Teich (IV,1) "bloß theatralisch" ist und nur den Zweck hat, "den Zuschauer auf den folgenden Schritt", nämlich auf Gustchens Sturz in den Teich "vorzubereiten" und "ihn von der inneren Verfassung der Verzweifelnden in unmittelbarer Rede zu unterrichten" und zwar "auf eine Weise ..., die die Wahrheit des szenischen Augenblicks zerstört".<sup>190</sup> Als Stilisierung eines sprachlosen "Pathos" zur pathetischen Rede sei dieser Monolog ein Relikt des konventionellen Dramas.<sup>191</sup>

So verbleibt in diesem Teil der Arbeit ein einziger Untersuchungsgegenstand: Läuffers Monolog, mit dem das Drama einsetzt. Aus dem Inhalt allein geht noch nichts Eindeutiges über Läufer hervor. Wird einerseits mitgeteilt, daß der Pastor seinen Sohn zum Privatdozenten untauglich findet, so erfährt man andererseits Läuffers Meinung, nämlich daß der Geiz des Vaters der eigentliche Grund dafür sei, daß Läufer nicht Privatdozent werden darf. Ähnlich verhält es sich mit der Weigerung des Geheimrats, Läufer als Stadtschullehrer anzunehmen. Wir wissen nicht, ob Läuffers mangelnde Befähigung oder einfach die Böswilligkeit des Geheimrats hierbei ausschlaggebend war. Doch macht Läufer eher einen negativen als einen positiven Eindruck auf den Zuschauer. Er ist arrogant (er ist "zum Pfaffen ... zu gut gewachsen", hat "zuviel Welt gesehn"). Die Gründe, die er anführt, lassen ihn zudem lächerlich erscheinen. Obgleich er außerdem noch ziemlich unwissend wirkt, so ist der Zuschauer trotzdem noch nicht so weit, ein

ganz abschätziges Urteil über den jungen Mann zu fällen. Jetzt sieht Läufer den Geheimrat und den Major kommen. Jenen scheut er ärger als den Teufel: "Der Kerl hat etwas in seinem Gesicht, das mir unerträglich ist". Und er geht an diesem und dessen Bruder "mit viel freundlichen Scharrfüßen" vorbei. Der Zuschauer weiß noch nicht, daß Läufer als Hofmeister bei der Familie des Majors in Betracht gezogen wird. Doch sagt ihm Läuffers übertriebene Unterwürfigkeit, daß dieser ein Kriechertyp ist. Das war die Wirkung, die Lenz erzielen wollte, und deswegen hat er hier das demonstrative Mittel der Provokation eingesetzt; Läufer demonstriert seine Unterwürfigkeit und wirkt dabei provozierend auf den Zuschauer. Lenz geht es hier am Anfang des Dramas noch nicht um eine klare Herausstellung der beiden Kontrastpole, sondern um die Erstellung der Gegenfabel. Man merkt schon hier, in welchem hohen Grade das Demonstrative als Element verwendet wird und welche starke Wirkung es ermöglicht.

In I,2 tritt das Element der Demonstration zurück. Deswegen gilt es hier, zunächst den Dialog näher zu betrachten. Wie die Sprache steht nach Crumbach der Dialog unter dem Gesetz des Kontrasts; er diene keiner sonstigen Funktion. Das Gespräch habe nicht die Aufgabe, der Handlung Impulse zu geben, insofern sei es echt; es habe nicht die Tendenz der Steigerung, insofern halte es sich Übersteigerungen fern und sei wahr. Das kontrastierende Drama müsse sich seiner Struktur gemäß davor hüten, im Gespräch den der klassischen Tradition der Spannungsstruktur entsprechenden, sogenannten dramatischen Dialog zu verwenden. Dieser bereite vor und dränge auf Entscheidungen. <sup>192</sup>

Diese Momente des epischen Dramas lassen sich im Gespräch zwischen dem Geheimrat und dem Major beobachten. Der Geheimrat ist ganz

und gar dagegen, daß sein Bruder einen Hofmeister anstellt. Er versucht, ihm zur Einsicht zu bringen, daß das Hofmeistertum eine wenig nützliche Einrichtung ist. Er äußert sich abfällig über Läufer ("Artig genug, nur zu artig"), fragt polemisch ("Aber was soll er deinen Sohn lehren?"), geht logisch vor ("Du mußt doch eine Absicht haben, wenn du einen Hofmeister nimmst"), appelliert geschickt an den Geiz des Majors ("dreihundert Dukaten") und mahnt ihn: "Die Zeiten ändern sich, Sitten Umstände, alles". Der Geheimrat läßt also kaum etwas unversucht, um den Major von seinem Standpunkt zu überzeugen. Das eigentliche Ergebnis der Auseinandersetzung drückt der Geheimrat selbst resigniert aus: "Aber ich seh schon, ich kann mich mit dir in die Sachen nicht einlassen, ich müßte zu weit ausholen und würde doch nichts ausrichten". Die Entscheidung, einen Hofmeister anzustellen, war nämlich schon am Anfang des Dialogs vom Major getroffen. Noch sind dem Zuschauer die Kontrastpole nicht deutlich vor Augen geführt worden. Das bleibt der nächsten Szene im Drama vorbehalten. In der 2. Szene wird jedoch der negative Kontrastpol angedeutet. Eine Bemerkung des Majors am Anfang der Szene kennzeichnet seine Einstellung zu den Untergebenen; ihm gefällt Läuffers subalterne Art ("Ist das nicht ein ganz artiges Männchen?").

Auch das Mittel der Demonstration klingt in dieser Szene an. Da der Zuschauer Läufer schon kennengelernt hat, wirkt es provozierend auf ihn, daß der Major ihn anstellen will. Provozierend ist auch die Tatsache, daß Major Berg die Richtigkeit der Argumente seines Bruders nicht einsieht.

Anders als die Sprache der Figuren im Spannungsdrama kann nach Crumbach die der Menschen im epischen Drama nur "als individuelles

Zubehör, das jede Typisierung ausschließt", wirksam sein. Ein "Über das Ganze ausgebreiteter einheitlicher Sprachton", d.h. "die durchgehende Poetisierung ebenso wie ein alles prägender Jargon" ist nicht erlaubt, denn wie jede Figur grundsätzlich gespalten erscheine, müsse auch ihr Sprachton sowohl den Habitus des Alltags wie den der inneren Erhebung zum Ausdruck bringen. <sup>193</sup>

In I,3 treten beide Kontrastpole zum ersten Mal voll in Erscheinung. Um ihre Unvereinbarkeit von vornherein deutlich zu machen, läßt Lenz ihre Vereinbarkeit fast möglich erscheinen. Das ist daran erkennbar, daß Läufer sich zum einen der rokokohaften Ausdrucksweise der Majorin bedient (z.B. "O ... o ... verzeihen Sie dem Entzücken, dem Enthusiasmus, der mich hinreißt"), zum anderen, wie die Majorin, französische Vokabeln verwendet. Was er hier spricht, ist jedoch nicht die Sprache der inneren Erhebung, sondern die des Alltags der Majorin. Der Unterschied zwischen seiner Ausdrucksweise in der 1. Szene und in dieser liegt jedoch auf der Hand. Hier will er sich mit aller Gewalt der Redeweise seiner Umgebung anpassen. Aber gleichzeitig macht sich bis zu Graf Wermuths Auftritt sein subaltern sprachlicher Habitus bemerkbar. Auch die Majorin spricht in I,3 nicht immer rokokohaft-französisch, wie ihre für Läufer beleidigenden Worte später in der Szene deutlich zum Ausdruck bringen. Dieses Gespräch führt zu keiner Entscheidung, wie sich nun bei der Untersuchung der demonstrativen Elemente in dieser Szene zeigen wird. Vielmehr sprechen "die Personen nur scheinbar miteinander", schreibt Crumbach, "während der eigentliche Inhalt der Äußerungen in der Selbstdarstellung und ihre Absicht in der Selbstspiegelung gipfelt". <sup>194</sup> Die Majorin handelt als eine arrogante, tyrannische Ausbeutende, Läufer

als ein unterwürfiger Bürgerlicher.

Nun wollen wir uns in I,3 der Demonstration zuwenden, die Crumbach "das augenfälligste und äußerlichste Element Epischen Theaters" nennt.<sup>195</sup> Wenn die Handlung kontrastierender Dramen, schreibt Crumbach, nicht von der federnden Energie voraneilender, einander steigender Ereignisse, sondern von der potentiellen Kraft gestauten Schicksals angetrieben werde, bedürfe es ganz offenbar des zeigenden Gestus, um sowohl Macht wie Nähe des außerhalb der Szene – im magischen Hintergrund – verbleibenden dynamischen Prinzips zu vergegenwärtigen.<sup>196</sup> Nun verhält es sich nach Crumbach mit dem Handlungsablauf des epischen Dramas bekanntlich so: Der Pluspol des im Vorgang des Dramas betroffenen Kontrastes werde demonstriert, hierauf, oft zögernd, der Minuspol angenähert. Ziel sei der von Pol zu Pol schlagende "Blitz der Erkenntnis". Solle der Blitz uns aber Erkenntnis vermitteln, "müssen wir die Elemente der Szene so beherrschen wie der Demonstrant selbst". Das bedeutet, daß wir "nicht nur um die Aufladung beider Pole wissen", sondern auch "jede Phase des Experiments genau beobachtet haben".<sup>197</sup>

Crumbach vergleicht die Demonstration des Vorgangs mit der Durchführung eines naturwissenschaftlichen Experiments: Der Demonstrant werde sich folgendermaßen verhalten: 1. Er mache uns die Apparatur v e r t r a u t, denn er möchte unsere klare, hellwache, nüchternkritische Mitarbeit; notfalls werde er vor Provokationen nicht zurückschrecken, um diese zu erreichen. 2. Er hebe das Unheimliche der gewaltigen, in der Apparatur schlummernden Kräfte hervor, um unser von Furcht geschärftes Wahrnehmungsvermögen wachzurufen. In diesem Falle werde das Vertraute wieder e r r e g e n d n e u . Zum 1. und

2. Zweck benötige er a) viel Erklärendes b) genaue Sichtbarkeit seiner Apparatur für alle. 3. Der Entladungsblitz solle genau beobachtet werden, da er uns wesentliche Erkenntnisse über den tiefsten Grund gesetzlicher Vorgänge vermitteln; der Demonstrator werde das Experiment oft wiederholen. Ganz und gar selbstverständlich sei, daß er seine Zuhörer nicht in der Haltung von Kindern belassen dürfe, als wäre dies alles lediglich ein Spielzeug. In diesen drei Punkten eines technischen Bildes sei das Element der Demonstration vollkommen enthalten. Seine Anwendung erfordere allerdings von uns das Wissen um die demonstrative Absicht des ganzen Dramas, d.h. des Vorgangs, der Fabel, der Handlung, der Figuren und ihrer Sprache. Demonstration sei nicht Selbstzweck, sie sei ein Mittel, die Hauptelemente des Dramas ins Licht zu setzen. <sup>198</sup>

Bert Brecht hat dem von Crumbach soeben geschilderten Element der Demonstration den Namen "Verfremdungs-" oder "V-Effekt" gegeben. Crumbach selbst verwendet diesen Begriff, obwohl er dessen Übernahme grundsätzlich ablehnt, weil ja die Form eines Werkes an sich keinen "Effekt" enthalten könne. Indem der schaffende Künstler die Wirkung bestimmter Szenen seines Werkes auf das Publikum in Rechnung stelle, werde er folgerichtig bei diesem den gewünschten "Effekt" verursachen. <sup>199</sup> Warum der Dichter beim Publikum "den gewünschten 'Effekt'" hervorrufen will, erläutert Crumbach auf folgende Weise: Mitten in die gespaltene Welt dieser Dramen werde der Zuschauer gezogen; da sich auf der Bühne nichts entscheide, vollziehe sich in ihm Sinn und Bedeutung. <sup>200</sup> Und zu Brechts Terminus kommentiert er: So sinnfölig nun auch dieser Begriff sei, so wenig sage er über seine Funktion aus. Hier handle es sich doch um den

kontrastierenden Gestus, der erst den V-Effekt hervorrufe. Und er fügt hinzu:

Verfremdung? Das ist doch nur e i n e Seite der Wirkung X des 'Effekts'. An einem uns bekannten Gegenstande werden neue, unerwartete Aspekte demonstriert, um unser Interesse für ihn neu zu wecken. <sup>201</sup>

Lenzens "Vorarbeit" in den ersten beiden Szenen erschwert ihm jetzt in der 3. Szene sozusagen die Erstellung zweier gleichwertiger Kontrastpole. Der Grund dafür ist der vorwiegend negative Eindruck, den Läufer im Zuschauer erweckt. Jetzt muß Lenz mit aller Kraft die beiden Pole in ihrer Gleichwertigkeit und Unvereinbarkeit vorführen. Um das zu erreichen, bedient er sich einer Fülle demonstrativer Mittel. Hierzu gehören zunächst Bühnenraum und -requisiten. Die Szene spielt sich in dem Raum einer Privilegierten, im Zimmer der Majorin ab. Der Nichtprivilegierte Läufer hingegen tritt in einem "links bordiertem Kleide" auf. Das Verhältnis zwischen Läufer und Majorin Berg ist das zwischen Untergeordnetem und Vorgesetztem. Die Situation ist dem Zuschauer zunächst vertraut; der junge Angestellte wird seiner Arbeitgeberin vorgestellt, muß Auskunft über sich geben, erhält Anweisungen usw. Doch merkt der Zuschauer gleich am Anfang auf, als Läuffers Gehalt zur Sprache kommt. Läuffers Gehalt sollte dreihundert Dukaten betragen. Sein Vater und die Majorin sind jedoch, wie es die Majorin ausdrückt, "bis auf hundert und funfzig einig worden". Hätte die Majorin einfach das Wort "bis" weggelassen, so hätte ihre Rede viel weniger Aufmerksamkeit erregt. Hier wird die Sprache also in den Dienst der Demonstration gestellt. Auf diese Weise wird dem Zuschauer das ausbeuterische Wesen der Majorin und Läuffers Unterwürfigkeit zunächst angedeutet; statt sich auch nur

einmal dazu zu äußern, nimmt es Läufer einfach hin. Die Wirkung des Wörtchens "bis" ist also befremdend. So "wird das Vertraute wieder e r r e g e n d n e u ".<sup>202</sup> Danach werden Ausbeuterisches und Unterwürfiges vor allem ohne Worte buchstäblich vor Augen geführt. Die Situation bleibt in gleicher Weise vertraut, die Wirkung ebenso befremdend. Die Arbeitgeberin will Zeugnisse der Befähigung des Hofmeisters. Was verlangt sie? Daß er tanzt! Läufer steht auf und macht seiner Herrin "ein Kompliment aus der Menuet", dann "einen Pas". Der Zuschauer sieht, Läufer läßt sich wie eine Marionette lenken, d.h. er demonstriert seine unterwürfige Haltung. Deswegen braucht die Majorin keinen Tanzmeister in Dienst zu nehmen.

In dieser Szene setzt sich Lenz zwei Ziele. Er muß Läufer in ein positiveres Licht stellen und er muß den Kontrast zwischen Privilegierten und Nichtprivilegierten ganz klar herausstellen.

Am Anfang der Szene oder kurz danach wird der Zuschauer wohl merken, daß der junge Angestellte laut Bühnenanweisung neben der Arbeitgeberin auf einem Kanapee sitzt. Auch das befremdet. Die Situation ist in Anbetracht des Arbeitsverhältnisses zu intim. Diese intime Atmosphäre wird dann durch Anregung der kokettenhaften Majorin gesteigert. Läufer soll nicht einfach ein Kompliment aus dem Menuett machen, er soll i h r eins machen. Sie läßt die Bemerkung fallen, daß Läufer auch an ihren "Assembleen" teilnehmen wird. Läufer ist ganz der Entzückte und Subalterne, als er erfährt, daß die Majorin singt: "Euer Gnaden setzen mich außer mich: wo wär ein Virtuos auf der Welt, der auf seinem Instrument Euer Gnaden Stimme zu erreichen hoffen dürfte?" Die Stimmung wird jetzt vertraulicher. Die Majorin fühlt sich geschmeichelt und singt ihm etwas vor. Der eigene

Kommentar der Majorin zu dieser künstlerischen Darbietung wird wohl ihrer Leistung gerecht: "Ich muß heut krähen wie ein Rabe". Den Zuschauer muß diese Vorführung befremden. Der Leser des Dramas muß sie sich ganz bewußt vorstellen, da er vollkommen auf die Regiebemerkungen angewiesen ist. Das Singen löst die folgende Reaktion in Läufer aus: "O ... o ... verzeihen Sie dem Entzücken, dem Enthusiasmus, der mich hinreißt". Nicht genug, er demonstriert seine schmeichlerische Haltung, indem er ihr die Hand küßt. Dadurch verstößt er in den Augen der Majorin gegen die französische Sitte und sie macht sich jetzt ein Vergnügen daraus, ihn als einen täppischen Nachahmer adligen Benehmens auf französisch zu entlarven: "Vous devez donc savoir, qu'en France on ne baise pas les mains, mon cher! ...". So steht wieder das Sprachliche, hier das Französische, die Sprache der adligen Klasse, im Dienst der Demonstration.

