

**Monströse Väter und missratene Töchter.
Familiendramen und andere Katastrophen
in Lessings *Emilia Galotti* und
Lenz' *Der Hofmeister***

ACHIM GEISENHANSLÜKE

Familienbilder in der Literatur

Dass die sogenannte Kernfamilie in allen Gesellschaftsformen der Menschheitsgeschichte eine Rolle gespielt hat und keineswegs erst eine Erfindung der bürgerlichen Gesellschaft ist, hat der Sozialanthropologe Jack Goody in seiner Untersuchung zur Geschichte der Familie betont.¹ Die Familie kann als durch Heirat oder Abstammung begründete Hausgemeinschaft definiert werden, wobei der lateinische Ursprung des Begriffes auf den Besitz des Mannes, des *pater familias*, verweist. Im derart weit gefassten Begriff der Familie überlagern sich nicht nur biologische und soziologische Momente, sondern auch ökonomische, rechtliche, politische und religiöse Aspekte.

Die Rechtsverhältnisse, die in der Familie durch Ehe, Lebenspartnerschaft, Familie und Verwandtschaft begründet werden, betreffen u.a. Fragen des Unterhalts, der Vormundschaft, der Adoption und des Erbrechts. Auf Strategien des Erbrechts, insbesondere auf Adoption und Mitgift, geht auch Jack Goody in seiner Untersuchung ausführlich ein.² Das Hauptaugenmerk des Anth-

1 Jack Goody: *Geschichte der Familie*, München 2002.

2 Goody interessieren insbesondere die Strategien des Erbrechts, der Adoption und der Mitgift. So hält er fest: »Adoption ist eine nahe liegende Methode, einen Erben zu rekrutieren, wenn keine Kinder oder keine des relevanten Geschlechts vorhanden sind« (ebd., S. 55). Die Mitgift versteht er als »Allokation von väterlichem (mitunter auch anderem) Be-

ropologen liegt aber auf einem anderen Bereich. Das entscheidende Kriterium für das Zustandekommen der familiären Hausgemeinschaft ist demzufolge das Ereignis der Heirat, das die Ethnologie im Rahmen der *rites de passages* begreift, die das soziale Leben strukturieren.³ Heirat und Hochzeit erscheinen im ethnologischen Kontext keineswegs als Resultate einer freien Entscheidung des Individuums, sondern als streng geregelte Prozesse. Mit Hilfe von Heiratsregeln steuert eine Gesellschaft die sozialen Normen, um festzulegen, unter welchen Umständen eine Hochzeit zwischen Paaren stattfinden darf. Die Regel kann präferativ oder präskriptiv sein. In jedem Fall aber erscheint die Heirat als ein kodifizierter Vorgang, wie das viel diskutierte Beispiel der Kreuzkusienehe zeigt.

Die Regeln, die die Familienbildung bestimmen, sind zugleich geschichtlichen Veränderungen unterzogen. Auf den ersten Blick scheint im Rahmen einer umfassenden Modernisierungsbewegung der Gesellschaft auch eine wachsende Entfernung von den Heiratsregeln vorzuliegen. Die strenge Kodifizierung der Heirat hat in der Moderne nachgelassen. Eine besondere Bedeutung für gesellschaftliche wie literarische Umbrüche kommt in diesem Zusammenhang der von Reinhart Koselleck als »Sattelzeit« bezeichneten Schwellenphase um 1800 zu.⁴ Aus soziologischer Perspektive hat Niklas Luhmann den Umbruch als den Übergang von einer stratifikatorischen zu einer funktionalen Gesellschaftsform beschrieben. War die Durchlässigkeit von Heiraten und damit verbundenen sozialen Aufstiegen oder Abstiegen in der stratifikatorischen Gesellschaft relativ gering, so wächst diese mit der Ausbildung einer funktionalen Gesellschaft, innerhalb derer sich Ökonomie, Recht, Politik, Religion und Kunst als autonome Systeme herausbilden.

Im Blick auf die Literatur um 1800 nimmt das bürgerliche Trauerspiel eine besondere Rolle für die Evolution der Gesell-

sitz an die heiratende Frau in Form einer Mitgift« (ebd., S. 125). Insgesamt gelten ihm »Mitgift und Erbschaft als Teilaspekte eines Übereignungsprozesses zwischen den Generationen, der Töchtern den Zugang zum väterlichen Besitz ermöglicht« (ebd.).

- 3 Zur Bedeutung der Liminalität in der Ethnologie vgl. Arthur van Gennep: *Übergangsriten (Les rites de passages)*, Frankfurt/M./New York 2005, zum Thema Verlobung und Heirat S. 114-141.
- 4 Vgl. Reinhart Koselleck: »Einleitung«, in: ders./Otto Brunner/Werner Conze (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart 1972ff., Band I, S. XIII-XXIII.

schaft ein. Im Trauerspiel als Medium bürgerlichen Selbstverständnisses gewinnt das Thema der Familie eine neue Bedeutung. Hatte Koselleck die Sattelzeit um 1800 als Übergang zur Moderne in dem Zeitraum zwischen 1775 und 1825 angesiedelt, so steht das bürgerliche Trauerspiel, das in Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* aus dem Jahr 1772 seinen Prototypen gefunden hat, am Anfang einer Entwicklung, die mit der Herausbildung der funktionalen Gesellschaft endet. In dem Maße, in dem das bürgerliche Trauerspiel der Versicherung eines neuen gesellschaftlichen Selbstverständnisses dient, lassen sich von Lessings Drama Aufschlüsse erwarten, die über die Darstellung der Familie im Trauerspiel hinaus den sozialen Wandel der Zeit insgesamt betreffen. Das gilt allerdings nicht für Lessing und die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels allein, sondern ebenso für das soziale Drama, das in Jakob Michael Reinhold Lenz seinen profiliertesten Vertreter gefunden hat. Schon Franziska Schößler hat darauf hingewiesen, dass die Familie das gemeinsame Thema des bürgerlichen Trauerspiels und des sozialen Dramas bildet.⁵ In ähnlicher Weise wie das bürgerliche Trauerspiel steht das soziale Drama im Ausgang des 18. Jahrhunderts für eine Neufassung der familiären Ordnung ein, die dem bürgerlichen Selbstverständnis der Zeit entspricht und dieses zugleich karikiert. Wie sich anhand von Lenz' *Der Hofmeister* zeigen lässt, akzentuiert das soziale Drama das Thema der Familie jedoch auf eine ganz andere Weise als das Trauerspiel. Lessing und Lenz stehen vor diesem Hintergrund nicht nur für den oben skizzierten scheinbar linearen Übergang der stratifikatorischen in die funktionale Gesellschaftsordnung ein. Sie zeigen zugleich Alternativen auf, die mehr leisten als nur eine Selbstverständigung über das Wertesystem der Familie im Medium der Literatur, wie Günter Sasse es für das bürgerliche Trauerspiel behauptet hat.⁶ An Lessing und Lenz lässt sich zugleich zeigen, dass die Modernisierungsbewegung kontingenter verläuft, als es die soziologische Theorie glauben möchte, und dass sie den überlieferten Formen der Heiratsregeln mehr verdankt, als auf den ersten Blick vielleicht sichtbar wird.