Die Kontrastpole haben sich jetzt angenähert. Bald wird der Blitz folgen, der sie auseinandertreibt. Lenz ist jetzt an dem Punkt angekommen, wo Läufer nicht mehr so negativ wirkt. Sein Gegenüber erscheint nicht weniger negativ als er. Nach dem Blitz wird es jedem ohne weiteres klar, daß die Majorin eine tyrannische, arrogante Adlige und daß Läufer ein kriecherischer Bürgerlicher ist. Lenz arbeitet hier ohne die subtilen demonstrativen Mittel, die sich vor dem Blitz in dieser Szene finden. Wegen seines Vorfalls mit Graf Wermuth wird Läufer von der Majorin beleidigt und auf sein Zimmer beordert. Und falls der Zuschauer immer noch nicht begriffen hat, daß die Majorin sich genau so lächerlich benimmt wie Läufer, zeigt Lenz sie noch einmal von dieser Seite im "Spiel im Spiel" am Ende der Szene.

Es gilt jetzt zu erörtern, wie es Lenz gelungen ist, den Blitz so

"vorbereiten", daß der Kontrast dem Zuschauer jetzt deutlich erkennbar wird. Vor allem verwendet er den Gestus des Zeigens; die Majorin demonstriert ihre ausbeuterische Haltung, Läufer seine servile. Oder, in der Sprache von Crumbachs naturwissenschaftlichem Experiment, der Demonstrant "macht uns die Apparatur v e r t r a u t ".<sup>203</sup> Dann hebt er "das Unheimliche der gewaltigen, in der Apparatur schlummern- den Kräfte hervor", d.h. in unserem Fall, die Majorin und Läufer demonstrieren den Kontrast auf eine Weise, die befremdet. So ruft der Demonstrant "unser ... geschärftes Wahrnehmungsvermögen" wach, "das Vertraute", hier die Einführung des neuen Hofmeisters bei der Familie, wird "wieder e r r e g e n d n e u ".<sup>204</sup> Jetzt erst kommt der 3. Zweck des Experiments ins Spiel; "der Entladungsblitz" erfolgt, d.h. auf den Hofmeister bezogen, Läufer wird von der Majorin schroff abgefertigt. Dieser "Entladungsblitz soll genau beobachtet werden", denn er vermittelt "wesentliche Erkenntnisse über den tiefsten Grund gesetzlicher Vorgänge".<sup>205</sup> Der Blitz vermittelt uns im Hofmeister die Erkenntnis, daß die Welt aus privilegierten und nichtprivilegierten Menschen besteht, und daß sich diese Gegensätze nicht vereinbaren lassen. "Der Demonstrator wird das Experiment oft w i e d e r h o - l e n ".<sup>206</sup> In I,3 sieht man die Ladung und Entladung des Blitzes zum ersten Mal. Im Laufe des Dramas wird dieser Vorgang wiederholt, um dessen Naturgesetzlichkeit darzulegen.

Crumbach ermahnt, daß alles Demonstrative auf die Aussage des Kontrastes gerichtet sein müsse; formlose Spielerei mit "Effekten" lasse sich leicht entlarven.<sup>207</sup> Das Fehlen von bloßen "Effekten" hier und auch anderswo im Drama kann festgestellt werden. Wie in I,3 gesehen worden ist, stehen alle demonstrativen Elemente unter dem

Gesetz des Kontrastes.

Vergleicht man die Sprache des Majors in seiner Auseinandersetzung mit seinem Bruder (I,2) mit jener, deren er sich Läufer gegenüber in I,4 bedient, so fällt seine neue Ausdrucksweise sofort ins Auge. Zeigte er sich dort seinem schlichten Rededuktus nach ganz offensichtlich dem Geheimrat nicht geistig gewachsen, so nimmt er sich hier den Mut, sich gegenüber seinem Untergebenen des Lateinischen zu befleißigen, wenn auch fehlerhaft ("Kann er seinen Cornelio?" oder "zu Ihrem Salarii" als Beispiele für die falsche Flexion). Er flicht außerdem Fremdwörter ("kein Feriieren und Pausieren und Rekreatieren") und französische Ausdrücke ("Monsieur", "scharmant") ein. Gemäß Crumbachs Behauptung, daß der Sprachton der gespaltenen Figur "sowohl den Habitus des Alltags wie den der inneren Erhebung zum Ausdruck" bringen muß, <sup>208</sup> schwingt sich der Major in dieser Szene zum gehobenen Ton auf, wenn er von Gustchen spricht:

Ich hab eine Tochter, das mein Ebenbild ist, und die ganze Welt gibt ihr das Zeugnis, daß ihres gleichen an Schönheit im ganzen Preußenlande nichts anzutreffen.

... gleich stehn ihr die Backen in Feuer und die Tränen laufen ihr wie Perlen drüber hinab ...: das Mädchen ist meines Herzens einziger Trost.

Es ist mein einziges Kleinod, und wenn der König mir sein Königreich für sie geben wollt: ich schickt ihn fort. Alle Tage ist sie in meinem Abendgebet und Morgengebet und in meinem Tischgebet, und alles in allem.

Hierbei schärft er Läufer den Gegensatz zwischen den Ständen ein; er gibt ihm auf ganz eindeutige Weise zu verstehen, daß Gustchen ihn außerhalb des Unterrichts überhaupt nichts angeht. Dem Major liegt daran, sie mit einem General oder Staatsminister vom ersten Range vermählt zu sehen, "denn keinen andern soll sie sein Lebtag bekommen".

Er redet Läufer direkt an: "Merk Er sich das und wer meiner Tochter zu nahe kommt oder ihr worin zu Leid lebt – die erste beste Kugel durch den Kopf". Und er wiederholt: "Merk Er sich das".

Die Sprechweise des Majors in dieser Szene sowie auch später ist durchwegs eine gestische. Wir wollen uns zunächst mit den drei Passagen beschäftigen, in denen er seine innere Erhebung zum Ausdruck bringt. Durch sprachliche Mittel gelingt Lenz auch hier eine befremdende Wirkung. Wie sehr der Major seine Tochter liebt, geht zunächst aus seinem Gebrauch der Hyperbel hervor; er spricht in Phrasen, die mit ganz, einzig und alles gebildet sind: "die ganze Welt", "im ganzen Preußenlande", "meines Herzens einziger Trost", "mein einziges Kleinod", "alle Tage", "alles in allem". Die Unruhe, die in seinem gestischen Sprechen zum Ausdruck kommt, offenbart sich in seiner Wiederholung von "alles": "Alle Tage ist sie in meinem Abendgebet und Morgengebet und in meinem Tischgebet, und alles in allem". Inhaltlich bringt die wenig sinnvolle Phrase "alles in allem" zum Ausdruck, daß sie in jedweder Hinsicht für ihn alles bedeutet. Man beachte auch die Wiederholung von "Gebet" und die alogische Folge: zunächst "Abendgebet", dann "Morgengebet", nicht umgekehrt, und dann muß er "Tischgebet" anhängen. Die innere Erregung des Majors tritt auch dadurch zutage, daß er die Personalendungen der Verben ausläßt und kürzt ("hab" statt habe, "wollt" statt wollte, "schickt" statt schickte, "stehn" statt stehen). Auch sagt er "anzutreffen" statt der grammatisch korrekten Form "anzutreffen ist" und gebraucht im Hinweis auf seine Tochter statt des Pronomens "die" das falsche Relativpronomen "das".

Grammatische Fehler finden sich immer wieder in den Reden des Majors. Auch sie tragen dazu bei, einerseits seine Sprache zu

individualisieren, andererseits ihn als einen ungebildeten Menschen zu charakterisieren. Seine Roheit wird auch am Anfang der Szene durch die Sprache demonstriert. Hier gebraucht er Worte und Wendungen des Sturm und Drang in bezug auf seinen Sohn ("Kanaille", "Heiduck", "Maul", "Tuckmäuser", "Racker", "Galgendieb", "gassenläuferischer Taugenichts", "Galgenstrick", "zum Plunder", "der lebendige Teufel soll drein fahren", "tausend Sackerment", "ich zerbreche dich in tausend-millionen Stücken"). Die beiden letzten Ausdrücke sind wiederum hyperbolische Phrasen.

Auch die Gestik dient dem Verfremdungseffekt. Lauf Bühnenanweisung am Anfang der Szene "überfällt" der Major seinen Sohn und Läufer. Er ärgert sich über Leopolds Körperhaltung und "richtet ihn". Als er erfährt, daß es entgegen der Behauptung des letzten Hofmeisters mit Leopolds Lateinkenntnissen nicht sehr weit her ist, gerät er noch mehr in Aufregung und "gibt ihm eine Ohrfeige". Weil Leopold danach nur da steht und nichts tut, schreit er: "Fort mir aus den Augen. - Fort! Soll ich dir Beine machen? Fort, sag ich" und "stampft mit dem Fuß". Dann geht Leopold von der Bühne. Dieser ganze Vorfall mit Leopold mutet den Zuschauer plötzlich noch befremdender an, als der Major Läufer erklärt: "Ich wollte mit Ihnen ein paar Worte allein sprechen, darum schickt ich den jungen Herrn fort".

Im unmittelbaren Anschluß daran wendet sich die Aufmerksamkeit des Majors Läuffers Sitzweise zu:

Sie können immer sitzen bleiben; ganz, ganz. Zum Henker Sie brechen mir ja den Stuhl entzwei, wenn Sie immer so auf einer Ecke ... Dafür steht ja der Stuhl da, daß man drauf sitzen soll. Sie sind so weit gereist und wissen das noch nicht?

Auch das bloße Sitzen wird jetzt neu bedeutsam, steht im Dienst des

Verfremdens. Läufer hat sogar ordnungsgemäß zu sitzen im Hause seines adligen Herrn. In dieser Passage ist das kaum verhaltene Unge-stüm des Majors deutlich spürbar. Würde er sich noch ein wenig mehr aufregen, so käme es wohl wieder zum rohen Gefühlsausbruch und zur brachialen Gewalt, die dem Sohn soeben zuteil wurde. Läufer kann man sich jetzt nicht anders als eingeschüchtert vorstellen. Und so ist der Zeitpunkt günstig für das nächste Anliegen des Majors. Er be-spricht Läuffers Gehalt und Läufer bekommt weniger als vereinbart.

Zur Kennzeichnung der vertrauten Situation könnte man dieser Szene die Überschrift geben: Der Major besieht sich den hofmeister-lichen Unterricht. Wie Vertrautes dann Verfremdung im Zuschauer her-vorrufft, haben wir schon zu zeigen versucht.

Im 1. Kapitel dieser Arbeit wurde bei der Untersuchung des Ge-sprächs zwischen Geheimrat Berg und Pastor Läufer (II,1) wiederholt auf Demonstratives hingewiesen. So wollen wir uns hier von allem auf das Dialogische in II,1 beschränken. Zunächst soll aber einiges über die demonstrativen Mittel in dieser Szene erwähnt werden, weil sie nicht im 1. Kapitel besprochen wurden. Fremd klingen die vielen unge-wohnten Kraftwörter und -ausdrücke aus dem Munde des Geheimrats. Dieser Zug zeigt, daß er gegenüber gesellschaftlich Niedergestellten genau so schroff sein kann wie sein Bruder und seine Schwägerin. Be-fremdend wirkt außerdem der Teil der Szene, in dem der Geheimrat Läuffers Brief vorliest. Nachdem er etwa die Hälfte des Briefes ge-lesen hat, wirft er ihn einfach auf den Boden, statt ihm dem Pastor zurückzugeben. Auch dieser Gestus sagt etwas über seine Haltung gegenüber Bürgerlichen aus. Nicht er, sondern der Pastor hebt den Brief wieder auf und der Geheimrat liest weiter. Läufer bedient sich

in diesen Zeilen einer verschnörkelten Ausdrucksweise. Diese wie der Inhalt wirken aus dem Munde des Lesers neu erregend, was in der Absicht des Dichters liegt. Hier teilt Läufer seine Hoffnung auf eine Einheirat mit. Dieser Sinn bleibt freilich Geheimrat Berg und Pastor Läufer verschleiert, dem Zuschauer aber nicht. Auch an zwei anderen Stellen im Drama (IV,1 und V,6) läßt Lenz Briefe durch eine andere Person vorlesen, um eine solche Wirkung zu erzielen.

Crumbach schreibt, der Dialog zerbröckele oft zu einer Kette von Monologen. Er ist "dramatisch insofern, als die Figuren einander zu solchen Explikationen zwingen".<sup>209</sup> In der Untersuchung im 1. Kapitel dieser Arbeit wurde diese Erscheinung wahrgenommen; Pastor Läufer und Geheimrat Berg reden aneinander vorbei.<sup>210</sup> Die Handlung erfuhr durch diesen Dialog keine Steigerung. Entschieden wurde nichts, weder über Läufers Lage noch über das Hofmeistertum noch über das öffentliche Schulwesen. Daß, wie Crumbach behauptet, der Dialog von kontrastisch angelegten Figuren nur ein Aussagen der Kontraste sein könne,<sup>211</sup> bestätigt sich ebenfalls hier. Fast jede Aussage beschwört nur die Gegenaussage des Privilegierten oder Nichtprivilegierten herauf.

"Freilich", führt Crumbach aus,

sind es dramatische Figuren, die miteinander sprechen, oft auch gegeneinander, aber da erkennen die Partner stets, wie sehr im Grunde jeder allein ist, und die Dialoge bezwecken nicht, den Mitmenschen im Wesen ändern zu wollen.<sup>212</sup>

Das "Alleinsein" der beiden Gesprächspartner tritt in ihren Äußerungen klar zutage. Auf die Bemerkungen des Geheimrats über das Hofmeisterwesen und die öffentliche Erziehung erwidert der Pastor, daß der Adel überall nicht seiner Meinung sein werde. Darauf entgegnet der Geheimrat: "So sollten die Bürger meiner Meinung sein". Der Dialog

ist also nicht da, um eine Entscheidung herbeizuführen, d.h. den Gesprächspartner zu ändern, sondern um die polaren Gegensätze zwischen beiden hervorzuheben.

Die Gespaltenheit des Geheimrats zeigt sich hier in seiner Sprache der inneren Erhebung. In solchen Momenten verwendet er lehrhafte Sprüche und erweist sich dadurch als ein echtes Kind der Aufklärung:

Ohne Freiheit geht das Leben bergab rückwärts, Freiheit ist das Element des Menschen wie das Wasser des Fisches, und ein Mensch der sich der Freiheit begibt, vergiftet die edelsten Geister seines Bluts, erstickt seine süßesten Freuden des Lebens in der Blüte und ermordet sich selbst.

Dieser pathetische Spruch entbehrt des realen Bezuges zu gesellschaftlichen Gegebenheiten und erweist sich als nichtssagend, wie im 1. Kapitel ausführlich dargelegt wurde, denn sein Freiheitsbegriff besteht darin, daß man (lies: "brave Leut") "dem Staate nützen" soll.

Von Läufer sagt der Geheimrat im gleichen gehobenen Sprachton:

Er hat den Vorrechten eines Menschen entsagt, der nach seinen Grundsätzen muß leben können, sonst bleibt er kein Mensch. Mögen die Elenden, die ihre Ideen nicht zu höherer Glückseligkeit zu erheben wissen, als zu essen und zu trinken, mögen die sich im Käfig zu Tode füttern lassen, aber ein Gelehrter, ein Mensch, der den Adel seiner Seele fühlt, der den Tod nicht so scheuen sollt als eine Handlung, die wider seine Grundsätze läuft ...

Wie in der ersten angeführten Sentenz wirkt auch hier der Geheimrat didaktisch; er wiederholt und führt Beispiele an. Nur ist ihm ein Denkfehler unterlaufen: Läufer, "der nach seinen Grundsätzen muß leben können", kann das nicht, schon deswegen, weil ihm von der Gesellschaftsstruktur her die erforderlichen Voraussetzungen fehlen.

Erhebe sich der Einzelmensch zu feierlicher Aussage, so bestehe die Gegenäußerung entweder in einer hilflosen Geste wie Räuspern oder in der kalten Dusche eines recht trivialen Gemeinplatzes, bemerkt

Crumbach, <sup>213</sup> Ein anderes Verfahren würde "zum Ausgleich" drängen und "das Element der Spannung" erzeugen. <sup>214</sup> Dies läßt sich auch hier feststellen. Auf die erste sentenzhafte Aussage des Geheimrats antwortet Pastor Läufer: "Aber - Oh! erlauben Sie mir; das muß sich ja jeder Hofmeister gefallen lassen". Auf die zweite angeführte Rede erfolgt vom Pastor die Frage: "Aber was ist zu machen in der Welt?"