Vor diesem Hintergrund möchte der vorliegende Beitrag nicht nur die Familienbilder in den Dramen Lessings und Lenz' auf dem

5 Vgl. Franziska Schößler: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama, Darmstadt 2003, S. 8.

6 Vgl. Günter Sasse: Die aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertesystems im Drama der Aufklärung, Tübingen 1988.

Übergang in die Moderne zur Darstellung bringen. Der vergleichende Blick auf das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama will zugleich den Blick für den mythischen Kern schärfen, der im Familiendrama verhandelt wird. In diesem Zusammenhang erscheint es sinnvoll, zunächst einen kurzen Blick auf den Ort der Familie im antiken Drama zu werfen, um darauf aufbauend anhand von Claude Lévi-Strauss' Untersuchung über *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* den Kernbereich der Familienbildung, die Heiratsregeln, zu erhellen, bevor auf dieser Grundlage Lessings *Emilia Galotti* und Lenz' *Der Hofmeister* in den Blick rücken.

Mythos und Familie

Dass die Literatur mehr leisten kann als eine Selbstverständigung über das Wertesystem der Familie, zeigt der Blick auf die antike Tragödie. Das liegt insbesondere in der Verbindung von Tragödie und Mythos beschlossen. Das antike Theater, das Hans-Thies Lehmann insgesamt als eine prä-dramatische Form begriffen hat, ist nicht nur eine Partizipation am mythischen Vorstellen, sondern zugleich eine szenische Reflexion, die etwas anderes als eine bloße Affirmation mythischer Bilder leistet.⁷ Der Begriff des Mythos meint in diesem Zusammenhang nicht allein einen Korpus von Erzählungen oder eine spezifische Denkweise, die in der Tragödie zur Darstellung kommt. Vielmehr nennt der Mythos eine vorgeschichtliche Ordnung, die von der Tragödie kritisch befragt wird. »Die Tragödie modelt und bastelt nicht aufatmend am Mythos herum, sondern macht ihn fundamental zum *Problem*«⁸, hält Hans-Thies Lehmann fest. Dass diese Problematisierung des Mythos in der Tragödie etwas mit dem Thema der Familie zu tun hat, ist mehr als offenkundig. Fast alle überlieferten Tragödien setzen sich mit der Geschichte von Familien auseinander. Sie tun das allerdings auf eine spezifische Art und Weise. Was über die bloße Feststellung der häufigen Präsenz von Familienkonflikten in der Tragödie in die Augen fällt, ist die Erfahrung der Familie als eine im Mythos fundierte und zugleich wesentlich zerstörerische Ordnung. Die Beziehung der Familienmitglieder in der Tragödie ist stets eine katastrophische. Zahlreiche Geschichten können dies

7 Vgl. Hans-Thies Lehmann: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart 1991, S. 5f.

8 Ebd., S. 19.

belegen: Das berühmte Beispiel von Ödipus erzählt die Geschichte eines Vatermörders, der die eigene Mutter heiratet und mit ihr vier Kinder zeugt, deren männliche Glieder sich in der Folge wechselseitig umbringen. Die *Medea* von Euripides zeigt das Beispiel einer Mutter, die in einem beispiellosen Akt der Selbstbehauptung und Selbstvernichtung zugleich ihre eigenen Kinder tötet. Auch das Schicksal Orestis schließt eine lange Vorgeschichte familiärer Verhängnisse ab. Zwar ist die *Orestie* eine der wenigen Tragödien mit glücklichem Ausgang. Ihr vorangegangen ist aber eine Kette von familiären Verstrickungen, innerhalb derer der Vater Agamemnon seine Tochter zu opfern bereit ist, aus diesem und verschiedenen anderen Gründen bei seiner Rückkehr aus Troja von seiner Ehefrau und ihrem Liebhaber getötet wird, bevor dann der Sohn den verruchten Muttermord übernehmen muss. Ob es sich um das Geschlecht der Atriden oder der Labdakiden handelt: Das verhängnisvolle Geschick der Familie wird in der Tragödie stets auf eine mythische Urszene zurückgeführt, derzufolge die Eltern die Kinder, die Kinder die Eltern und die Geschwister sich gegenseitig in einer scheinbar endlosen und unaufhebbaren Wiederholungsstruktur töten.

Die *Orestie* wie die Geschichte von Ödipus und seiner Tochter Antigone zeigen aber noch einen zweiten Aspekt auf, der das Thema der Familie betrifft: die rechtliche Seite der Tragödie. So ist die *Orestie* in einem förmlichen Sinne als eine Rechtsverhandlung zu verstehen, innerhalb derer, wie schon Hegel dargelegt hat, über die Schuld des Muttermörders befunden wird.⁹ In der gleichen Weise verhandelt die *Antigone* zwischen den unterschiedlichen Rechtsansprüchen des neuen Herrschers Kreon und seiner Nichte Antigone, allerdings mit einem ungleich desaströseren Ergebnis als in der *Orestie*, die mit dem Freispruch des Angeklagten endet. Was die antike Tragödie szenisch vorführt, ist ein Rechtsstreit zwischen verwandten und zugleich miteinander verfeindeten Parteien, der regelmäßig katastrophisch endet und eine Form der Gewalt offenbart, die sich aus dem Mythos herleitet.

Vor diesem Hintergrund scheint das Trauerspiel um 1800 im Zeichen der Aufklärung ganz andere Akzente zu setzen. Die mythische Bestimmung der Familie als Ort kontingenter Gewalter-

9 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: »Über die wissenschaftliche Behandlung des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften«, in: ders., *Jeaner Schriften 1801-1807*, Werke 2, Frankfurt/M. 1986, S. 434-530, zur *Orestie* S. 495f.

fahrungen weicht einer Darstellung, innerhalb derer es um die fortschreitende Emanzipation der Gesellschaft von der Natur geht. Schon die von Horkheimer/Adorno herausgearbeitete Dialektik der Aufklärung lässt jedoch erkennen, dass der erste Blick trügt. Wenn der Sieg der Aufklärung über den Mythos nur ein scheinbarer war, wie Horkheimer/Adorno behaupten, dann schreibt sich auch im bürgerlichen Trauerspiel der Aufklärung jene Dialektik ein, die die Literatur an den Mythos zurückbindet. Gerade Lessings *Emilia Galotti*, die mit dem Mord des Vaters an der eigenen Tochter endet, gibt dafür ein signifikantes Beispiel. In das bürgerliche Trauerspiel scheint auf überraschende Art und Weise das mythische Verhängnis zurückzukehren, das die Aufklärung ursprünglich zu überwinden angetreten war. Die Verbindung zum Mythos, die noch das bürgerliche Trauerspiel bestimmt, liegt in dem Zusammenhang von Opfer und Tausch begründet, der schon die antike Tragödie leitet und sich in besonderer Art und Weise auf die Familie bezieht. Vor diesem Hintergrund besteht die Aufgabe der Untersuchung zunächst darin, den mythischen Strukturen der Verwandtschaft im Blick auf den Zusammenhang von Opfer und Tausch nachzugehen. Einen vielversprechenden Ausgangspunkt für die Analyse des mythischen Kerns der Familie bildet Claude Lévi-Strauss' Untersuchung über *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*.

Claude Lévi-Strauss und die elementaren Strukturen der Verwandtschaft

Mit seiner Untersuchung über *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* aus dem Jahr 1949 hat Claude Lévi-Strauss trotz der Kritik, zu der sein strukturalistischer Ansatz herausgefordert hat, bis heute die umfassendste Darstellung zur Familienbildung vorgelegt. Die zentrale These Lévi-Strauss' bezieht sich auf den Inzest als Übergang von Natur und Kultur und den darin begründeten Regelcharakter des menschlichen Zusammenlebens. Die Regelmäßigkeit, die Lévi-Strauss herausarbeitet, betrifft unmittelbar den Prozess der Familienbildung. Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft definiert er folgendermaßen:

»Unter ›elementaren Strukturen der Verwandtschaft‹ verstehe ich solche, in denen die Nomenklatur es ermöglicht, den Kreis der Blutsverwandten und der Schwiegerverwandten unmittelbar zu bestimmen: Systeme, welche die Heirat mit einem bestimmten Typus von Verwandten festlegen; oder, wenn

man es lieber will, Systeme, die zwar alle Mitglieder der Gruppe als Verwandte definieren, diese jedoch in zwei Kategorien unterteilen: mögliche und verbotene Gatten.«¹⁰

Blutsverwandtschaft, Ehe und Abstammung nennen die drei Säulen, auf denen Lévi-Strauss die elementaren Strukturen der Verwandtschaft aufbaut¹¹. Für Lévi-Strauss entscheidend ist die Tatsache, dass es klare Regeln gibt, die das zentrale Moment der Ehe bestimmen. Diese schränken nicht nur die Wahlmöglichkeit ein. Sie äußern sich unmittelbar im Verbot, bestimmte Familienmitglieder zum Ehepartner zu nehmen.

Den Ausschluss bestimmter Gatten führt Lévi-Strauss auf das Inzestverbot zurück. Den Inzest begreift er in diesem Zusammenhang als eine Form, die sowohl der Natur als auch der Kultur angehört. Die Ordnung der Natur definiert er durch Universalität, die der Kultur durch Normativität. Was universal ist, gehört zum Bereich der Natur, was einer Norm unterliegt, zum Bereich der Kultur. Das Inzestverbot, das zugleich universal wie auch normativ ist, lässt sich demzufolge als ein einzigartiges Brückenelement zwischen Natur und Kultur begreifen. »Das Inzestverbot besitzt sowohl die Universalität der Triebe und Instinkte als auch den zwingenden Charakter der Gesetze und Institutionen«¹², meint Lévi-Strauss, um im Inzestverbot den Übergang von Natur zu Kultur zu erblicken.

Das Thema des Inzestverbotes verbindet Lévi-Strauss in Anknüpfung an die Untersuchungen von Marcel Mauss mit dem des Tausches. Soziale Gruppen sind demzufolge in einem beständigen Tausch von Werten befangen. Das betrifft in besonderer Weise die Frauen, die die höchsten Tauschgüter verkörpern: »Denn die Frau selbst ist nichts anderes als eines dieser Geschenke, freilich die höchste jener Gaben, die nur in Form gegenseitiger Gaben zu er-

10 Claude Lévi-Strauss: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft, Frankfurt/M. 1993, S. 15.

11 Claude Lévi-Strauss meint, »damit es überhaupt eine Verwandtschaftsstruktur gibt, müssen drei Typen von Familienbeziehungen, die immer in der menschlichen Gesellschaft gegeben sind, zusammentreffen, das heißt: die der Blutsverwandtschaft, der Ehe und der Abstammung: anders ausgedrückt, eine Verwandtschaft von blutsverwandten Geschwistern, eine Verwandtschaft von Ehemann und Ehefrau, und eine von Elternteil und Kind« (Claude Lévi-Strauss: Strukturele Anthropologie I, Frankfurt/M. 1978, S. 61).