Wie aus dem Brief am Ende von II,1 hervorgeht, möchte Läufer seinen gesellschaftlichen Stand durch Einheirat verbessern. Das schließt nicht aus, daß er Gustchen liebt oder mindestens Tieferes für sie empfindet. Auch das läßt sich mit einem Satz in seinem Brief belegen ("Dem ohngeachtet kann ich dies Haus nicht verlassen, und sollt es mich Leben und Gesundheit kosten"). Schließlich wohnt Läufer zu diesem Zeitpunkt schon zwei Jahre mit Gustchen innerhalb der Familie zusammen und hat keine weitere Gelegenheit, andere Mädchen kennenzulernen. I,3 und 4 haben vorgeführt, was für eine ausbeuterische Behandlung dem Hofmeister durch die Majorin und ihren Mann zuteil wird. In II,2 offenbart sich wieder der Kontrast zwischen Privilegierten und Nichtprivilegierten. Hier zeigt die Familientochter und Hofmeisterschülerin ihr ausbeuterisches Wesen. Diese Szene ist eine Kernstelle im Drama. Nur in zwei Szenen, in dieser und in II,5, erscheinen Läufer und Gustchen zusammen. Sie soll darum ausführlicher untersucht werden. Es hat den Anschein, daß Lenz hier vornehmlich mit sprachlichen Mitteln gestaltet und demonstrative kaum verwendet. Hier steht jedoch das Sprachliche wieder im Dienste des Demonstrativen; Gustchen führt ihre Kunst als Kokette vor. Sie wirkt hier auch deswegen befremdend, weil der Zuschauer sie in I,5 und 6 als ein naives, verliebtes und sentimental veranlagtes Mädchen kennengelernt hat. Die

ver

Sc

Zu

zw

Wc

au

wy

da

be

Pa

ii

s

b

w

i

d

e

U

C

i

a

l

w

v

e

u

vertraute Situation am Anfang der Szene ist die des Liebesgesprächs.

Das Gespräch bewegt sich vordergründig im Rahmen des Hofmeister-Schülerin-Verhältnisses, doch wissen die Gesprächsteilnehmer und der Zuschauer, daß das eigentliche Gesprächsthema auf den Beziehungen zwischen beiden als Mädchen und Mann beruht. Schon Löffers erste Worte lassen erkennen, daß er tiefere Gefühle für Gustchen hegt und auf Gegenseitigkeit hofft, wenn auch nicht mit sehr viel Zuversicht: "Wie steht's mit meinem Porträt? Nicht wahr, Sie haben nicht dran gedacht?" Die Fragen sind als Fragen des Pädagogen an seine Schülerin berechtigt. Doch verrät sich Löffers Verliebtheit. Es ist sein Porträt, das Gustchen zeichnen sollte. Daran kann er ihr Interesse an ihm ablesen. Seine persönliche Enttäuschung kommt dadurch zum Vorschein, daß er seine zweite Frage mit "nicht wahr" beginnt und nicht beendet. Er setzt seine Rede fort: "Wenn ich auch so saumselig gewesen wäre - " und geht auf diesen Punkt ein: "Hätt ich das gewußt: ich hätt Ihren Brief so lang zurückgehalten ...". Daraus geht hervor, daß er von Gustchens Verbindung mit Fritz weiß und daß er ihren Brief entgegen der Weisung des Geheimrats insgeheim abgeschickt hat. Dieser Umstand dürfte ihm wenig Hoffnung machen, daß Gustchen seine zarten Gefühle erwidert. Seine Aussage weist aber darauf hin, daß Gustchen ihm versprochen hat, ihn zu porträtieren, wenn er den geheimen Brief an Fritz aufgabe. Sinngemäß lautet seine Aussage also: Er hätte den Brief zurückhalten sollen, bis Gustchen mit seinem Bildnis fertig gewesen wäre. Aus Löffers Rede läßt sich schließen, daß Gustchen schon vorher von seiner Neigung zu ihr wußte und ihn deswegen für ihre eigenen Absichten gefügig zu machen verstand. Nach "zurückgehalten" unterläuft ihm ein weiterer Lapsus, der nicht Pädagogisches, sondern

Persönliches erblicken läßt; er fügt hinzu: "aber ich war ein Narr". Auch läßt er Gustchen damit wissen, daß er sich von ihr an der Nase herumgeführt fühlt.

Gustchen zeigt sich Läufer gegenüber gleichgültig: "Ha ha ha. Lieber Herr Hofmeister! ich habe wahrhaftig noch nicht Zeit gehabt". Doch fällt die persönliche Form ihrer Anrede auf. Sie will aber nicht ganz von ihm ablassen, sondern ihm auch anreizen, d.h. sie erprobt sich an ihm als Kokette. Mit ihrer Antwort entlockt sie ihrem Gesprächspartner den verratenden Ausruf: "Grausame."

Gustchen entgegnet: "Aber was fehlt Ihnen denn? Sagen Sie mir doch! So tiefsinnig sind Sie ja noch nie gewesen. Die Augen stehn Ihnen ja immer voll Wasser: ich habe gemerkt, Sie essen nichts." Bisher hat Gustchen Gleichgültigkeit vorgetäuscht. Ihre jetztigen genauen Beobachtungen über Läuffers persönlichen Zustand besagen, daß sie immer noch mit ihm spielt. Sie hat aber trotzdem ihre Prüfung als Kokette noch nicht bestanden. Ihre Bemerkungen waren zu direkt. Sie ist zu weit gegangen, denn Läufer glaubt sich jetzt in seinen Gefühlen von ihr entlarvt. "Haben Sie?" versetzt er, "In der Tat? Sie sind ein rechtes Muster des Mitleidens". Er fühlt sich in die Enge getrieben und antwortet deswegen abwehrend.

Gustchens Erwiderung: "O Herr Hofmeister -- " kennzeichnen Wortlosigkeit und Verstummen, was Lens durch die beiden Striche deutlich macht. Sie hat den Faden ihrer koketten Rede verloren und bringt mit der jetzt unpersönlichen Anredeform das Gespräch auf das Hofmeister-Schülerin-Verhältnis zurück. Sie traut sich nicht mehr zu sprechen. Aber durch ihr Schweigen bringt sie Läufer dazu, die Initiative zu ergreifen. Er fragt sie: "Wollen Sie heut nachmittag

Zeichenstunde halten?" Die Frage ist als Frage eines Hofmeisters an seine Schfllerin durchaus berechtigt. Sie verrät aber gleichzeitig Läufer's tieferes Interesse für Gustchen. Das wird dem Mädchen sofort klar. Laut Bühnenanweisung faßt sie ihn an die Hand und antwortet: "Liebster Herr Hofmeister! verzeihen Sie, daß ich sie gestern aussetzte. Es war mir wahrhaftig unmöglich zu zeichnen; ich hatte den Schnuppen auf eine erstaunende Art". Sie glaubt, die Situation wieder zu beherrschen und nimmt deswegen ihren Flirt wieder auf. Das wird aus der Form ihrer Anrede und ihrem letzten Satz ersichtlich.

Läufer behagt Gustchens kokettes Verhalten nicht: "So werden Sie ihn [den Schnuppen] wohl heute noch haben". Er wird persönlich, er erhofft sich zumindest ein Zeichen ihrer Zuneigung. So schlägt er vor: "Ich denke, wir hören ganz auf zu zeichnen", mit der Begründung: "Es macht Ihnen kein Vergnügen länger".

Gustchen antwortet halbweinend: "Wie können Sie das sagen, Herr Läufer? Es ist das einzige, was ich mit Lust tue". Hinsichtlich der Zeichenstunde ist wohl etwas Wahres an ihrer Antwort. Ohne Läufer wäre das Mädchen ganz allein, denn er ist der einzige junge Mensch, mit dem sie hier auf dem Land zusammenkommt. Doch läßt sie auch hier ihre Reize spielen. Sie weicht einer Erklärung ihrer Gefühle aus, indem sie ihre Antwort rein auf den Unterricht bezieht. Sie entwickelt also im Laufe des Gesprächs ihr Talent als Kokette. Das läßt sich daran ermessen, daß sie vorher einfach verstummte, als die Unterhaltung zu persönlich wurde.

Läufer kann sich jetzt kaum mehr halten. Er rät ihr, einen Zeichenmeister in der Stadt zu nehmen, d.h. er sagt ihr mit anderen Worten, daß er nichts mehr mit ihr zu tun haben möchte. Überhaupt,

erklärt er, werde er ihren Vater bitten, den Gegenstand ihres Abscheus, ihres Hasses, ihrer ganzen Grausamkeit von ihr zu entfernen. Er sehe doch, daß es ihr auf die Länge unausstehlich werde, von ihm Unterricht anzunehmen. Läubfers Selbstcharakterisierung als "Gegenstand" ist nicht fehl am Platz. Für Gustchen ist er nicht mehr als ein bloßer "Gegenstand", nicht mehr als ein Objekt, an dem sie ihre Reize erprobt.

Es scheint, daß es mit Gustchens Künsten als Kokette zu Ende ist, denn sie antwortet nur mehr: "Herr Läubfer - ". Danach sagt Läubfer: "Lassen Sie mich - " und schweigt, was durch den Strich nach "mich" angezeigt ist. Crumbach erklärt, das kontrastierende Drama finde als sprachliche Form feierlicher Erhebung sehr oft das Stummwerden vor dem Unaussprechlichen, das aber als echter Kampf in die innerste Wahrfügigkeit des großen und klärenden Wortes münden müsse.<sup>215</sup> Nach dem Schweigen setzt Läubfer ein: "Ich muß sehen, wie ich das elende Leben zu Ende bringe, weil mir doch der Tod verboten ist - ". Am Ende der Passage verstummt er wieder. Im Laufe des Dialogs hat sich Läubfer mehr und mehr lächerlich gemacht. Hierzu hat Gustchen durch ihre kokette, suggestive Art nicht wenig beigetragen. Er ist jetzt an dem Punkt gelangt, von dem es kein Zurück mehr gibt. Er rechnet nicht mehr mit Gustchens erwideter Neigung, vielmehr kommt er sich vor, als sei er ihr Spielzeug, d.h. ein "Gegenstand". Darum spricht er sich jetzt so aus, er, der das Pech hat, sich als Bürgerlicher in der Umwelt behaupten zu müssen und in dieser ausgenutzt wird.

Wieder antwortet Gustchen: "Herr Läubfer - ". Wie vorher sagt sie nicht mehr. Sie läßt jedoch seine Hand nicht los. Die entstehende Pause ist für ihn eine Qual. "Sie foltern mich", ruft er aus

und reißt sich von ihr los. Dann spricht Gustchen in ihrem Triumph: "Wie dauert er mich!" Hätte sie ihn wirklich ein wenig geliebt oder auch nur Mitleid mit ihm gehabt, so hätte sie betroffen und sprachlos dagestanden. Stattdessen bekennt sie hier Farbe. Sie hat ihre Prüfung als Kokette bestanden. Dazu war ihr der Bürgerliche gut genug.

Der Dialog zwischen Gustchen und Läufer ist dynamisch, aber nicht spannungsgeladen. Er läßt den Kontrast zwischen Adligen und Bürgerlichen klar in Erscheinung treten, ist aber nicht zielgerichtet wie im Spannungsdrama.

II,5 ist die nächste und letzte Szene, in der Läufer und Gustchen zusammen auftreten. Der Zuschauer erkennt sofort, daß Lenz hier provozieren und zunächst keine vertraute Situation zeigen will; die einzige Vergleichsmöglichkeit, die sich dem Zuschauer bietet, ist II,2 und da war beim besten Willen nichts zu sehen, was auf die intime Atmosphäre in dieser Szene hinweisen könnte. Crumbach erklärt, der Dramatiker scheue dann die Herausforderung nicht, sobald ihre demonstrative Absicht es erfordere.<sup>216</sup> Hier geht es darum, Läufer als den nunmehr Ausbeutenden und Gustchen als die Ausgebeutete vorzuführen.

Wir werden uns im folgenden der Monologisierung des Dialogs zuwenden. Durch diese wird die Isolierung der Sprechenden zum Ausdruck gebracht. Läufer erklärt: "Stell dir vor Gustchen, der Geheime Rat will nicht". Das kann nur bedeuten, daß Geheimrat Berg Läufer die 30 Dukaten nicht schenken will, wovon in II,1 die Rede war. Darauf bemerkt Läufer: "Du siehst, daß dein Vater mir das Leben immer saurer macht" und er fragt: "Wie kann ich das aushalten? Ich muß quittieren". Diese Rede hat den folgenden versteckten Sinn: Läufer

vermutet, daß Gustchen schwanger ist und er will sie dazu zwingen, dies offen zu gestehen, um dann auf das Thema der Heirat zu kommen. Läufer ist also jetzt der Ausbeutende. Läufer sagt nicht: Ich kann das nicht aushalten. Vielmehr drückt er diesen Gedanken als Frage aus und versucht ihr also eine Stellungnahme zu entlocken. Er versucht also seine Rede so zu formulieren, daß Gustchen kaum anders als in seinem Sinne antworten kann. Vergleicht man Läuffers Satz aus seinem Brief an seinen Vater ("Dem ohngeachtet kann ich dies Haus nicht verlassen, und sollt es mich Leben und Gesundheit kosten"), so erkennt man seine jetztige Unehrlichkeit und Absicht.

Statt auf Läuffers Anliegen einzugehen sagt Gustchen: "Grausamer, und was werd ich denn anfangen?" Sie wittert Verrat. Dann setzt sie mit der gleichen gestischen Formel ein, die Läufer benutzt hat ("Du siehst") und führt aus, sie sei schwach und krank in der Einsamkeit unter einer barbarischen Mutter. - Niemand frage nach ihr, niemand bekümmere sich um sie, ihre ganze Familie könne sie nicht mehr leiden, nicht einmal ihr eigener Vater. Läufer soll die Situation also von ihrer Seite sehen. Sie fühlt sich von ihm verlassen, was im zweimaligen Gebrauch des Wortes "niemand" klar zutage tritt.

Läuffers Erwiderung: "Mach, daß du zu meinem Vater in die Lehre kommst; nach Insterburg" nimmt nicht Bezug auf Gustchens Aussage, sondern auf seine eigene erste. Sie bedeutet, daß Gustchens Schwangerschaft geheim gehalten würde, wenn sie in Insterburg bei seinem Vater wäre. Auch kann der Zuschauer sich Läuffers Hintergedanken gut vorstellen: wäre Gustchen bei Läuffers Vater, so könnte dieser, der selber eingeheiratet hat, eine Ehe zwischen Gustchen und Läufer zustandebringen. Läuffers Befehl ("Mach") zeigt deutlich seine neue

Haltung seit II,2. Er ist jetzt in der Lage, einen anderen Menschen auszunutzen, und er tut das.

Gustchen will nicht, daß Läufer sie verläßt. Dann wäre sie ganz allein. So geht es ihr jetzt darum, ihm einen Beweis ihrer "Liebe" zu erbringen und sie antwortet ganz in diesem Sinne: "Da kriegen wir uns nie zu sehen". "Uns" soll Läufer an ihre "Liebe" erinnern. Diese Aussage wird gleichzeitig durch einen praktischen Grund bedingt, den sie hinzufügt: ihr Onkel leide es nimmer, daß ihr Vater sie zu Läuffers Vater ins Haus gebe. Daraufhin ruft Läufer aus: "Mit dem verfluchten Adelstolz!" Läuffers Fluch richtet sich, wie Gustchen weiß, nicht nur gegen ihren Onkel, sondern auch gegen sie. Deswegen versucht sie ihn zu besänftigen. Laut Bühnenanweisung nimmt sie seine Hand, sagt: "Wenn du auch böse wirst, Hermannchen" und küßt seine Hand. Im Anschluß daran ruft sie im Gefühl ihrer Auswegslosigkeit aus: "O Tod! Tod! Warum erbarmst du dich nicht?" Wichtiger ist diese Rede aber als Geste. Die Sprache ist die gleiche sentimentale, der sich Gustchen in I,5 gegenüber Fritz bedient hat ("Es gibt Schlaftrünke zum ewigen Schlaf"). Nur ist hier der Gesprächspartner nicht der verliebte, uns sympathische Junker, sondern der ausbeuterische Hofmeister. Deswegen wirken diese Worte Gustchens befremdend.

Diese Worte lassen Läufer erkennen, wie verzweifelt Gustchen sich fühlt, denn sie enthalten ein Geständnis ihres Zustandes. Deswegen betrachtet er diesen Zeitpunkt als günstig, Gustchen die Richtigkeit seines Anfangsentschlusses einzureden, damit sie die Konsequenzen für sich daraus zieht. Seine Rede hört sich wie ein Monolog an. Er nimmt seine Argumentationsweise am Anfang der Szene wieder auf: "Rate mir selber - ". Dann erklärt er, Gustchens Bruder sei der

ungezogenste Junge, den er kenne: neulich habe er ihm eine Ohrfeige gegeben und er habe ihm nichts dafür tun dürfen, habe nicht einmal drüber klagen dürfen. Gustchens Vater hätte Leopold gleich Arm und Bein gebrochen und die gnädige Mama alle Schuld zuletzt auf ihn geschoben.

Die Kontrastpole sind angenähert, als Gustchen darauf erwidert: "Aber um meinetwillen - Ich dachte, du liebtest mich". Sie ist sich des ausbeuterischen Zweckes von Löffers Äußerung nicht bewußt. Sie hält ihn aber für selbstsüchtig und fühlt sich vereinsamt.

Den Blitz, der die Pole auseinandertreibt, stellen Löffers Erwidern und sein zeigender Gestus dar. Er redet einfach kalt an Gustchen vorbei, indem er sagt: "Laß mich denken". Gleichzeitig reagiert er überhaupt nicht auf Gustchens Zärtlichkeiten, laut Regieanweisung führt sie wiederholt seine Hand an die Lippen. Er "bleibt nachsinnend sitzen". Allein dieser Gestus läßt Gustchen Löffers egoistische Haltung erkennen.

Das Gespräch besteht, wie wir gesehen haben, aus einer Kette von Monologen. Gustchen darf nicht ahnen, daß Löffler sie ausnutzen will. Löffler darf nicht erfahren, daß Gustchen schwanger ist, weil er sie dann verlasse. Was Crumbach zum Dialog schreibt, kann hier angewendet werden: "Die Personen vermeiden es, ihre Vorhaben miteinander zu bereden".<sup>217</sup> Würden sie "ihre Vorhaben miteinander ... bereden", so "ergäbe" das "ein fruchtbares Wachsen aus schöpferisch wirkender Spannung!"<sup>218</sup>

Während Löffler nachdenkt, beginnt Gustchen ihre Romeo-Rede. Britta Titel nennt diese Rede "Gustchens Julia-Monolog" und meint, dieser sei mit seinen unaufgeschlüsselten Pseudonymen eine

Verrätselung; indem der Sinn der Rede dem Gesprächspartner verschlossen bleiben sollte, entfalle für Gustchen eigentlich überhaupt der Anlaß, zu reden, und ihr Monolog entpuppe sich als ein bloß für den Zuschauer gemünztes "beiseite", das diesen über die Motive ihres Handelns unterrichten sollte.<sup>219</sup> Hinsichtlich des Beiseitesprechens behauptet Crumbach, es "ist nicht notwendig", es entfalle als Behelf der Spannungsdramen, da es "sich jederzeit als farbiges Spiel im Spiel entfalten" darf; "sogar ... Gedanken treten in dramatischer Form und nicht in der des epischen Berichts auf".<sup>220</sup> Dieser Teil der Szene wurde schon als "Spiel im Spiel" im Abschnitt über den Aufbau der Handlung behandelt. Darin wurde das Element der Verfremdung nicht erörtert. Gerade dieses Element berücksichtigt Britta Titel in ihrer Untersuchung nicht. Und gerade dieses Element läßt den Abstand zwischen dem Beiseitesprechen und dem dramatischen "Spiel im Spiel" erkennen. Dieses "Spiel im Spiel" liefert außerdem erneut den Beweis, daß Lenz die Demonstration zu einem Hauptelement erhebt.

Am Anfang des "Spieles im Spiel" weiß Gustchen, daß Läufer sie nicht liebt, und daß er sie einfach ihrem Schicksal preisgeben wird. Sie denkt jetzt in ihrer tiefsten Not an Fritz und sagt: "O Romeo! wenn dies deine Hand wäre - ". Der Strich nach "wäre" zeigt an, daß Gustchen verstummt. Während dieser Pause küßt sie Läuffers Hand. Lenz hebt das Gestische in diesem "Spiel im Spiel" hervor, indem er am Anfang von Gustchens Rede bemerkt: "In der beschriebenen Pantomime". In der Pause geht ihr auf, daß dies nicht Fritz' Hand ist. Der Mann, dessen Hand sie küßt, will sie verlassen. Dabei unterstellt sie Fritz eine ähnliche Handlungsweise wie die Läuffers, als sie sagt: "Aber so verlässest du mich, unedler Romeo!" Schließlich hat sie ja

auch keinen Brief, kein Zeichen der Liebe von Fritz erhalten. Es gibt also niemanden für sie. Sie ist, wie sie sagt, "von der ganzen Welt, von ihrer ganzen Familie gehaßt, verachtet, ausgespien". Daraufhin drückt sie Läubfers Hand an ihre Augen und sagt: "O unmenschlicher Romeo!"

Gustchen demonstriert hier auf höchst befremdende Weise ihre tiefe Vereinsamung. Der Gedanke an Fritz kann sie nur trauriger stimmen. Ihre Liebkosungen zeigen ihre Einsamkeit. Nur Läubfer, der sie verlassen will und sie nicht liebt, steht ihr noch nahe.

Hier erst merkt Läubfer auf und fragt schroff: "Was schwärmst du wieder?" Er hat Gustchen gar nicht zugehört. Er demonstriert also seine selbstfüchtige Haltung, und auf diese Weise kommt Gustchens Isolierung erneut zum Vorschein.

Gustchen fühlt sich Läubfer entfremdet und gibt ihm eine ausweichende Antwort; nämlich, das sei ein Monolog aus einem Trauerspiel, den sie gern rezitiere, wenn sie Sorgen habe. Titel hat ja geschrieben, indem der Sinn der Rede dem Gesprächspartner verschlossen bleiben solle, entfalle für Gustchen eigentlich überhaupt der Anlaß, zu reden.<sup>221</sup> Der Anlaß für Gustchen am Anfang ihrer Romeo-Rede war ihre Vereinsamung. Jetzt hält sie Läubfer wegen seiner letzten groben Bemerkung für gar nicht wert, von Fritz zu hören. Läubfer hat sie beleidigt. Läubfer "fällt wieder in Gedanken" und jetzt sieht Gustchen Fritz im positiven Lichte. Diese neue Haltung hat Läubfers schroffe Erwiderung bewirkt. Sie sucht zunächst Rechtfertigungsgründe dafür, daß Fritz ihr trotz des väterlichen Verbots nicht geschrieben hat, bemerkt jedoch, die Liebe setze über Meere und Ströme, über Verbot und Todesgefahr selbst. Schließlich rechtfertigt sie ihn aber: "Ja, ja,

dein zärtliches Herz sah, was mir drohte, für schrecklicher an als das, was ich leide". Mit "schrecklicher" meint sie die Heirat mit Graf Wermuth. Diese letzten Worte Gustchens sind im Affekt gesprochen. Was hilft es, daß Fritz die drohende Heirat mit Graf Wermuth "schrecklicher" empfand, als das, was sie jetzt leidet? Gustchen sucht also irgendeinen Halt. Das würde sie auch einsehen, aber die dramatische Handlung nimmt jetzt eine Wendung. Gustchen "küßt Löffers Hand inbrünstig" und ruft aus: "O göttlicher Romeo!" Durch ihren Ausruf, den Löffler auf sich bezieht, und ihr heftiges Küssen werden Löffers Gefühle jetzt erregt. Er "küßt ihre Hand lange wieder und sieht sie eine Weile stumm an" und erklärt: "Es könnt mir gehen wie Abälard - ". Das besagt, daß das Sinnliche die Oberhand bei ihm gewonnen hat und er will nicht auf diesen Genuß verzichten. Er wird also in nächster Zeit dort als Hofmeister bleiben, aber er ist sich der Gefahr bewußt, daß er - wie Abälard - dort kastriert werden könnte, wenn die Familie ihr Verhältnis entdeckt. Auch Gustchen ist sich Löffers Bedenken bewußt, denn sie erwidert: "Du irrst dich - Meine Krankheit liegt im Gemüt - ". Kurz darauf verrät sie ihren Schwangerschaftszustand, indem sie Löffler versichert: "Niemand wird dich mutmaßen - ". Löffler bricht das darauf folgende Schweigen nicht. Anschließend fragt Gustchen: "Hast du die Neue Heloise gelesen?" Auch diese Bemerkung wirkt befremdend. War Fritz ihr vorher in Gedanken als der allein Liebenswerte erschienen, so ließ sie jeden Gedanken an ihn fallen, sobald sie erfuhr, daß Löffler länger Hofmeister bleibt. Aus ihrem Hinweis auf Die Neue Heloise geht hervor, daß sie an ein ähnliches Dreiecksverhältnis denkt wie in Rousseaus Roman. Hierbei wäre Löffler eine erheblich größere, aktivere sinnliche Rolle zgedacht, als dem stillen,

ent

li

ne

au

ni

R

m

d

e

enthaltamen Saint-Preux beschieden wurde.

Gustchen ist eine gespaltene Figur. Das zeigt sich auch sprachlich in ihrer gehobenen Sprache in der Romeo-Rede. Sie ist schwärmerisch, sinnlich veranlagt und vereinsamt. Diese Szene demonstriert auf aufschlußreiche Weise die Macht der gesellschaftlichen Verhältnisse auch im persönlichsten Bereich.

Noch ein weiteres Problem muß im Zusammenhang mit Gustchens Romeo-Rede erörtert werden, nämlich ob Lenz von einem Symbol Gebrauch macht, indem er Gustchen hier von "Romeo" reden läßt. Nach Crumbach darf der epische Dramatiker keine bekannten Symbole anwenden. Täte er das, so würde

jeder Zuschauer ... eine verschiedene Deutung vornehmen; denn vertraute Symbole erwecken Assoziationen, die wie in einem elektrischen Kurzschluß den Stromkreis des Dichters verlassen, um den gewohnten Denkkreis wiederherzustellen. - Statt sachlichen Urteils wäre Vor-Urteil rasch bei der Hand. Ein Mittel, alteingefahrene Denkgeleise zu vermeiden, ist ihre Blockierung; genau diese Funktion übernimmt der Gestus des Zeigens im Drama. <sup>222</sup>

Entsprechend dieser Behauptung Crumbachs ist Romeo hier nicht symbolisch zu deuten. Der Zuschauer bringt den Romeo, von dem Gustchen spricht, nicht in Verbindung mit Shakespeares oder dem irgendeines anderen Dichters, sondern mit Fritz, der sich in I,5 so nennt. Lenz führt den Romeo-und-Julia-Topos in I,5 also ein, um den Zuschauer hier zu befremden und um Gustchens Vereinsamung vorzuführen. Er vermeidet außerdem das Symbolisieren, indem er Gustchen vor allem im zweiten Teil ihrer Romeo-Rede nur das sagen läßt, was sich auf Fritz und keinen anderen dichterischen Romeo beziehen kann. Die Nennung von Abälard in dieser Szene hat die gleiche Funktion wie der Romeo-Julia-Topos in I,5; er bereitet auf den weiteren Handlungsverlauf, nämlich

auf Läubfers Kastration vor.

Als Gustchens Schwangerschaft entdeckt wird, flüchtet Läubfer zu Wenzeslaus. Wie Läubfer ist Wenzeslaus auch Pädagoge und Bürgerlicher. Beide sind also gesellschaftlich gesehen Gleichgestellte. Im Laufe der Handlung gelingt es aber dem Schulmeister, Läubfer zu seinem "Schüler", d.h. zu seinem Untergebenen zu machen. Lenz beginnt hier mit einer vertrauten Situation, etwa: Ein Mensch gewährt dem Flüchtigen Zuflucht.

Wenzeslaus als Pädagoge wird gleich am Anfang demonstriert (III,2). Laut Bühnenanweisung "sitzt er an einem Tisch, die Brill auf der Nase und lineiert". Läubfer erscheint, fleht ihn um Schutz an und erzählt ihm, er sei Hofmeister im benachbarten Schloß, der Major Berg sei mit all seinen Bedienten hinter ihm her und wollte ihn erschießen. Wenzeslaus fordert ihn auf, sich zu setzen und ihm von den Umständen seiner Flucht und Verfolgung zu erzählen. Läubfer weicht aus: "Lassen Sie mich erst zu mir selber kommen". Hier zeigt sich nun Wenzeslaus' pädagogische Listigkeit. Zunächst scheint er Läubfers Bitte zu willfahren ("Gut, verschnaud Er sich ... ") und ihn gastfreundlich aufnehmen zu wollen ("und hernach will ich Ihn ein Glas Wein geben lassen und wollen eins zusammen trinken").

Sodann schneidet er ein anderes Thema an: "Unterdessen sag Er mir doch - Hofmeister - ". Hier wird der pädagogische Habitus des Wenzeslaus wieder hervorgehoben: Er "legt das Lineal weg, nimmt die Brille ab und sieht ihn eine Weile an". Daß er Läubfer "eine Weile" beobachtet, besagt, er macht sich Gedanken über die Gründe für Läubfers Flucht und Verfolgung. In Anbetracht seiner nächsten Bemerkung ist es gar nicht ausgeschlossen, daß er jetzt schon kombiniert und die

Möglichkeit einer Verführung durch Läufer erwägt. Läufer ist, wie er selber in I,1 gesagt hat, "gut gewachsen".

Wenzeslaus bemerkt also: "Nun nun, ich glaub's Ihm, daß er der Hofmeister ist". Kurz danach bittet er Läufer auf sanfte, dennoch eindringliche pädagogische Weise ("Nun sag Er mir aber doch, mein lieber Freund"), ihm zu erklären, wie er denn zu dem Unstern gekommen sei, daß sein Herr Patron so entrüstet über ihn sei. Darauf wollte Wenzeslaus von vorherein hinaus! Seine Geste der Gastfreundschaft, sein "unterdessen" (da soll Läufer von sich als Hofmeister erzählen) erweisen sich also als Ablenkungsmanöver, um die Gründe für die Flucht und Verfolgung aus Läufer herauszubekommen.

Wenzeslaus vermutet, daß die Gründe schwerwiegend sind, denn er fügt zu seiner letzten Frage hinzu: "Ich kann mir's doch nimmermehr einbilden, daß ein Mann wie der Herr Major von Berg - ". Hier bricht er ab und bemerkt: "Ich kenne ihn wohl; ich habe genug von ihm reden hören". Ist ihm der Major bekannt, so werden ihm wohl auf mittelbare oder unmittelbare Weise die anderen Familienmitglieder bekannt sein. Daraufhin besinnt sich Wenzeslaus: der Major "soll freilich von einem hastigen Temperament sein; viel Cholera, viel Cholera". Hier zeigt sich sein pädagogisches Talent, indirekt auf den "Schüler" einzuwirken. Er legt ihm eine Rechtfertigung ("Cholera") in den Mund. Dieser Trick hat den Zweck, Läufer nicht auf den Gedanken zu bringen, daß Wenzeslaus ihn beargwöhnt. Was Wenzeslaus im Anschluß daran sagt, wirkt befremdend:

Sehen Sie, da muß ich meinen Buben selber die Linien ziehen, denn nichts lernen die Bursche so schwer als das Gradeschreiben, das Gleichschreiben - Nicht zierlich geschrieben, nicht geschwind geschrieben, sag ich immer, aber nur grad geschrieben, denn das hat seinen Einfluß in alles, auf die Sitten, auf die

Wissenschaften, in alles, lieber Herr Hofmeister. Ein Mensch, der nicht grad schreiben kann, sag ich immer, der kann auch nicht grad handeln - Wo waren wir?

Es wäre verkehrt, Wenzeslaus' letzte - befremdende - Frage als einen Anfall von Geistesabwesenheit zu deuten. Er will das Gespräch auf Löffers Flucht zurückbringen. Löffler geht aber nicht darauf ein, er bittet sich vielmehr ein Glas Wasser aus. Diese Ausweichung kann Wenzeslaus nur bestätigen, daß Löffler sich etwas Schwerwiegendes zuschulden hat kommen lassen.

Wegen Löffers Antwort geht Wenzeslaus auf Löffers Wunsch ein. Er tut das mit schulmeisterlicher Schlaueit: "Wasser? - Sie sollen haben". Letzteres ist eine Sprachgeste. Wenzeslaus benutzt das Wasser als Lockmittel; sobald Löffler seine Fragen beantwortet hat, soll er Wasser bekommen. Dann bemerkt er: "Aber - ja wovon redten wir? Vom Gradschreiben; nein vom Major - he he he". Erschienen Wenzeslaus' scheinbar abschweifende Bemerkungen über das "Gradeschreiben" sowie seine anschließende Frage: "Wo waren wir?" und seine jetztige Frage: "Aber - ja wovon redten wir?" als Zeichen seiner Zerstretheit, so wird es jetzt klar, daß er sich nur so gibt. Offensichtlich hält er Löffler nicht für einen "Gradeschreiber". Er erwähnt nämlich das Thema des Gradeschreibens und des Majors in einem Zug und lacht dabei. Er mißtraut ihm. Betrachtet man außerdem seine Moralpredigt näher, so erkennt man, daß er Löffler schon hart susetzt. Er hat Löffler also schon ziemlich in der Gewalt.