12 C. Lévi-Strauss: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft, S. 55.

halten sind.«¹³ Eine soziale Gruppe konstituiert sich durch einen beständigen Frauentausch, wobei Lévi-Strauss zugleich die grundlegende Tatsache betont, »daß die Männer es sind, die die Frauen tauschen, und nicht umgekehrt.«¹⁴ Die Frau, so Lévi-Strauss' Voraussetzung, ist zunächst nichts anderes als ein Tauschobjekt, das ein Band der Gegenseitigkeit zwischen Männern errichtet. Als Regulativ des Tausches tritt das Inzestverbot auf. Denn dieses zwingt zu einer allgemeinen Umverteilung der Güter: »das Verbot des sexuellen Verkehrs mit der Tochter oder der Schwester zwingt dazu, die Tochter oder die Schwester einem anderen Mann zur Frau zu geben, und erzeugt zugleich ein Recht auf die Tochter oder die Schwester dieses anderen Mannes.«¹⁵ Das entscheidende Moment, das Lévi-Strauss dem Inzest zuspricht, ist nicht allein das biologische Verbot des sexuellen Verkehrs mit bestimmten Blutsverwandten, sondern die soziale Zirkulation von Frauen: »es ist der Tausch und immer wieder der Tausch, der als die fundamentale und gemeinsame Basis aller Modalitäten der Institution der Ehe hervortritt«¹⁶, hält Lévi-Strauss fest, um zugleich zu betonen: »Das Inzestverbot ist weniger eine Regel, die es untersagt, die Mutter, Schwester oder Tochter zu heiraten, als vielmehr eine Regel, die dazu zwingt, die Mutter, Schwester oder Tochter anderen zu geben.«¹⁷ Der Tausch schafft auf dieser Grundlage ein Prinzip der Gegenseitigkeit, das darauf beruht, dass die Männer auf die eigenen Töchter oder Schwestern verzichten und daraus einen Rechtsanspruch auf andere Frauen als mögliche Gattinnen ableiten können. Weitere Vorgaben wie etwa die Kreuzcousinenheirat dienen auf der Grundlage dieses allgemeinen Gesetzes der konkreten Verteilung von Frauen innerhalb eines patriarchal bestimmten Systems. Lévi-Strauss beschränkt die Ergebnisse seiner Arbeit jedoch nicht auf primitive Gesellschaften:

»Um eine kurze Interpretation der Struktur der europäischen Verwandtschaftssysteme zu skizzieren, brauchen wir also nicht irgendeinen archaischen Zustand zu rekonstruieren, in dem die indogermanische Gesellschaft vielleicht die Kreuzkusinenheirat praktiziert hat oder sogar einer [sic!] Teilung in exogame Hälften kannte. Es genügt anzumerken, daß Europa in seinem gegenwärtigen Zustand oder in einer noch jungen Vergangenheit eine

13 Ebd., S. 124.

14 Ebd., S. 188.

15 Ebd., S. 106.

16 Ebd., S. 640.

17 Ebd., S. 643.

Gesamtheit von strukturalen Merkmalen aufweist oder aufgewiesen hat, die alle dem unterstehen, was wir den verallgemeinerten Tausch nannten.«¹⁸

Zwar scheint die moderne Gesellschaft eine freie Gattenwahl innerhalb der Grenzen der verbotenen Verwandtschaftsgrade vorzusehen und Gleichheit der Geschlechter im Hinblick auf die Heiratswünsche und Emanzipation von der Verwandtschaft vorzusehen. Dennoch bleiben Inzestverbot und Tausch als Grundlagen der Verwandtschaftsstrukturen und der damit verbundenen Heiratsregeln erhalten. Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist die nach dem Ort der Literatur im sozialen System der Familie. Das Beispiel der antiken Tragödie zeigt eine klare Verletzung der Regeln an, die die Verwandtschaftssysteme bestimmen, so im Inzest des Ödipus oder im Mutermord des Orest. Dabei scheint die Tragödie alle möglichen Konflikte abzuschreiten, die die Grundlagen der Verwandtschaftsstruktur betreffen. Geschwister wie Polyneikes und Eteokles töten sich gegenseitig, Klytämnestra ermordet ihren Gatten, Eltern töten ihre Kinder ebenso wie Kinder ihre Eltern. Die Frage, wie die relativ moderne Form des bürgerlichen Trauerspiels mit den Familienkonflikten umgeht, die schon die antike Tragödie bestimmen, kann Lessings *Emilia Galotti* zu beantworten helfen.

Frauenopfer. Lessings *Emilia Galotti*

In der *Strukturalen Anthropologie* stellt Lévi-Strauss die These auf, »daß man die Heiratsregeln und die Verwandtschaftssysteme als eine Art Sprache ansah, das heißt als ein Operationsgefüge, das dazu bestimmt ist, zwischen den Individuen und den Gruppen einen bestimmten Kommunikationstyp zu sichern.«¹⁹ Wenn schon die Heiratsregeln eine Art Sprache darstellen, dann scheint die Tragödie eine Art zweiter Sprache zu liefern, innerhalb derer die Regeln auf eine Weise zur Darstellung kommen, die sich, wie schon im Zusammenhang von Tragödie und Mythos in der Antike deutlich geworden ist, nicht in der Affirmation der Gesetze erschöpfen muss, die eine soziale Gruppe bestimmen. Eine entscheidende Rolle kommt in diesem Zusammenhang nicht nur der Heirat selbst zu, sondern der Funktion des Mannes, der für die Verteilung der Frau verantwortlich ist. So hebt Lévi-Strauss her-

18 Ebd., S. 632.

19 C. Lévi-Strauss : *Strukturale Anthropologie I*, S. 74.

vor: »damit ein Mann eine Gattin erhält, muß diese direkt oder indirekt von einem anderen Mann abgetreten werden, der in den einfachsten Fällen ihr gegenüber die Position eines Vaters oder eines Bruders hat.«²⁰ Lévi-Strauss betont vor diesem Hintergrund die besondere Position des mütterlichen Onkels in Familiensammenhängen, der oft als Geber fungiert. Das bürgerliche Trauerspiel scheint dagegen die Position des Vaters und sein Verhältnis zur eigenen Tochter in den Mittelpunkt zu rücken. Das gilt bereits für Lessings *Miss Sara Sampson*, in besonderer Weise aber für die *Emilia Galotti*.