Nun geht es Wenzeslaus darum, durch eine List Löffers Namen zu erfahren: "Aber wie heißen Sie auch Herr - Wie ist Ihr Name?" Löffler verrät sich, indem er zögernd antwortet: "Mein - Ich heiße - Mandel". Dieser Lapsus ist Wenzeslaus nicht entgangen: "Herr Mandel - und

darauf mußten Sie sich noch besinnen? Nun ja", spöttelt er, "man hat bisweilen Abwesenheiten des Geistes" und sagt, wohl auf Löffers jetztige Gesichtsfarbe hinweisend: "besonders die jungen Herren weiß und rot". Nicht genug, so sagt er: "Sie heißen unrecht Mandel" und treibt sein Spiel weiter: "Sie sollten Mandelblüte heißen, denn Sie sind ja weiß und rot wie Mandelblüte". Gleichzeitig spielt er damit auf Löffers Stand an: Dieser sei einer von denen, unus ex his, die alleweile mit Rosen und Lilien überstreut seien. 'Ist man Hofmeister, meint er, so werden "einen die Dornen des Lebens nur gar selten stechen". Denn was habe man zu tun? Man esse, trinke, schlafe, habe für nichts zu sorgen; sein gutes Glas Wein gewiß, seinen Braten täglich, alle Morgen seinen Kaffee, Tee, Schokolade, oder was man trinke, und das gehe denn immer so fort - .

Wenzeslaus' Bemerkungen über den Hofmeisterstand sind darauf angelegt, Löffler zum Widerspruch herauszufordern, ihn zumindest zur Stellungnahme dazu zu bewegen. Da Löffler nichts darauf erwidert, kann Wenzeslaus seine Aussage als wahr betrachten. Will er später Löffler ausnutzen, so liefert er sich jetzt schon seine eigene Rechtfertigung dafür: als Hofmeister hat Löffler es zu gut gehabt, jetzt soll er das Leben von der anderen Seite kennenlernen. Und dank seiner "moralischen" Einstellung, die in dieser Szene und später in seinen Tiraden immer wieder zum Ausdruck kommt, kann er sich einreden, das alles diene Löffers Läuterung und Seelenheil.

Wenzeslaus hat noch nicht zu Ende geredet. Jetzt beginnt er mit einem Exkurs über die Schädlichkeit des Wassers. Diese Stelle wirkt fremd, zum einen des Inhalts wegen, zum andern, weil er wieder von einem Thema auf ein anderes springt. Zerstreutheit (Löffler hatte ja

vorher um ein Glas Wasser gebeten)? Nein! Erziehung! Und zwar nicht Erziehung im Sinne der Vermittlung von Wissen (über die Schädlichkeit des Wassers), sondern Erziehung zum Gehorsam. Er will Läufer gefügig, gehorsam machen wie eine Marionette. So wird hier die ausbeuterische Seite des Wenzeslaus demonstriert.

Läufer sieht Graf Wermuth kommen und versteckt sich. Der Graf fragt: "Ist hier ein gewisser Läufer? - Ein Student im blauen Rock mit Tressen?" Wenzeslaus weiß also, wie Läufer richtig heißt und er will vom Grafen wissen, was Läufer denn verbrochen haben sollte, daß er ihn so "mit gewaffneter Hand" suche. Die Antwort erfährt Wenzeslaus jedoch nicht vom Grafen. Da dieser ihm Schwierigkeiten macht kommt Wenzeslaus nicht dazu. Er muß ihn vor die Tür setzen.

Wenzeslaus vermutet jetzt den Grund für Läuffers Flucht. Den hatte er durch Graf Wermuth erfahren; dieser wollte nämlich Auskunft über einen Studenten, nicht einen Hofmeister. Das sagt er wohl, um keinerlei Verdacht eines Hofmeisterskandals mit der Tochter des Hauses aufkommen zu lassen. Diese neue Gewißheit des Wenzeslaus offenbart sich jetzt. Kurz bevor Graf Wermuth in die Schulstube eindrang, hatte Wenzeslaus über das Wassertrinken gesagt:

Denn sagt mir doch, wo in aller Welt kann das der Gesundheit gut tun, wenn alle Nerven und Adern gespannt sind und das Blut ist in der heftigsten Cirkulation und die Lebensgeister sind alle in einer - Hitze, - in einer -

Jetzt setzt er diese Rede laut Regiebemerkung "in der obigen Attitude" fort. Schon allein, daß er das tut, befremdet: "In - Die Lebensgeister sagt ich, sind in einer - Begeisterung, alle Passionen sind gleichsam in einer Empörung, in einem Aufruhr." Seine neue Wortwahl ("Begeisterung", "alle Passionen", "Aufruhr") deutet mit Absicht

intime Beziehungen an. Er wird noch deutlicher und nimmt gleichzeitig ein weiteres damit zusammenhängendes Thema auf:

- Nun wenn Ihr da Wasser trinkt, so geht's, wie wenn man in eine mächtige Flamme Wasser schüttet. Die starke Bewegung der Luft und der Krieg zwischen den beiden entgegengesetzten Elementen macht eine Effervescenz, eine Gärung, eine Unruhe, ein tumultarisches Wesen -

Mit dem "Krieg zwischen den beiden entgegengesetzten Elementen" deutet er das unstandesgemäße Liebesverhältnis an. Weit entfernt davon, die schrullenhaften Einfälle eines etwas verworrenen Geistesabwesenden oder Zerstreuten zu sein, sind die Bemerkungen des Wenzeslaus alle genau gezielt. Mit seiner letzten Aussage will der Schulmeister das Unmögliche solcher zwischenständischen Beziehungen ausdrücken. Noch hat er aber Läufer nicht sein Geheimnis entlockt.

Wenzeslaus wird nicht müde, seine Finten zu probieren. Noch einmal versucht er es mit Wasser als Lockmittel: "Jetzt können Sie schon allgemach trinken - Allgemach". Dann können beide zu Abend essen. Gleichsam als Zwischenbemerkung fragt er dann: "Was war das für ein ungeschliffener Kerl, der nach Ihnen suchte?" Man beachte hier die pädagogisch-psychologische Anspielung auf Graf Wermuth. Jetzt hat Wenzeslaus Erfolg. Ganz unbefangen antwortet Läufer, es sei der Graf Wermuth, der künftige Schwiegersonn des Majors; "Er ist eifersüchtig auf mich, weil das Fräulein ihn nicht leiden kann - ". Aus Wenzeslaus' Frage: "Was will das Mädchen denn auch mit Ihm Monsieur Jungfernknecht" geht hervor, daß er im Bilde ist.

Der Schulmeister hat also Läuffers Geheimnis herausbekommen und hat jetzt ein Erpressungsmittel in der Hand. Deswegen ist Läufer wohl oder übel an den Ort gebunden. Er wird Läuffers unbezahlter Hilfslehrer. Wenzeslaus hat schon bewiesen, daß er Läufer "erziehen"

kann. Jetzt hat er noch viel mehr mit Löffler vor, wie er in III,4 sagt: "Ich will euch nach meiner Hand ziehen". In der streng moralischen Atmosphäre sexueller Enthaltensamkeit des Wenzeslaus wird es kein allzu großer Schritt zur Selbstentmannung sein.

Hier gilt es, am Beispiel des Wenzeslaus die Sprache als "individuelles Zubehör" zu untersuchen. Nach Crumbach kann die Sprache der Figuren im epischen Drama zum Unterschied von der der Menschen im Spannungsdrama nur "als individuelles Zubehör, das jede Typisierung ausschließt", wirksam sein.<sup>223</sup> Wir wissen schon, wenn Lenz von der "Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien" spricht und im Anschluß daran das Beispiel "Alexander und nach ihm keiner mehr"<sup>224</sup> bringt, daß es ihm um die unverwechselbare Individualität geht. Aber es ist uns ebenfalls schon bekannt, daß Lenz keine solchen Persönlichkeiten vom Schlage eines Alexanders auf die Bühne bringt. Das besagt jedoch nicht, daß ihm der Versuch nicht gelingt, individuelle dramatische Personen hervorzubringen. Daß ihm dieses Anliegen sehr am Herzen lag, ist aus seinen theoretischen Anschauungen zu entnehmen. Über "die heutigen Aristoteliker" schreibt er in seinen Anmerkungen übers Theater:

Große Philosophen mögen diese Herren immer sein, große allgemeine Menschenkenntnis, Gesetze der menschlichen Seele Kenntnis, aber wo bleibt die i n d i v i d u e l l e ? Wo die unekle, immer gleich glänzende, ruckspiegelnde, sie mag im Totengräberbusen forschen oder unterm Reifrock der Königin? <sup>225</sup>

Mattenklotz findet die Sprache der dramatischen Personen in Hofmeister anders geartet:

Die Personen sprechen nicht, sondern werden gesprochen. An die Stelle der subjektiv und spontan geprägten Sprache tritt das abgegriffene Klischee, in dem alle Subjektivität bis zur Unkenntlichkeit verharscht ist ...: daß die Personen die Sprache ihres Standes sprechen, bedeutet ..., indem die Sprache der

Welt der Realien zugeschlagen wird, die das Subjekt bestimmen, den Verfall dieser Subjekte an ein durch Beruf oder Religion präformiertes Bewußtsein. Das Selbst der Personen ist sprachlos. <sup>226</sup>

Während Mattklott also "Sprachstereotypen", wie dieser Abschnitt seiner Untersuchung betitelt ist, im Hofmeister sieht, schließt Crumbach "jede Typisierung" aus, damit auch Stereotypen. Mattenklott läßt außerdem nur "Beruf oder Religion" als sprachlich kennzeichnend gelten. Auch wir sind der Meinung, daß der berufliche und religiöse Einfluß sich durchaus in der Sprache der Figuren bemerkbar macht, ohne jedoch deren Individualität zu beeinträchtigen.

Als Beleg für seine Behauptungen führt Mattenklott Wenzeslaus an. Über diesen schreibt er lediglich, es finde sich in seiner Sprache kaum eine Wendung, die nicht biblischem oder pietistischem Wortschatz entlehnt wäre. <sup>227</sup> Obwohl Mattenklott die Bedeutung des Berufes stark hervorhebt, bringt er abgesehen von einer kurzen Bemerkung die Pädagogik nicht in Verbindung mit Wenzeslaus. <sup>228</sup>

Mattenklott erwähnt also nicht, daß der Schulmeister sich öfters der Geniesprache bedient. Weiter, daß sich in seinem Vokabular lateinische und griechische Phrasen finden, die bei weitem nicht biblischer Herkunft sind.

In ihrer aufschlußreichen Untersuchung der Sprache als Charakterisierung der Personen geht Britta Titel auf den pädagogischen Reduktus des Wenzeslaus ein.

Sie erwähnt "einige leitmotivische Merkmale" beim Schulmeister, nämlich seine "mäßige Geste des 'nun, nun'" wie "die bedächtigenachgebende des 'nun ja'", seine "Angewohnheit, Phrasen ... auf lateinisch zu wiederholen" und "seine Rede" mit griechischen "Zitaten

bonnothhaft zu würzen", wie auch sein "Unterbrechen der Rede". <sup>229</sup>

Anders als Mattenklott kommt Titel jedoch zum Schluß, daß Wenzeslaus nicht der Typus eines Dorfschulmeisters sei und es seien ihm auch keine pädagogischen Maximen spruchbandartig in den Mund gelegt. Er sei vielmehr ein Original, leicht karikiert, und das Schulmeisterliche in ihm, seine erzieherischen Grundsätze, äußere sich indirekt in der Weise seines Agierens in Rede und Gebärde. <sup>230</sup> Abschließend faßt sie zusammen: Lenz demonstriere hier nicht so sehr pädagogische Methoden als vielmehr die Existenz eines Pädagogen, und auch das nicht im Sinne eines Ideals, sondern in der Weise des Originals. Er charakterisiere nicht bloß den Erzieher als solchen durch die von ihm angewandte Kunst, sondern darüber hinaus den einmaligen Menschen durch die durchaus individuelle Weise, in der er seine Kunst handhabe. Durch die Eigenheiten der Diktion, der Gebärde, der im Duktus der Rede abgebildeten inneren Dynamik sei die pädagogische Aktion persönlich eingefärbt, werde durch die Aktion hindurch die Person lebendig-einmalig gegenwärtig. <sup>231</sup>

Außer Wenzeslaus bespricht Mattenklott hinsichtlich "Sprachstereotypen" nur noch Pastor Läufer, die Majorin und die "Studenten in Halle", <sup>232</sup> Figuren also, die im Drama nicht voll ausgeleuchtet werden. Solche wie z.B. die beiden Brüder, Geheimrat und Major Berg, und Gustchen, die trotz derselben Familien- und Standeszugehörigkeit einen so individualisierten Sprachmodus aufweisen wie Wenzeslaus, läßt er außer acht.

Wenzeslaus' Sprache und Gestik sollen nun, ehe wir fortfahren, unter einem weiteren Gesichtspunkt erörtert werden. In ihnen wird die seelische Verfassung des Schulmeisters ersichtlich.

Wenzeslaus scheint mit seinem Amt und seinen bescheidenen Lebensverhältnissen nicht unzufrieden zu sein. Dieses Dasein hat er aber bekanntlich nur unter schweren Opfern erringen können: er kann aus geldlichen Gründen nicht heiraten und er verdrängt seine natürlichen Triebe durch kalte Duschen und Tabakrauchen.

Seine Reden in III,2 waren darauf angelegt, aus Läufer sein Geheimnis herauszubringen, um ihn in seine Gewalt zu bringen. Dabei fielen seine schrullenhafte Ausdrucksweise, seine Wiederholungen, seine Tiraden und seine angebliche Zerstreutheit auf. Wären diese Eigenheiten seiner Sprechweise allein auf seine Absicht zurückzuführen, Läufer auszunutzen, so wäre das Problem damit erledigt. Diese sprachlichen Eigenarten des Schulmeisters finden sich jedoch auch später im Drama, wo Wenzeslaus es gar nicht mehr nötig hat, auf solche nachdrückliche Weise Läufer gefügig zu machen. Sie dienen also auch dazu, eine weitere Seite der Persönlichkeit des Schulmeisters zum Ausdruck zu bringen: er ist ein Mensch, der wegen seiner Bemühungen, sich der Gesellschaft anzupassen, furchtbar gelitten hat. Und der Einfluß der gesellschaftlichen Verhältnisse auf ihn offenbart sich mittels seiner Sprache und seiner Gebärden in seiner krankhaften Verfassung. Als Beispiel dafür dient eine Rede des Schulmeisters in III,4:

Aber ... aber... aber (reißt ihm den Zahnstocher aus dem Munde) was ist denn das da? Habt Ihr denn noch nicht einmal so viel gelernt, großer Mensch, daß Ihr für Euren eignen Körper Sorge tragen könnt. Das Zähnestochern ist ein Selbstmord; ja ein Selbstmord, eine mutwillige Zerstörung Jerusalems, die man mit seinen Zähnen vornimmt. Da, wenn Euch was im Zahn sitzen bleibt: (nimmt Wasser und schwängt dem Mund aus) So müßt Ihr's machen, wenn Ihr gesunde Zähne behalten wollt, Gott und Euren Nebenmenschen zu Ehren, und nicht einmal im Alter herumlaufen wie ein alter Kettenhund, dem die Zähne in der Jugend ausgebrochen worden und der die Kinnbacken nicht zusammenhalten kann. Das

wird einen schönen Schulmeister abgeben, will's Gott, wenn ihm aufs Alter die Worte ungeboren zum Munde herausfallen und er zwischen Nase und Oberlippen da was herausschnarcht, das kein Hund oder Hahn versteht.

Diese Worte stehen in keinem Zusammenhang mit dem, was Wenzeslaus vorher gesagt hat. Wenzeslaus zeigt sich also hier wie auch an anderen Stellen in seiner Sprache als sprunghaft. Er beginnt seine Rede mit einem dreimaligen "aber", wobei er sich in eine Wut hineinsteigert, ohne daß Läufer oder der Zuschauer den Grund dafür wissen. Während dieser Zeitspanne wird er wohl Läufer wie in gebannter Raserei ins Gesicht starren und die Stimme bei der Wiederholung von "aber" jeweils erheben. Erst als er Läufer den Zahnstocher aus dem Munde reißt, läßt er diesen und den Zuschauer wissen, worum es sich handelt. Diese gewaltsame Gebärde zeigt deutlich an, daß er sich kaum noch beherrscht. Man spürt, daß er unter dem Einfluß unbekannter seelischer Kräfte steht.