Lessings Trauerspiel entfaltet von Beginn an eine Rivalität zwischen Emilias Vater Odoardo und dem Prinzen um die Tochter. »Auch kenn' ich ihren Vater. Er ist mein Freund nicht«²¹, merkt der Prinz gegenüber dem Maler Conti an. Dessen Replik legt den Finger auf die Wunde: »Der Vater! Aber hier haben wir seine Tochter.« (297) Der Prinz interessiert sich zwar für die Tochter Odoardos. Von Anfang an muss er allerdings mit dem Widerstand des Vaters rechnen, der nicht dazu bereit ist, ihm das eigene Kind abzutreten. Der Grund liegt nicht allein in der Angst des Vaters um einen möglichen Fehltritt seiner Tochter. Sie ist schon vergeben, und ganz im Sinne Lévi-Strauss' dient die bevorstehende Hochzeit vor allem dazu, ein Band zwischen dem Vater und dem Schwiegersohn zu stiften. Es ist mehr als auffällig, dass sich vor allem Odoardo für den Grafen Appiani entschieden hat. »Alles entzückt mich an ihm.« (311) Schon Wilfried Barner bemerkt vor diesem Hintergrund: »Sympathische Zuneigung scheint vor allem zwischen Odoardo und Appiani zu walten: Sie wenden die Liebestopoi aufeinander an (II, 4 u. 7), während dem Liebespaar nur eine vergleichsweise karge Szene bleibt.«²² Günter Sasse geht in eine ähnliche Richtung: »Fast will es scheinen, als beabsichtige Appiani Emilia nur zu heiraten, um zum Sohn Odoardos zu werden.«²³ Das ideale Verhältnis von Vater und Schwiegersohn verweist in der eigentümlichen Liebessemantik nicht nur auf eine Erotisierung zwischen den Männern, die durch Emilia vermittelt wird. Nach den Vorgaben der strukturalen Anthropologie erfolgt

20 Claude Lévi-Strauss: Strukturele Anthropologie II, Frankfurt/M. 1992, S. 99.

21 Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe, Band VII, 1770-1773, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 2000, S. 297. Im Folgenden Seitenangaben in Klammern im Text.

22 Wilfried Barner (Hg.): Lessing. Epoche - Werk - Wirkung, München 1981, S. 212.

23 G. Sasse: Die aufgeklärte Familie, S. 188.

die Verheiratung der Tochter nach genau den Regeln, die das Inzestverbot notwendig gemacht hat: Der Vater tritt seine Tochter an einen anderen Mann ab, die Wahl obliegt weniger der Tochter als dem Familienoberhaupt, das sich darüber hinaus narzisstisch im zukünftigen Schwiegersohn spiegelt.

Der weitere Verlauf des Trauerspiels ist von der wachsenden Entfernung des Vaters von seiner Tochter bestimmt. Nach der Ermordung Appianis entbrennt der Streit zwischen dem Vater und dem Fürsten vollends. Er nimmt wie schon in der antiken Tragödie die Form eines Rechtstreites an, innerhalb dessen zur Frage steht, wer die Entscheidungsgewalt über Emilia besitzt. So versichert Marinelli Odoardo zwar zunächst. »Allerdings wird der künftige Aufenthalt der Tochter einzig von dem Willen des Vaters abhängen.« (361) Zugleich aber stellt er fest: »Der Prinz entscheidet.« (361) Das Einzige, was nicht in Frage zu stehen scheint, ist die Tatsache, dass Emilia selbst nicht entscheidet. Im Vater und im Fürsten treffen zwei unterschiedliche Ansprüche aufeinander, die sich auf den Besitz Emilias richten. Während der Vater Emilia in der Verfügungsgewalt der Familie verbleiben lassen möchte, will der Fürst sie aus der Familie lösen. Odoardos Lösung sieht ein Kloster als einzigen sicheren Aufenthalt der Tochter vor. Der Prinz will sie ins eigene oder ein befreundetes Haus schaffen, um eine Trennung zwischen Mutter und Tochter vorzunehmen, die sich im Drama auch sprachlich realisiert: »Mutter und Tochter und Vater.« (365) Das verbindende »und«, mit dem Marinelli seine Aufzählung der Familienmitglieder versieht, trennt die Familie in ihre einzelnen Bestandteile auf. Der Prinz und Marinelli versuchen mit allen Mitteln, die fest etablierte familiäre Ordnung zu zerstören, um die Tochter aus dem Machtbereich des Vaters zu entfernen. Überraschend an ihrem Vorgehen ist einzig die Tatsache, dass es letztlich nicht gelingt. Im Mord an der eigenen Tochter beweist der Vater, dass er mit seiner Entrechtung nicht einverstanden ist. Die Tochter bleibt in seinem Besitz. In Odoardo zeigt sich das archaische Bild eines Vaters, der die Familie als Besitz betrachtet, über den er frei verfügen kann. Der Mord markiert den Einbruch einer mythischen Ordnung in das scheinbar aufgeklärte Drama, der auf jene Dialektik verweist, die Horkheimer/Adorno festgehalten haben. Er vollzieht einen Umschlag von Liebe und väterlicher Fürsorge in Gewalt, der schon die zeitgenössischen Gemüter erhitzt hat.