Es ist jedoch nicht von ungefähr, daß der Schulmeister Läufer so behandelt. Dieser vertritt für den Schulmeister die gesellschaftlich höher stehende Welt, denn als Hofmeister bei einer adligen Familie erfreut er sich vieler Vorteile des Lebens, die Wenzeslaus fehlen. Deswegen nennt er Läufer kurz darauf "großer Mensch". Aber diese Zeiten sind jetzt für den Hofmeister vorbei und das weiß Wenzeslaus nur zu gut. Darum kann er jetzt ohne Gefahr seinem ganzen Haß, der sich in ihm jahrelang krankhaft aufgestaut hat, gegenüber Läufer freien Lauf lassen.

Sein brutales Vorgehen befreit ihn vom aufgestauten Druck und beruhigt ihn. Er stellt die typisch schulmeisterliche Frage: "Was ist denn das da?" auf die eine Belehrung folgt. Hier spürt man

wieder das Krankhaft-Gespannte in seinem Wesen; er schickt sich an, eine Tirade über das "Zähnestochern" zu halten. "Ein Selbstmord", sei dieses, "ja ein Selbstmord", wiederholt er, "eine mutwillige Zerstörung Jerusalems". Ohne Übergang bemerkt er plötzlich: "Da, wenn Euch was im Zahn sitzen bleibt", nimmt Wasser, spült sich den Mund aus und erteilt Läufer eine Lektion über die Mundpflege. Wohl kann man hier die Absicht eines Pädagogen erkennen, der seinen Schüler unterweisen und zum Gehorsam erziehen will. Die Unterweisung enthüllt sich jedoch als die eines geistig leidenden Lehrers.

Diese sprachlichen Eigenheiten des Wenzeslaus treten auch in V,3, V,9 und V,10 an den Tag. Hinsichtlich seiner Zerstreutheit, die ebenfalls als Zeichen geistiger Verwirrung zu deuten ist, unterbricht er eine seiner Tiraden in V,3 mit den Worten: "Ja wo war ich", um sodann im alten Ton fortzufahren. Mit den Mitteln der Sprache und Geste zeigt Lenz auf eindringliche Weise, daß Wenzeslaus ein zerstreuter, widersprüchlicher und sogar geistesgestörter Mensch geworden ist, der dem unerbittlichen Kampf zwischen Privilegierten und Opfern erliegt.

In V,10, der letzten Szene, in der Läufer auftritt, zeigt uns Lenz wohl auf radikalste Weise im Drama die Isolierung der Menschen. Statt den Zuschauer darauf vorzubereiten, konfrontiert ihn Lenz sofort damit:

Läufer (näht sich ihr): Du hast eine Seele dem Himmel gestohlen. (Faßt sie an die Hand.) Was führt dich hieher, Lise?

Lise: Ich komm, Herr Mandel – Ich komme, weil Sie gesagt haben, es würd morgen keine Kinderlehr – weil Sie – so komm ich – gesagt haben – Ich komme, zu fragen, ob morgen Kinderlehre sein wird.

Läufer: Ach! – – Seht diese Wangen, ihr Engel! wie sie in unschuldigem Feuer brennen, und denn verdammt mich, wenn ihr könnt – – Lise, warum zittert deine Hand? Warum sind dir die Lippen so bleich und die Wangen so rot? Was willst

du?

Lise: Ob morgen Kinderlehr sein wird?

Läufer: Setz dich zu mir nieder – leg dein Gesangbuch weg –  
Wer steckt dir das Haar auf, wenn du nach der Kirche gehst?  
(Setzt sie auf einen Stuhl neben seinem.)

Lise (will aufstehn): Verzeih Er mir; die Haube wird wohl nicht  
recht gesteckt sein; es macht' einen so erschrecklichen Wind,  
als ich zur Kirche kam.

In diesem Dialog treten die beiden Personen gleichsam in jeweils zwei verschiedenen Rollen auf. Die ersten beiden sind Läufer als Konfirmandenlehrer und Lise als Konfirmandenkind, die letzten beiden Läufer als Verliebter und Lise als die von ihm einseitig Geliebte. Die vertraute Situation gestalten hier die ersten beiden Personen: die Schülerin bittet den Lehrer um Auskunft. Diese Situation verursacht jedoch absichtlich Verfremdung. In seiner ersten Rede redet Läufer Lise nicht als Schülerin, sondern als die Geliebte an. Lises Antwort richtet sich aber an Läufer als Lehrer. Sie wird nervös, weil Läufer ihre Hand nahm. Deswegen redet sie durcheinander. Es gelingt ihr aber schließlich, zum Schüler-Lehrer-Verhältnis zurückzufinden; sie drückt sich klar aus. Und so geht es weiter: Läufer spricht sie als die von ihm Geliebte an, sie ihn als den Lehrer. Sie sträubt sich sogar gegen Läubers Vertraulichkeiten, worauf die Regieanweisung in ihrer dritten Rede hinweist ("will aufstehn"). Läubers Fragen ("Was führt dich hieher, Lise?", "Lise, warum zittert deine Hand?", "Was willst du?") verraten seine Hoffnung, daß das Mädchen seine Neigung erwidert, was jedoch nicht der Fall ist. Beide reden also aneinander vorbei.

In Läubers Beteuerungen seiner Leidenschaft macht sich der Ton der inneren Erhebung bemerkbar. Dies kontrastiert deutlich mit der Alltagssprache, die wir sonst bei ihm gewohnt sind und läßt außerdem

seine Gespaltenheit erkennen. Ehe wir auf seine Gespaltenheit eingehen, gilt es, einen weiteren Aspekt seiner leidenschaftlichen Beteuerungen zu erörtern, nämlich den demonstrativen. Diese Beteuerungen sind klischeehaft. Lenz verwendet sie bewußt so, um Verfremdung zu verursachen. Aus dem Munde Läubfers kommend gewinnen diese Worte eine neue Bedeutsamkeit, denn er ist kastriert. Wäre dem nicht so, so wäre der Zuschauer wohl bereit, Läubfer trotz seines Amtsmissbrauches seine Verführung des Dorfknäbchens zu verzeihen, da er es ja schließlich heiraten will. Läubfer ist aber ein Eunuch. Was er von Lise verlangt, verstößt gegen das moralische Empfinden des damaligen Zuschauers. Deswegen wirken seine Worte der Leidenschaft befremdend. Sie dienen dazu, Läubfers zerrissene Natur aufzudecken.

Crumbach erwähnt ein weiteres kennzeichnendes Merkmal der Sprache im epischen Drama: "Triviales und Heiliges dicht beisammen – auch hier springt der Funke zwischen den Polen".<sup>233</sup> Läubfer entbrennt in Liebe zu Lise. Nach ihrer letzten angeführten Rede nimmt Läubfer "ihre beiden Hände in seine Hand" und fragt ganz außer sich: "O du bist – Wie alt bist du, Lise? – Hast du niemals – Was wollt ich doch fragen – Hast du nie Freier gehabt?" Läubfer will also wissen, ob sie die Liebe schon kennengelernt hat. Auf seine letzte Frage bekommt er folgende Antwort: "O ja einen die vorige Woche". Und ganz stolz fügt das Knäbchen hinzu: "Und denn hab ich auch noch einen Offizier gehabt; es ist noch kein Vierteljahr". Während es Läubfer also hier um die eine große Liebe geht, denkt Lise nur an Liebeleien. Sie ist noch zu jung, um zu wissen, was Liebe bedeutet. Das geht aus ihrer Bemerkung über den Offizier hervor: "Er hat drei Tressen auf dem Arm gehabt". Und obwohl sie vor keinem Vierteljahr in den Offizier verliebt war,

war sie "noch zu jung"; ihr Vater wollte sie ihm nicht geben "wegen des soldatischen Wesens und Ziehens". Lises Worte sollen befremden. Sie machen auf die Jugend und Unerfahrenheit Lises aufmerksam und auf Löfflers ausbeuterische Wünsche.

Als Löffler hört, daß der Heiratsantrag des Offiziers abgelehnt wurde, macht er sich Hoffnungen: "Würdest du - O ich weiß nicht, was ich rede - Würdest du wohl - Ich Elender!" Lise bezieht seine Fragen auf den Offizier und erklärt: "O ja, von ganzem Herzen!" Zuerst glaubt sich Löffler selbst gemeint: "Bezaubernde!" ruft er aus und "will ihr die Hand küssen". Er besinnt sich aber doch eines Besseren und erklärt: "Du weißt ja noch nicht, was ich fragen wollte". Löfflers Feststellung stimmt, denn laut Regieanweisung zieht Lise die Hand weg. Sie sagt:

O lassen Sie, meine Hand ist ja so schwarz - O pfui doch! Was machen Sie? Sehen Sie, einen geistlichen Herrn hätte ich allewege gern: von meiner ersten Jugend an hab ich die studierte Herren immer gern gehabt; sie sind alleweil so artig, so manierlich, nicht so puff puff wie die Soldaten, obschon ich einewege die auch gern habe, das leugn ich nicht, wegen ihrer bunten Röcke; ganz gewiß, wenn die geistlichen Herren in so bunten Rücken gingen wie die Soldaten, das wäre zum Sterben.

In ihrem ersten Satz versucht Lise, sich auf höfliche Weise Löfflers Zudringlichkeit zu erwehren. Dann vergißt sie jedoch ihr höfliches Benehmen, weil sie sich entrüstet, und gibt Löffler einen Korb. Was die Geistlichen in ihren Augen anziehend erscheinen läßt ("alleweil so artig, so manierlich"), fehlt bei Löffler. Aber trotzdem bevorzugt sie Soldaten.

In dieser Aussage Lises zeichnet sich eine Entscheidung ab, was auf Spannungsdramatisches hinweist. Dies wird dann bekräftigt; nachdem Lise ihre Rede beendet hat, küßt sie der Lehrer Löffler und sie

erwidert wie vorher: "O pfui, Herr, was machen Sie?" Jetzt erscheint Wenzeslaus und entsetzt sich über Löffers Vertraulichkeiten mit Lise. Löffler verteidigt sich gegen die Anschuldigungen des Schulmeisters mit der Erklärung: "Ich will Lisen heiraten". "Heiraten - ," entgegnet Wenzeslaus, "Ei ja doch - als ob sie mit einem Eunuch zufrieden?" Lise macht ihre letzte Entscheidung jetzt rückgängig, indem sie antwortet: "O ja, ich bin's herzlich wohl zufrieden, Herr Schulmeister". Ihr Entschluß erfolgte, sobald sie das Wort "heiraten" hörte. Auf einmal ist, wie der weitere Dialog zeigt, Lise die ausbeutende Person geworden. Beide haben sozusagen hier ihre Rollen "vertauscht", was aus Löffers nächster Aussage: "Ich Unglücklicher" hervorgeht.

Hat Lise erst vor kurzem Löffler rundweg abgelehnt, so erklärt sie jetzt im Ton der Erhebung:

Glauben Sie mir, lieber Herr Schulmeister, ich laß einmal nicht von ihm ab. Nehmen Sie mir das Leben; ich lasse nicht ab von ihm. Ich hab ihn gern und mein Herz sagt mir, daß ich niemand auf der Welt so gern haben kann als ihn.

Lise mag wohl naiv und in der Liebe noch unerfahren sein, sie weiß aber trotz ihrer Jugend schon von den Gegensätzen zwischen Privilegierten und Nichtprivilegierten in der Gesellschaft, und daß ein Bauernmädchen wie sie durch eine günstige Heirat gesellschaftlich avancieren kann.

Diese Aussage der Lise wie auch weitere wollen im Zuschauer Verfremdung verursachen. Wenzeslaus erklärt dem Bauernmädchen, daß eine Ehe mit Löffler unvollzogen bleiben muß, aber Lise sieht kein Hindernis darin. Zu der Bemerkung des Wenzeslaus, "Wo Eh ist, müssen auch Kinder sein", sagt sie:

Nein Herr Schulmeister, ich schwör's Ihm, in meinem Leben möcht ich keine Kinder haben. Ei ja doch, Kinder! Was Sie nicht meinen! Damit wär mir auch wohl groß gedient, wenn ich noch Kinder dazu bekäme. Mein Vater hat Enten und Hühner genug, die ich alle Tage füttern muß; wenn ich noch Kinder obenein füttern müßte.

Lises Gründe dafür, keine Kinder haben zu wollen, mögen sich auf befremdende Weise oberflächlich anhören. Die Hauptsache ist, daß ein junges Mädchen einer solchen Einsicht schon fähig ist. So führt uns Lenz die Einrichtung der Welt vor. Es mag sein, daß mancher Zuschauer sich der Meinung der kleinen Ausbeuterin anschließt: Es lohnt sich wirklich nicht, Kinder in eine solche Welt zu setzen. Lenz läßt jedoch den Schluß dieser Handlung offen; es ist noch zu keiner Ehe gekommen, Läufer muß erst die Einwilligung ihres Vaters einholen.

Nach Crumbach macht sich die Doppelseele der Figuren auch im Tonfall bemerkbar: sie können im "unverstellt-natürlichen Tonfall des Alltags" und im "unecht-gekünstelten der Verbildung"<sup>234</sup> sprechen. Im Hofmeister finden sich vorwiegend Beispiele für den letzteren Tonfall; die Figuren sprechen meist ihrem gesellschaftlichen Stand gemäß. Sollen die Figuren im unverstellt-natürlichen Tonfall sprechen, so verwende man, wie Crumbach erklärt, nicht die Rede einer gelegentlichen geistigen Anstrengung, sondern die des Tagesbeginns, wenn Hast oder Unlust, Unausgeschlafensein oder ein unerquicklicher Traum die Figuren noch nicht dazu kommen ließen, die Maske der Konvention anzulegen. Natürlich werde auch eine solche Sprache hohe und heilige Dinge berühren, aber im Morgengrauen ersterbe das Pathos festlicher Gehobenheit. Da scheine wohl manches als "Dichtung primär Mimus", was nur die äußerste Ehrlichkeit des Herzens deute.<sup>235</sup> Beispielhaft dafür sind das "Stammeln", das "häufige Verstummen", die "betonte

Nüchternheit", der "Fluch" und "das Trockene, Strumpfe, Spröde". <sup>236</sup>

Im Hofmeister sind einige Beispiele für diesen Tonfall enthalten. Am Anfang des Dramas zeigen Sprache und Verhaltensweise des Majors trotz aller persönlichen Züge doch die herkömmlichen Merkmale seines Standes.

In IV,5 wird der Major überrascht. Er rettet seine Tochter mit knapper Not aus dem Wasser. Sie liegt jetzt ohnmächtig vor ihm und er bangt um ihr Leben. Hier fallen die Schranken der gesellschaftlichen Konvention. Der Major zeigt sich in all seiner Widersprüchlichkeit und auch Ehrlichkeit als elendes, ängstliches und unsicheres Geschöpf:

Verfluchtes Kind! habe ich das an dir erziehen müssen!  
(Kniet nieder bei ihr.) Gustel! was fehlt dir? Hast Wasser eingeschluckt? Bist noch mein Gustel? - Gottlose Kanaille! Hättest du mir nur ein Wort vorher davon gesagt; ich hätte dem Lausejungen einen Adelsbrief gekauft, da hättet ihr können zusammen kriechen. - Gott behüt! so helft ihr doch; sie ist ja ohnmächtig. (Springt auf, ringt die Hände; umhergehend.) Wenn ich nur wüßte, wo der maledite Chirurgus vom Dorf anzutreffen wäre. - Ist sie noch nicht wach?

Seine Rede setzt mit einem Fluch ein, auf den ein Selbstvorwurf folgt (erkennbar durch das Wort "müssen"). Danach bringt er seine liebende väterliche Besorgnis zum Ausdruck, um anschließend wieder auf seine Tochter zu fluchen ("Gottlose Kanaille!"). Seine schroffe Bemerkung über den Adelsbrief zeigt seine Anteilnahme und gleichzeitig seinen Ärger. Sie offenbart nebenbei die ganze Verlogenheit und Käuflichkeit des Adels. Lenz kommt in dieser Rede fast ohne Regiebemerkungen aus, da die Sprache so stark gebärdenhaft ist: "Dichtung primär Mimus". Aus den darauffolgenden Worten geht hervor, daß der Major jetzt seine Worte an den Geheimrat und den Grafen richtet. Dem Vater ist immer noch bange um das Leben seiner Tochter. Deswegen schließt

er mit dem beschönigenden Ausdruck "nicht wach" statt vom Tod zu sprechen.

Diese durch eine Krise ausgelösten Worte zeigen uns die wahre Natur des Majors. Er ist nicht mehr die selbstsichere Standesperson, sondern nur ein elendes Wesen.

Bei der Familie Berg gelingt es Läufer im großen und ganzen den gewandten Hofmeister zu spielen. Seine wahre Natur, d.h. seine Schwäche und Unsicherheit, offenbart sich in seiner trockenen, nüchternen Sprache in der Kastrationsszene (V,3).