Der zerstörerische Umschlag von Liebe in Gewalt, mit dem das Drama endet, wird bereits an früherer Stelle deutlich. Er betrifft die Figur der Gräfin Orsina. Einen Einbruch des Mythos in das

bürgerliche Trauerspiel markiert der Auftritt der Gräfin in mehrerlei Hinsicht. Schon im einleitenden Gespräch mit dem Maler Conti wird sie vom Prinzen als ein mythisches Ungeheuer eingeführt. Der Prinz hat Angst vor den »stieren, starren Medusenaugen der Gräfin« (296). Die Gräfin, von Rache und Eifersucht getrieben, erscheint so von Beginn an als Gegenbild zur tugendhaften und gehorsamen Emilia. Ihre Rachephantasie kulminiert im Bild einer dionysischen Zerstückelung des einstigen Geliebten, das unmittelbar an antike Vorbilder erinnert:

»Wann wir einmal alle, – wir, das ganze Heer der Verlassenen, – wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten, – um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach, und keiner gab!« (356)

Die Gräfin Orsina imaginiert, was Kleist seine Penthesilea dann Wirklichkeit werden lässt: die Zerfleischung des geliebten Körpers, den sich die Gräfin kannibalisch einverleiben will. Als Bacchantin und Furie zugleich stellt sie sich in die Tradition der von Euripides beschriebenen Bakchen, die im Zeichen des Dionysos eine Destabilisierung der politischen Gewalt der Männer hervorbringen.

Odoardo aber ist eben ein solcher Mann. Er geht daher einen anderen Weg als die Gräfin. Statt auf die »Rache des Lasters« (359) setzt er auf »die gekränkte Tugend« (359). Wo die Phantasie der Gräfin um die Zerstückelung des Körpers kreist, imaginiert Odoardo einen Begriff der Tugend, der sogar den Tod Emilias erlauben soll. Alles beginnt mit Zweifeln an der Tochter. »Aber – (Pause) wenn sie mit ihm sich verstünde?« (367) Unvorstellbar ist für den Vater, dass seine Tochter eine Einigung erzielt, die ohne ihn zustande kommt. Auch sie selbst beruft sich ihrem Vater gegenüber auf eine mythische Kraft, auf das Blut, das sie zu einer Verwandten macht und das zugleich in eine andere Richtung drängt: »Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne.« (369) Der Verweis auf die eigene Sinnlichkeit, die der im wahrsten Sinne des Wortes blutleeren Tugend Odoardos entgegensteht, erscheint an dieser Stelle zwar völlig unvermittelt. Er verweist über die bürgerliche Entgegenstellung von Neigung und Pflicht hinaus, die Sasse zufolge zur »Aufspaltung ihrer Person in eine sinnliche und eine mo-

ralische Existenz²⁴ führt, auf einen mythischen Kernbereich, der auch in Odoardos Tat zu Tage tritt. Die Tochter muss bluten:

ODOARDO: O, meine Tochter! –

EMILIA: O, mein Vater, wenn ich Sie erriete! – Doch nein; das wollen Sie auch nicht. Warum zauderten Sie sonst? – *in einem bitteren Tone, während daß sie die Rose zerpfückt*: Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten das Leben gab. Aber alle solche Taten sind von ehedem! Solcher Väter giebt es keinen mehr!

ODOARDO: Doch, meine Tochter, doch! *indem er sie durchsticht*: Gott, was hab' ich getan! *sie will sinken, und er faßt sie in seine Arme*

EMILIA: Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert. – Lassen sie mich sie küssen, diese väterliche Hand. (370)

Die doppelte Apostrophe »O, meine Tochter!« und »O, mein Vater« errichtet ein Band zwischen den beiden, das in der Forschung häufig auf das Thema des Inzests bezogen worden ist. So erblickt Inge Stephan in den Frauengestalten des bürgerlichen Trauerspiels »das Opfer einer Fetischisierung der Reinheit, die die Männer an ihnen vollstrecken und die sie für sich selbst annehmen.«²⁵ Das bürgerliche Trauerspiel kulminiert Stephan zufolge im Opfer der Frau:

»Die sozial- und gesellschaftspolitische Stoßrichtung des bürgerlichen Trauerspiels basiert auf dem ›Frauenopfer‹ im konkreten und übertragenen Sinne: Die Töchter sterben als Opfer im Konkurrenzkampf der Väter mit dem Liebhaber bzw. feudalen Verführer, und sie sterben ein zweites Mal als Opfer einer Reinheitsvorstellung, die die Voraussetzung für ihre Verfügbarkeit im Machtkampf der Männer ist.«²⁶

Die Frage nach der Verfügbarkeit der Frau im Machtkampf der Männer führt auf die von Lévi-Strauss angeführte Inzestproblematik zurück. Der Text inszeniert Emilias Tod überdeutlich als Defloration. Das deutet die Identifikation Emilias mit der Rose ebenso an wie ihre Penetration durch den väterlichen Stahl, der sie wie ein Sturm »entblättert«. Aber ganz unabhängig von der Erotisierung des Mordes zeigt sich Odoardo am Schluss der Tragödie als *pater familias*, als der er auch von Emilia im Vergleich

24 Ebd., S. 214.

25 Inge Stephan: »So ist die Tugend ein Gespenst. Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller«, in: Lessing Yearbook XVII (1985), S. 1-20, hier: S. 9.

26 Ebd., S. 16f.

mit dem Schicksal Verginias angesprochen wird. Er verweigert den Tausch und behält die Tochter für sich. Der Tod entzieht Emilia der Tauschstruktur, die Lévi-Strauss als Grundlage der Verwandtschaftssysteme herausgearbeitet hat. Wenn das Verbot des sexuellen Verkehrs mit der Tochter oder der Schwester dazu zwingt, die Tochter oder die Schwester einem anderen Mann zur Frau zu geben, dann löst sich Odoardo von den Regeln, die die Heirat im sozialen System bestimmen. In ähnlicher Weise wie in der antiken Tragödie zeigt das bürgerliche Trauerspiel eine Verletzung der elementaren Strukturen der Verwandtschaft als Grundlage der Katastrophe. Während die Tragödie die Verletzung jedoch voraussetzt, erscheint sie in der *Emilia Galotti*, auch darin der Dialektik der Aufklärung treu, am Schluss. Nicht nur kehrt das Verdrängte entstellt zum Schluss des tragischen Verlaufs wieder. Es lässt Odoardo zu einer monströsen Gestalt werden, dem schrecklichen Doppelgesicht des fürsorglich liebenden und des tötenden Vaters.

»So wird im Bild des die Tochter umarmenden Vaters und der seine Hand küssenden Tochter noch einmal das familiäre Verhältnis von Liebe, Schutz, Gehorsam und Dankbarkeit evoziert und zugleich in seinen irrealen Momenten offenbar: ist doch die schützende, liebevolle väterliche Umarmung der Tochter zugleich auch die tödliche Umarmung«²⁷,

fasst Günter Sasse zusammen. Was das bürgerliche Trauerspiel am Beispiel der *Emilia Galotti* zeigt, ist jedoch weniger Liebe, Schutz, Gehorsamkeit und Dankbarkeit als Grundlage der Familie als vielmehr die unvermittelte Verfügungsgewalt des Vaters über seine Tochter, eine Gewalt, die nur deswegen als Unglück über die Familie hereinbricht, weil sie ihren mythischen Grund darstellt.

Die Auflösung der Familie. Lenz' *Der Hofmeister*

Wenn Aufklärung nach Horkheimer/Adorno das Ziel verfolgt, »von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen«²⁸, dann erreicht Lessing das Ziel der Aufklärung nur in einem äußerst problematischen Sinne. Nicht nur im Fall des gewiss nicht aufgeklärten Prinzen herrscht, wie die Regieanweisung

27 G. Sasse: Die aufgeklärte Familie, S. 215.

28 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1988, S. 9.

vermerkt, am Ende »*Entsetzen und Verzweiflung*« (371). Die Angst hat sich nur verschoben: Vom Prinzen ist sie zum Vater gewandert. Er erscheint als tyrannischer Herrscher, der seine Familienmitglieder opfert, um sein moralisches Weltbild zu erhalten. Ein ganz anderes Bild der Familie als Lessing gibt dagegen Jakob Michael Reinhold Lenz in der Tragikomödie *Der Hofmeister* aus dem Jahre 1774. Die dreifache Hochzeit zwischen Läufer und Liese, Fritz und Gustchen sowie Pätus und der Jungfer Rehbein, mit der das Stück endet, scheint für eine beispiellos reibungslose Auflösung dramatischer Konfliktstellungen einzustehen. Der versöhnliche und gerade darum komische Schluss des Dramas trägt die die dort verhandelten Konflikte jedoch keineswegs aus. Vielmehr erscheint er wie eine Momentaufnahme innerhalb eines dramatischen Verlaufs, der ungleich prosaischer ist als der in Lessings Trauerspiel.

Die Unterschiede zwischen den fast zeitgleich entstandenen Dramen Lessings und Lenz' fallen ins Auge. Sie betreffen nicht nur die Form, den Schritt von den fünf Akten des klassischen Dramas zur freien Szenenfolge des sozialen Dramas, die Vervielfachung der dramatischen Charaktere und die prosaische Sprache, die Lenz in Anknüpfung an den jungen Goethe in das Trauerspiel einführt. Auch die Darstellung der Familie hat sich verändert. Hatte Lessing die Macht des Vaters über seine Tochter in den Mittelpunkt des Trauerspiels gestellt, so kehrt Lenz die Perspektive um. Im Zentrum seines Dramas stehen die Kinder, die sich gegen die Macht der Eltern auflehnen, sich in der scheinbar neu gewonnenen Freiheit aber nur in neue Konflikte verstricken.

Im Mittelpunkt des Dramas stehen die Geschichte des Hofmeisters Läufer, der beim Major Berg eine Stelle als Hauslehrer annimmt, sowie die Liebesgeschichte zwischen Fritz, dem Sohn des Geheimen Rates, Bruder des Majors, und dessen Tochter Gustchen. Dass Fritz und Gustchen heiraten wollen, stößt bei seinem Vater zu Beginn des Dramas nicht auf Begeisterung. Er droht dem Sohn sogar mit dem Heer und Gustchen mit dem Kloster, sollten beide sich nicht der Vernunft beugen und mit der Ehe warten. Die Kinder, die aus eigenem Antrieb eine im Unterschied zur Kreuzcousinenheirat selten belegte Parallelcousinenheirat anstreben, leiden nicht nur unter der repressiven Sexualmoral ihrer Eltern, sondern an einer Orientierungslosigkeit, die sie durch literarische Vorbilder auszugleichen suchen. Die Liebe von Fritz und Gustchen stellt Lenz von Beginn an in den Kontext des Schicksals von *Romeo und Julia*. Der Vergleich von Fritz und Gustchen mit Romeo und Julia ist allerdings mehr als eine für den Sturm-und-

Drang charakteristische Reminiszenz an das Vorbild Shakespeare. Er dient zugleich der parodistischen Entlarvung des modernen Liebespaars, das sich selbstgefällig in den vorgefertigten Rollen spiegelt. Zwar werden Fritz und Gustchen durchaus als empfindsames Liebespaar eingeführt, das sich ewige Treue schwört. Die Fortsetzung der Handlung zeigt jedoch, wie es um den frommen Wunsch bestellt ist: Während Fritz im Halleschen Studentenleben versinkt, dort aufgrund von Geldschwierigkeiten seines Freundes Pätus sogar in den Kerker muss, beginnt seine Julia schon bald eine Affaire mit einem anderen Romeo.

Die Forschung hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Lenz die Verbindung zwischen Läufer und Gustchen in den Kontext der Melancholie stellt.²⁹ Gustchen porträtiert den Hofmeister als Melancholiker, »tiefsinnig«, die Augen voll Wasser, »Sie essen nichts.«³⁰ Das stereotype Bild Läufers als Melancholiker ist gleichwohl nicht Selbstzweck. Es dient dazu, ihn symbolisch zu erniedrigen, eine Erfahrung, die dem mittellosen Hofmeister nicht fremd ist. Er findet zunächst im Zeichenunterricht, dann in der Liebesaffaire ein Mittel, sich für die Erniedrigung zu rächen. Der Hofmeister schwängert die Tochter des Hauses, muss darauf ebenso wie seine Julia das Haus verlassen. »Deine Tochter – Der Hofmeister. – Lauf! *Fällt in Ohnmacht.*« (76), so lautet der Kommentar der Majorin. Laufen muss aber nur einer. »*Läufer läuft fort*«, kommentiert Lenz das Geschehen in einer der häufigen Regieanweisungen.