Crumbach schreibt, daß die Doppelseele der Figur oft in einem einzigen Satz zutage trete.<sup>237</sup> In der Anfangsszene des Dramas zeigt Läufer seine wahre Natur, als er sagt: "Der Kerl hat etwas in seinem Gesicht, das mir unerträglich ist". Unmittelbar danach sieht man ihn als verstellten Menschen. Er "geht dem Geheimen Rat und dem Major mit viel freundlichen Scharfzüßen vorbei". Diese provokative Gebärde Läubers wurde bereits erörtert.<sup>238</sup> Hier wird ein weiterer Gesichtspunkt der demonstrativen Gestik ersichtlich. Die Gebärde kann den Umständen entsprechend die wahre oder die falsche Natur des Menschen enthüllen.

In der Fritz-Nebenhandlung werden meist keine kontrastisch angelegten Figuren einander gegenübergestellt. Man denke an Gespräche, an denen Fritz, Pätus, Bollwerk und auch von Seiffenblase und dessen Hofmeister teilnehmen. Der Grundkontrast macht sich also im Dialog nicht bemerkbar. Er tritt aber andererseits in der Demonstration zutage, z.B. in Szenen, in denen Frau Blitzer und Rehaar auftreten. Der Grundkontrast zeichnet sich trotzdem in dieser Nebenhandlung ab. Ohne ihn gäbe es keinen solchen Handlungsverlauf. Fritz erweist Pätus

einen Freundschaftsdienst, indem er für ihn ins Gefängnis geht. Dazu wäre es gar nicht gekommen, wenn Frau Elitzer Pätus nicht ausgebeutet hätte. Weil Fritz aus Halle fliehen mußte, steckt er später genau so tief in Schulden wie sein Freund. Beide hätten am Ende nicht nach Hause gehen können, wenn Pätus das "Wunder" des Lotteriegewinns nicht zuteil geworden wäre.

Obwohl es also im allgemeinen zu keiner Konfrontation zwischen kontrastisch angelegten Figuren kommt, zeigt sich dennoch im Dialog ein Merkmal des epischen Dramas, nämlich die Isolierung. In II,7 sitzt Fritz im Schuldgefängnis. Hier gelingt es ihm nicht, von Seiffenblase und dessen Hofmeister davon zu überzeugen, daß sein Freund und ehemaliger Schulkamerad Pätus ein guter Kerl ist. Während der Auseinandersetzung macht sich von Seiffenblases ständische Einstellung zu Pätus bemerkbar. Er ärgert sich darüber, daß Pätus die Adligen "sonst kaum über die Achsel" ansah, "aber wenn ihr in Not seid, da sind die Adlichen zu Kaventen gut genug". Der beste Beweis dafür, daß diese Aussage unwahr ist, ist die Freundschaft zwischen Fritz und Pätus.

Im weiteren verhält es sich in sprachlicher Hinsicht mit der Fritz-Nebenhandlung als sinndeutender Handlung anders als mit der Beispielhandlung. Wie bereits im Kapitel über die Handlung ausgeführt wurde, offenbart sich der Grundkontrast in dieser Nebenhandlung. Gleichzeitig unterscheidet sich diese von der Beispielhandlung dadurch, daß Fritz nicht in sich gespalten, ja vielmehr ein ehrlicher und vernünftiger Mensch ist. So wollen wir uns jetzt zunächst mit Fritz' Sprache befassen.

Die Sprache des Junkers erfährt nur insoweit eine

Individualisierung, als er sich in seiner Sprache von den übrigen Figuren unterscheidet. Abgesehen davon ist seine Sprache wenig individuell. Er spricht meist eine gehobene Sprache, auch wenn es sich um Alltägliches handelt, d.h. so wie er als Figur keine Gespaltenheit zeigt, ist sein Sprachton einheitlich. Vom Sprachlichen her wirkt er mehr wie eine Figur aus der Spannungsdramatik; wir lernen nicht so sehr Fritz als Individuum, sondern dessen Gesinnung kennen.

Ein gutes Beispiel für Fritz' Sprache bietet eine Passage aus IV,6, in der er Pätus anredet:

Wir sind in den Jahren; wir sind auf der See, der Wind treibt uns, aber die Vernunft muß immer am Steuerruder bleiben, sonst jagen wir auf die erste beste Klippe und scheitern.... wenn man gegen ein Herz, das sich nicht verteidigen will noch verteidigen kann, alle mögliche Batterien spielen läßt, um es - was soll ich sagen? zu zerstören, einzuäschern, das ist unrecht, Bruder Pätus, das ist unrecht.... Ein Mann, der gegen ein Frauenzimmer es so weit treibt, als er nur immer kann, ist entweder ein Teekessel oder ein Bösewicht; ein Teekessel, wenn er sich selbst nicht beherrschen kann, die Ehrfurcht, die er der Unschuld und Tugend schuldig ist, aus den Augen zu setzen: oder ein Bösewicht, wenn er sich selbst nicht beherrschen will und wie der Teufel im Paradiese sein einzig Glück darin setzt, ein Weib ins Verderben zu stürzen.

Seine Rede ist wohlgesetzt, seine reich gegliederten Sätze bruchlos und nicht fragmentarisch. Der Satzzusammenhang ist klar und übersichtlich. Er verwendet Sentenzen. Darin kann man eine Ähnlichkeit mit seinem Vater sehen. Aber gerade wo der Geheimrat sentenzenhaft spricht, zeigt er seine Gespaltenheit, was bei Fritz nicht der Fall ist. Eine weitere Sentenz findet sich in dieser Szene: "Schimpfliche Handlungen verdienen Schimpf". Auch spricht Fritz in IV,6 antithetisch: "Ein Mädchen, das alles von der Natur empfing, vom Glück nichts". Dieser Zug insbesondere, aber auch die Wohlgesetztheit seiner Rede und die Vernunft, die daraus spricht, erinnert sprachlich

eher an die Lessingsche Dramatik.

Viele Figuren in der Fritz-Nebenhandlung sind nicht wirklich ausgeleuchtet, was sich auch in der Sprache zeigt. Dennoch wirkt die Sprache nicht typenhaft.

In der einzigen Szene, in der sie auftritt (II,3), wird Frau Blitzer als grobe, Kraftausdrücke speiende Frau des Volkes dargestellt. Später gibt sie sich durch ihren geänderten, rührenden Ton als besorgter Muttertyp zu erkennen. Dieser Ton befremdet, denn gleich darauf erfährt der Zuschauer, daß Frau Blitzer Pätus für sein teures Geld Ersatzkaffee serviert.

Von Seiffenblasses geschraubter Briefstil in V,6 kontrastiert deutlich mit seinem sonstigen Sprachhabitus. Bei seinem Hofmeister tritt das pädagogische Wesen in den Vordergrund. Er verwendet gern Sinnsprüche und schmückt sie aus mit Beispielen aus der Antike oder dem Alten Testament (II,7, III,3). Freilich schleicht sich in seine Darbietungen gelegentlich eine logische Inkonsistenz. In II,7 gibt er einleitend einen tiefsinnigen Vernunftsatz von sich ("Man muß erst eine Weile unter den Menschen gelebt haben um Charaktere beurteilen zu können"), um sich sodann despektierlich über Pätus zu äußern. Nur beginnt er dies mit den Worten: "Der Herr Pätus, oder wie er da heißt ... ". Im Widerspruch zu seinem Apriori kennt er Pätus also gar nicht.

Die Sprache der wichtigeren Figur Rehaar weist individuelle Züge auf. Sie ist mit ostpreußischen Verkleinerungsformen durchsetzt ("Ja und Ihr Lautenkonzerthen dazu, Herr von Bergchen ... auf Ihrem Zimmerchen"). Ein zweites Merkmal ist seine schwatzhafte Redseligkeit. Hierzu bemerkt Titel in ihrer aufschlußreichen Untersuchung:

Er liebe es, Geschichten zu erzählen und finde immer einen Zusammenhang, um von einer auf die andere zu kommen. Seine Konversation schwebe er auf mit Wendungen, die ohne Sinngehalt Gestus der Redefreudigkeit seien:

Man sagt: die Türken sind über die Donau gegangen und haben die Russen brav zurückgepeitscht, bis - Wie heißt nun doch der Ort? Bis Otschakof, glaub ich; was weiß ich? So viel sag ich Ihnen, wenn Rehaar unter ihnen gewesen wäre, was meinen Sie?

Seine Redewendungen seien wie abgegriffene Münzen, man spüre den häufigen Gebrauch. 239

Der Ton von Rehaars Sprache ist zwar einheitlich. Er demonstriert jedoch in V,2 seine feige, unterwürfige Natur. Hier beruft er sich auf seine eigene Standesideologie ("Ein Musiker muß keine Courage haben") und versetzt dem unbewaffneten Pëtus einen Stoß.

Pëtus ist im Grunde noch ein unreifer junger Mann. Das zeigt sich in der Sturm-und-Drang-Sprache, deren er sich vor allem in II,3 und V,6 bedient, und in seinen vielen entsprechenden Gebärden. In II,3 z.B. pocht und stampft er mit dem Fuß, wirft sich auf einen Stuhl und wirft den schlechten Gerstenkaffee durch das Fenster hinaus. Besonders stark werden Sturm-und-Drang-Ausdrücke von ihm in Frau Elitzers Gegenwart verwendet, nicht zuletzt, um seinem Freund Fritz damit zu imponieren.

Wird die Lage ernst, wie in der Gefängniszene (II,7), so spricht er in allgemeinen gedämpfter. Dennoch verrät sich auch hier durch Sprache und Gebärde seine Unausgeglichenheit. Er will Selbstmord begehen, "rauft sich das Haar mit beiden Händen und stampft mit den Füßen" und ruft aus: "O Schicksal! Schicksal! Schicksal!" Ein ähnlicher Ausruf des Pëtus findet sich in V,8: "Gott! Schicksal!

Schicksal!" Hier besteht aber ein freudiger Anlaß dazu, er hat gerade Geld in der Lotterie gewonnen. Der Lotteriegewinn und die Aussöhnung in den letzten beiden Szenen im Drama sollen, wie bereits erörtert wurde, <sup>240</sup> dissonant wirken: nur ein Wunder vermag den Grundkontrast aufzuheben. Aus einem anderen Grund verwendet Lens diese leitmotivische Sprachgeste des Pätus an beiden Stellen: Statt den ursächlichen Zusammenhang zwischen den herrschenden Zuständen in der Gesellschaft und seiner eigenen Lage zu sehen, schreibt Pätus alle folgen-schweren Ereignisse dem Schicksal zu.

An Pätus sind viele Anzeichen der Gespaltenheit erkennbar. Er läßt sich zum einen von seiner Wirtin ausbeuten. Zum anderen bringt er durch die ausbeuterische Seite seiner Natur Jungfer Rehaar in üblen Ruf und schlägt ihren Vater. Das alles kann man aber auch auf sein unreifes Wesen zurückführen. Es wäre noch viel schlimmer um ihn bestellt, wenn er nicht den treuen Freund Fritz hätte.

Mit Fritz in seiner Rolle als Freund erschließt sich hier ein weiteres Thema hinsichtlich der Sprache im epischen Drama. Wie schon ausgeführt wurde, kommt es im Dialog in der epischen Dramatik zu keinen Entscheidungen. In der Fritz-Nebenhandlung werden jedoch Entscheidungen getroffen, d.h. Fritz erzwingt sie.

In der langen, oben angeführten Rede in IV,6 spricht Fritz mit Pätus. Wegen des Vorfalls mit Jungfer Rehaar will er Pätus zu der Einsicht bringen, daß er sich ändern muß. Und er warnt ihn: "Nimm mir's nicht übel, wir können so nicht gute Freunde zusammen bleiben". Dieses Gespräch wird abgebrochen, weil Rehaar erscheint. Pätus regt sich über die Klagen des Lautenlehrers auf und gibt ihm eine Ohrfeige. Da Pätus Rehaar nicht öffentlich Abbitte leisten will, wie es Fritz

1

von ihm fordert, zwingt ihn Fritz, sich mit ihm zu duellieren mit der Bemerkung: "Ja, ich will dich zwingen, kein Schurke zu sein". In V,2 findet das Duell statt. Bemerkenswert ist hier die Tatsache, daß Fritz, nachdem Rehaar sich so feige aufgeführt hat, diesen wie einen Gleichgestellten behandelt: "Sie sind ja auch Student. Kommen Sie ...".

Abschließend soll auch bemerkt werden, daß das Ineinander von Haupt- und Nebenhandlung, d.h. die Anordnung der Szenen im Drama darauf angelegt ist, Verfremdung hervorzurufen. Durch das scheinbar bunte Durcheinander wird zum Ausdruck gebracht, daß alles von der Grundstruktur des Kontrastes geprägt ist.

## 6. KAPITEL

### SCHLUß

Der Künstler verwendet den epischen Grundtypus des Dramas, "um das Abstrakte einer Grundwahrheit neu be-greifbar zu machen", erklärt Crumbach. Fremd sei der Struktur des kontrastierenden Dramas jede Einseitigkeit, die vorgefaßte Meinung einer Ideologie. Eine wahre und nicht vorgetäuschte Haltung müsse auch den Gegenpol in voller Wirksamkeit belassen. Denn "Episches, d.h. kontrastierendes Drama begreift Menschsein als den ewigen Prozeß der Suche nach dem verschwundenen Urbild". Redliches Forschen allein gelange zwischen Versuchen und Verwerfen zum Höchsten, zur Ahnung des göttlich Absoluten.<sup>241</sup> Es gibt keine ergreifendere Stelle im Hofmeister, an der die von Lenz gesehene Grundwahrheit des Menschseins ausgesprochen wird als in der Schlußszene der Läufer-Handlung. Hier erleben wir auch keine Schwächung des Gegenpols; Läufer ist alles andere als ein Mensch, der klein beigt. Er wird der Verführung von Lises unschuldigen Herzen beschuldigt. In seiner Erwiderung ("Ich bekenne mich schuldig") spricht er sein Bekenntnis aus, daß er nicht umhin kann, als Mensch zu fühlen, denn er fügt die folgenden Worte hinzu:

Aber kann man so vielen Reizungen widerstehen? Wenn man mir dies Herz aus dem Leibe risse und mich Glied vor Glied verstümmelte und ich behielt' nur eine Ader von Blut noch übrig, so würde diese verräterische Ader doch für Lisen schlagen.

Seine Rede faßt das von Lenz empfundene Dilemma der condition humaine

zusammen: Der Mensch – auch über das Gesellschaftliche hinweg! – neigt dazu, bis in sein tiefstes Wesen hinein Ausbeuter zu sein, und doch verrät gleichzeitig seine Tendenz zum Ausbeuterischen ("diese verräterische Ader") seine Berufung, Mensch zu sein. Dem Zuschauer mögen diese Worte eines Kastraten nicht behagen. Er ist aber aufgefordert, ihren Sinn zu erkennen, ihnen zumindest einen Sinn zu verleihen, da Lenz sie Läufer in den Mund legt. Was der Kastrat Läufer ausdrückt, bezeichnet Herrlichkeit und Elend des unzerstörbaren menschlichen Wesens und enthält den Wunsch nach dem "Urbild", d.h. nach dem Menschen, bevor er zum Ausbeuter geworden war. Die Lösung dieses Problems ist dem Zuschauer aufgetragen.

Schließlich offenbart sich in der Tatsache, daß Der Hofmeister anhand einer Methode untersucht wurde, die erst um die Mitte des Zwanzigsten Jahrhunderts entwickelt wurde, daß Lenzens Drama ein vorbildliches Stück epischen Theaters darstellt. Daß Der Hofmeister sich so leicht in das Phänomen epischer Dramatik einordnen läßt, zeugt auch von Lenzens großartigem Können als Dramatiker.

## **ANMERKUNGEN**

## ANMERKUNGEN

- 1 Jakob M. R. Lenz, Übersetzt v. C. v. Gütschow (Leipzig: Schulze, 1909), S. 153.
- 2 a.a.O., S. 153-154.
- 3 a.a.O., S. 154.
- 4 a.a.O., S. 155.
- 5 a.a.O.
- 6 a.a.O., S. 194.
- 7 a.a.O., S. 213; siehe auch S. 195.
- 8 Lenz als Dramatiker, Diss. München 1912 (Leipzig: Hans Sachs-Verlag, 1912), S. 25.
- 9 Die Motivierung in den Dramen von J. M. R. Lenz: Ein Beitrag zur Psychologie Lenzens, Diss. Zürich 1922 (Calw: A. Oelschläger'sche Buchdr., 1922), S. 147.
- 10 a.a.O.
- 11 Paul Fechter, Geschichte der deutschen Literatur (Gütersloh: C. Bertelsmann, 1957), S. 144.
- 12 Jakob Michael Reinhold Lenz, Werke und Schriften, Hrg. Britta Titel u. Hellmut Haug (Stuttgart: Goverts, 1967), II, 9-104. In Zukunft zitiert als Lenz, Titel-Haug-Ausgabe einschließlich Band- und Seitensahl.
- 13 Die Struktur des Epischen Theaters: Dramaturgie der Kontraste, Schriftenreihe der PH Braunschweig, Heft 8 (Braunschweig: Waisenhaus, 1960).
- 14 Crumbach, S. 9.
- 15 a.a.O., S. 216.
- 16 a.a.O., S. 9.

- 17 Crumbach, S. 11.
- 18 a.a.O.
- 19 Der Begriff "Vorgang", den Crumbach verwendet, stammt von Robert Petsch, Wesen und Form des Dramas: Allgemeine Dramaturgie (Halle: Niemeyer, 1945), S. 47ff.
- 20 Rosanow, S. 208.
- 21 a.a.O.
- 22 Formgeschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl. (Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1965), I, 666.
- 23 a.a.O., S. 664.
- 24 "J. M. R. Lens: Der Hofmeister", in Das deutsche Lustspiel, Hrg. Hans Steffen (Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1968), I, 50.
- 25 Lens, Titel-Haug-Ausgabe, I, 385.
- 26 Crumbach, siehe S. 224-225.
- 27 "Lens - Klinger - Wagner: Studien über die rationalistischen Elemente in Denken und Dichten des Sturmes und Dranges", Diss. Freie Uni. Berlin 1955, siehe S. 46-47.
- 28 Brecht's Tradition (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967), S. 34.
- 29 Crumbach, S. 219.
- 30 a.a.O.
- 31 a.a.O.
- 32 Goethes Werke, Hrg. Erich Trunz, 3. Aufl. (Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1959), IX, 258.
- 33 Der Sturm und Drang, übersetzt v. Dieter Zeitz u. Kurt Mayer (Stuttgart: Kröner, 1963), S. XI.
- 34 Crumbach, S. 224.
- 35 a.a.O.
- 36 a.a.O., S. 330.
- 37 a.a.O., S. 223.
- 38 Genton, S. 75.

- 39 Ganton, Ann. 208 auf S. 202.
- 40 a.a.O., S. 98.
- 41 Crumbach, S. 232-233.
- 42 Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Hrg. O. Mann, vollständige krit. Ausg. mit Komm. (Stuttgart: Kröner, 1958), S. 152 (38. Stück).
- 43 Johann Gottfried Herder, Werke, Hrg. H. Lambel, DNL, 76. Bd., 3. Teil, 2. Abt. (Stuttgart: Union Dt. Verlagsgesell., o. J.) S. 250.
- 44 Geschichte der deutschen Poetik, II, Grundriß d. dt. Philol., Bd. 13/II (Berlin: Walter de Gruyter, 1956), S. 407.
- 45 Lenz, Titel-Haug-Ausgabe, I, 359.
- 46 a.a.O., S. 361.
- 47 a.a.O., S. 360.
- 48 a.a.O., S. 351.
- 49 Crumbach, S. 233.
- 50 a.a.O., S. 235.
- 51 a.a.O.
- 52 a.a.O.
- 53 Lenz, Titel-Haug-Ausgabe, I, 345.
- 54 Crumbach, S. 235.
- 55 a.a.O., S. 236.
- 56 a.a.O.
- 57 a.a.O., S. 237.
- 58 a.a.O.
- 59 a.a.O., S. 33.
- 60 a.a.O., S. 238.
- 61 a.a.O., S. 240.
- 62 a.a.O., S. 239.

- 63 Crumbach, S. 239.
- 64 a.a.O.
- 65 Briefe von und an J. M. R. Lenz, Hrg. Karl Freye u. Wolfgang  
Stammler (Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1918), I, 57. Brief, S. 115.
- 66 Crumbach, S. 239.
- 67 a.a.O., S. 240.
- 68 a.a.O.
- 69 a.a.O.
- 70 a.a.O., S. 208.
- 71 a.a.O.
- 72 a.a.O., S. 202.
- 73 a.a.O., S. 332.
- 74 Aus seiner unveröffentl. Werkanalyse zum Hofmeister in Sturm  
und Drang, hrg. v. Kollektiv für Literaturgeschichte unter Leitung  
v. Klaus Gysi, 3. Aufl. (Berlin: VEV Volk u. Wissen, 1964), S. 179.
- 75 Crumbach, S. 332.
- 76 a.a.O., S. 248.
- 77 a.a.O., S. 333.
- 78 a.a.O., S. 250.
- 79 a.a.O., S. 333.
- 80 a.a.O.
- 81 a.a.O.
- 82 a.a.O., S. 55.
- 83 a.a.O., S. 332-333.
- 84 a.a.O.
- 85 a.a.O., S. 333.
- 86 Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang (Stuttgart:  
Metzler, 1968), S. 130.
- 87 a.a.O.

- 88 Crumbach, S. 127.
- 89 a.a.O., S. 257.
- 90 a.a.O.
- 91 a.a.O.
- 92 a.a.O.
- 93 a.a.O., S. 257-258.
- 94 a.a.O., S. 258.
- 95 a.a.O., S. 259.
- 96 a.a.O., S. 258.
- 97 a.a.O., S. 259.
- 98 a.a.O.
- 99 a.a.O.
- 100 a.a.O.
- 101 a.a.O.
- 102 a.a.O., S. 260.
- 103 Lenz, Titel-Haug-Ausgabe, I, 345.
- 104 Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie (Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1961), S. 60.
- 105 Crumbach, S. 21.
- 106 a.a.O., S. 260.
- 107 Petsch, siehe S. 133.
- 108 Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, 10. Aufl. (Bern u. München: Francke, 1964), S. 198.
- 109 Sperrdruck stammt vom Verfasser dieser Arbeit.
- 110 Crumbach, S. 86.
- 111 a.a.O., S. 261.
- 112 a.a.O.
- 113 a.a.O.

- 114 Spalter, S. 20.
- 115 a.a.O., S. 9.
- 116 Crumbach, S. 262.
- 117 a.a.O.
- 118 a.a.O., S. 262-263.
- 119 a.a.O., S. 88.
- 120 a.a.O., S. 174.
- 121 a.a.O., S. 71.
- 122 a.a.O.; siehe auch S. 317-318.
- 123 a.a.O., S. 262.
- 124 a.a.O.
- 125 a.a.O., S. 91.
- 126 Lenz, Titel-Haug-Ausgabe, I, 419. In seinen Anmerkungen  
übers Theater, I, 359, erklärt er: "Wir müssen ... den Volksgeschmack  
der Vorzeit und unsers Vaterlandes zu Rate sehen, der noch heut zu  
Tage Volksgeschmack bleibt und bleiben wird".
- 127 Crumbach, S. 262.
- 128 a.a.O., S. 261-262.
- 129 Spalter, S. 9.
- 130 Guthke, S. 61.
- 131 Das Problem des Tragischen bei Jacob Michael Reinhold Lenz,  
Diss. Zürich 1927 (Zürich: A. -G. Gebr. Leeman u. Co., 1927), S. 86.
- 132 a.a.O.
- 133 Die Einheitlichkeit des dramatischen Problems bei Jacob  
Michael Reinhold Lenz, Diss. Würzburg 1913 (Würzburg: Fuchs, 1913),  
S. 23.
- 134 Crumbach, S. 262.
- 135 a.a.O., S. 330-331.
- 136 a.a.O., S. 262.
- 137 a.a.O., S. 219.

- 138 Crumbach, S. 219.
- 139 a.a.O., S. 221.
- 140 Lenz, Titel-Haug-Ausgabe, I, Anm. auf S. 665 zu S. 378. In seinen Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 333 spricht Lenz sich so aus: "Wir sind ... die erste Sprosse auf der Leiter der freihandelnden selbstständigen Geschöpfe, und da wir eine Welt hie da um uns sehen, die der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens ist, so ist der erste Trieb, den wir in unserer Seele fühlen, die Begierde 's ihm nachzutun". Leider ist es nicht ersichtlich, wen Lenz unter "wir" versteht; gemeint sein könnten die Freunde der Dichtkunst und/oder der Künstler oder der Mensch schlechthin.
- 141 a.a.O., S. 378-379.
- 142 a.a.O., S. 572 (Über die Natur unsers Geistes").
- 143 a.a.O., S. 379.
- 144 a.a.O., S. 696.
- 145 a.a.O., S. 508.
- 146 Die Einbeziehung religiöser Aspekte in das literarische und auch theoretische Schaffen begegnet nicht nur bei Lenz, sondern auch bei Klinger und Wagner. In ihrer Dissertation über die drei Dichter schreibt Elisabeth Genton auf S. 8: "Die jungen Dichter teilen nicht die religionsfeindlichen Tendenzen der Aufklärung. Ihre Grundhaltung ist pietistisch beeinflusst, und sie versuchen, der Religion einen neuen Inhalt zu geben.
- Die Originalität der Stürmer und Dränger besteht in einer Vereinigung der sozial-politischen mit der religiösen Kritik".
- Elisabeth Genton mahnt den Leser: "Sie [die Stürmer und Dränger] selbst sehen nie eine Schwierigkeit, eine Dissonanz in dieser Verbindung, und so wurden ihnen die beiden Standpunkte zu einem einzigen. In dieser Vereinigung liegt die Wurzel aller Schwierigkeiten, die sich einer Interpretation und dem Verständnis ihrer Geisteshaltung entgegenstellen".
- 147 Crumbach, S. 262.
- 148 a.a.O., S. 264.
- 149 a.a.O., S. 266.
- 150 a.a.O., S. 28.
- 151 a.a.O., S. 270.
- 152 Lenz, Titel-Haug-Ausgabe, I, 351.
- 153 a.a.O., S. 361.

- 154 Crumbach, S. 334.  
155 a.a.O., S. 268.  
156 a.a.O., S. 213.  
157 a.a.O., S. 270.  
158 a.a.O.  
159 a.a.O., S. 272.  
160 a.a.O., S. 333.  
161 a.a.O.  
162 a.a.O., S. 270.  
163 Genton, S. 100.  
164 a.a.O.  
165 Crumbach, S. 221.  
166 a.a.O., S. 29.  
167 a.a.O.  
168 Siehe oben, S. 79.  
169 Siehe oben, S. 44-45.  
170 Crumbach, S. 270.  
171 a.a.O., S. 271.  
172 "Nachahmung der Natur" als Prinzip dramatischer Gestaltung bei Jakob Michael Reinhold Lenz, Diss. Frankfurt 1961 (Frankfurt: Johann Wolfgang Goethe-Uni., 1963), S. 42-43.  
173 Crumbach, S. 271.  
174 a.a.O., S. 334.  
175 a.a.O., S. 35.  
176 a.a.O., S. 271.  
177 a.a.O.  
178 a.a.O.  
179 a.a.O., S. 272.

- 180 Crumbach, S. 272.  
181 a.a.O.  
182 a.a.O.  
183 a.a.O.  
184 a.a.O.  
185 a.a.O.  
186 a.a.O.  
187 a.a.O., S. 276.  
188 Titel, S. 125.  
189 a.a.O., S. 106.  
190 a.a.O., S. 169.  
191 a.a.O.  
192 Crumbach, S. 335.  
193 a.a.O., S. 334-335.  
194 a.a.O., S. 73.  
195 a.a.O., S. 20.  
196 a.a.O., S. 285.  
197 a.a.O.  
198 a.a.O., S. 285-286.  
199 a.a.O., S. 105-106.  
200 a.a.O., S. 291.  
201 a.a.O.  
202 a.a.O., S. 285.  
203 a.a.O.  
204 a.a.O.  
205 a.a.O.  
206 a.a.O.

- 207 Crumbach, S. 337.  
208 a.a.O., S. 334-335.  
209 a.a.O., S. 280.  
210 Siehe oben, S. 8.  
211 Crumbach, S. 335.  
212 a.a.O.  
213 a.a.O.  
214 a.a.O.  
215 a.a.O.  
216 a.a.O., S. 287.  
217 a.a.O., S. 280.  
218 a.a.O.  
219 Titel, S. 125.  
220 Crumbach, S. 336.  
221 Titel, S. 125.  
222 Crumbach, S. 286.  
223 a.a.O., S. 334.  
224 Lenz, Titel-Haug-Ausgabe, I, 351.  
225 a.a.O., S. 341.  
226 Mattenklott, S. 144.  
227 a.a.O., S. 145.  
228 a.a.O., S. 146.  
229 Titel, S. 199.  
230 a.a.O., S. 199-200.  
231 a.a.O., S. 209.  
232 Mattenklott, S. 146.  
233 Crumbach, S. 281.

- 234 Crumbach, S. 279.
- 235 a.a.O.
- 236 a.a.O., S. 279-280.
- 237 a.a.O., S. 279.
- 238 Siehe oben, S. 110.
- 239 Titel, S. 197.
- 240 Siehe oben, S. 79-81.
- 241 Crumbach, S. 338.

**LITERATURVERZEICHNIS**

## LITERATURVERZEICHNIS

### Primärliteratur

Briefe von und an J. M. R. Lenz. Hrsg. Karl Freye u. Wolfgang Stamm-  
ler. 2. Bde. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1918.

Lenz, Jakob Michael Reinhold. Werke und Schriften. Hrsg. Britta  
Titel u. Hellmut Haug. 2 Bde. Stuttgart: Goverts, 1967.

### Sekundärliteratur

Böckmann, Paul. Formgeschichte der deutschen Dichtung. 2. Aufl.,  
Bd. 2 noch nicht ersch. Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1965.

Burger, Heinz Otto. "J. M. R. Lenz: Der Hofmeister", in Das deutsche  
Lustspiel. Hrsg. Hans Steffen, 2. Teil noch nicht ersch.  
Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1968.

Crumbach, Franz Hubert. Die Struktur des Epischen Theaters: Drama-  
turgie der Kontraste. Schriftenreihe der PH Braunschweig, Heft  
8. Braunschweig: Waisenhaus, 1960.

Fechter, Paul. Geschichte der deutschen Literatur. Gütersloh:  
C. Bertelsmann, 1957.

Genton, Elisabeth. "Lenz - Klinger - Wagner: Studien über die  
rationalistischen Elemente in Denken und Dichten des Sturmes und  
Dranges". Diss. Freie Uni. Berlin, 1955.

Gluth, Oskar. Lenz als Dramatiker. Diss. München, 1912. Leipzig:  
Hans Sachs-Verlag, 1912.

Goethe, Johann Wolfgang. Goethes Werke. Hrsg. Erich Trunz. 14 Bde.  
Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1948-1960.

Guthke, Karl S. Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie.  
Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1961.

Hausdorff, Georg. Die Einheitlichkeit des dramatischen Problems  
bei Jacob Michael Reinhold Lenz. Diss. Würzburg, 1913. Würz-  
burg: Fuchs, 1913.

- Herder, Johann Gottfried. Werke. Hrsg. H. Lambel, DNL. Bde. 74-77, 2. Abt., 2. Bd. Stuttgart: Union Dt. Verlagsgesell., o.J.
- Huber-Bindschedler, Berta. Die Motivierung in den Dramen von J. M. R. Lenz: Ein Beitrag zur Psychologie Lenzens. Diss. Zürich, 1922. Calw: A. Oelschläger'sche Buchdr., 1922.
- Kayser, Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. 10. Aufl. Bern u. München: Francke, 1964.
- Lessing, Gotthold Ephraim. Hamburgische Dramaturgie. Hrsg. O. Mann. Vollständige krit. Ausg. mit Komm. Stuttgart: Kröner, 1958.
- Markwardt, Bruno. Geschichte der deutschen Poetik, Grundriß d. dt. Philol. 5 Bde. Berlin: Walter de Gruyter, 1956.
- Mattenklott, Gert. Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Stuttgart: Metzler, 1968.
- Pascal, Roy. Der Sturm und Drang. Übersetzt v. Dieter Zeitz u. Kurt Mayer. Stuttgart: Kröner, 1963.
- Petsch, Robert. Wesen und Form des Dramas: Allgemeine Dramaturgie. Halle: Niemeyer, 1945.
- Rittmeyer, Fritz. Das Problem des Tragischen bei Jacob Michael Reinhold Lenz. Diss. Zürich, 1927. Zürich: A. -G. Gebr. Leeman u. Co., 1927.
- Rosanow, M [stve] N [kanorovich]. Jakob M. R. Lenz, der Dichter der Sturm- und Drangperiode: Sein Leben und seine Werke. Übersetzt v. C. v. Gutschow. Leipzig: Schulze, 1909.
- Spalter, Max. Brecht's Tradition. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967.
- Sturm und Drang. Hrsg. Kollektiv für Literaturgeschichte unter Leitung v. Klaus Gysi. 3. Aufl. Berlin: VEV Volk u. Wissen, 1964.
- Titel, Britta. "Nachahmung der Natur" als Prinzip dramatischer Gestaltung bei Jakob Michael Reinhold Lenz. Diss. Frankfurt, 1961. Frankfurt: Johann Wolfgang Goethe-Uni., 1963.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 03142 7622