Die unerwartete Wendung, die mit Gustchen, Läufer und ihrem gemeinsamen Kind eine ganz und gar illegitime Familienbildung in Aussicht stellt, hat Auswirkungen, die zugleich das Verhalten der Väter betreffen. Während Fritz unschuldig, aber eben doch im Gefängnis sitzt, ist der Geheime Rat nicht dazu bereit, seinem Sohn zu helfen. Der Major, der seine Frau ohnmächtig von der Bühne schleppt – es ist zugleich ihr letzter Auftritt im Drama –, will Bauer werden, weil seine Tochter »zur Hure gemacht« und überhaupt »die ganze Welt zur Hure« (76) gemacht worden sei. Gustchen dagegen findet bei der blinden Bettlerin Marthe Unterschlupf. Als sie sich unvermittelt entschließt, ihr Kind bei der Bettlerin zu lassen, um zum Vater zurückzukehren,

29 Vgl. Gert Mattenklott: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang, Stuttgart 1968.

30 Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden, hg. von Sigrid Damm, Band I, Frankfurt/M. 1987, S. 60. Im Folgenden Seitenangaben in Klammern im Text.

und ebenso unvermittelt nach dem Vorbild von Hamlets Ophelia aufgrund eines Traumbildes des trauernden Vaters den Tod im Wasser sucht, zieht dieser sie mit den Worten »Das ist der Weg zu Gustchen oder zur Hölle!« (93) aus dem Teich. Das wiedergefundene Kind gilt ihm zugleich als »mein einzig teuerster Schatz« und eine »gottlose Kanaille« (94). Ähnlich unvermittelt und widersprüchlich verläuft die Begegnung Läubfers, der sich inzwischen dem Drängen seines symbolischen Ersatzvaters Wenzeslaus folgend kastriert hat, mit Marthe, die sein Kind auf den Armen trägt.

»Gebt es mir auf den Arm – O mein Herz! – Daß ich's an mein Herz drücken kann – Du gehst mir auf, furchtbares Rätsel! *Nimmt das Kind auf den Arm und tritt damit vor den Spiegel.* Wie? dies wären nicht meine Züge? *Fällt in Ohnmacht; das Kind fängt an zu schreien.*« (100)

Der Anblick des eigenen Kindes haut den unverhofften Vater um. Nach der Majorin fällt auch Läufer in Ohnmacht. Damit tritt er zugleich das Kind an Fritz ab, der Gustchen am Ende doch bekommen darf. Läufer wendet sich dagegen dem Landmädchen Liese zu, das eigentlich die bunten Röcke der Soldaten liebt, zur Not aber auch mit einem Geistlichen vorlieb nimmt:

»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 Röcken gingen wie die Soldaten, das wäre zum Sterben.« (115)

Zum Sterben komisch ist der Schluss des Dramas, der mit Läufer und Liese, Fritz und Gustchen und Pätus und Jungfer Rehbein gleich drei unmögliche Paare bildet. Der kastrierte Läufer und seine Liese bilden ein ideales Paar, da sie keine Kinder will:

»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 obendrein füttern müßte.« (117)

Fritz und Gustchen sind ein ideales Paar, weil Romeo seiner Julia nicht nur den Fehltritt verzeiht, den Emilias Vater so sehr gefürchtet hat, sondern sie deshalb nur umso höher schätzt:

»Dieser Fehltritt macht sie mir nur noch teurer – macht ihr Herz nur noch englischer – Sie darf nur in den Spiegel sehn, um überzeugt zu sein, daß sie mein ganzes Glück machen werde, und doch zittert sie immer vor dem, wie sie sagt, ihr unerträglichen Gedanken: sie werde mich unglücklich machen. O was hab ich von einer solchen Frau anders zu gewarten als einen Himmel?« (122)

Die Hölle, wäre die einzig adäquate Antwort. In ähnlicher Weise wie später Kleist in der *Marquise von O.* spielt Lenz mit Himmel und Hölle, Engel und Teufel, um das Unwahrscheinliche wahrscheinlich werden zu lassen.³¹ Fritz nimmt Gustchen zur Frau und erkennt das Kind als seines an. Der Kastrat und der Gehörnte werden zu gleichermaßen komischen Familienvätern.

Die forcierte Versöhnung, mit der *Der Hofmeister* endet, macht deutlich, dass die strukturellen Vorgaben der Heiratsregeln als Grundlage der Verwandtschaft im sozialen Drama anders als im bürgerlichen Trauerspiel außer Kraft gesetzt sind. Von der Veränderung sind alle Familienmitglieder gleichermaßen betroffen. Hatte Lessing Odoardo als fürsorglichen Vater dargestellt, um dessen Liebe abschließend in einem beispiellosen Akt der Gewalt münden zu lassen, so zeigt Lenz den Geheimen Rat und den Major als scheinbar harte Hunde, die sich im Verlauf des Dramas zu empfindsamen Vätern wandeln. Die Parallelkusinenheirat kommt zustande, weil die Väter den Söhnen, die Söhne den Vätern und alle Männer Gustchen vergeben. Weder sie noch ihr Kind müssen sterben, um der Familienehre genug zu tun. Gustchen hat nicht nur ihr Kind bekommen, sondern in Fritz auch den Vater, den sie sich ursprünglich gewünscht hätte. Wie schon Peter Szondi bemerkt hat, zeigt Lenz' Drama einen beispiellosen Verfall des Tragischen auf, der folgerichtig in die Komödie mündet.

»Die Werke, deren zentrale Figur sie sind, *Die Soldaten* und *Der Hofmeister* heißen in der Lenzschen Poetik *Komödien*. Sie können so heißen, weil die alte Komödie, in der ein Charakterzug verlacht werden sollte, die Komödie Molières und auch noch der Frühaufklärung, in eins mit der alten Tragödie, vom bürgerlichen Trauerspiel, vom *drame*, verdrängt worden sind.«³²

31 Zur Definition von Liebe als Kommunikationsmedium, das das Unwahrscheinliche ermöglicht, vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt/M. 1982.

32 Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Studienausgabe der Vorlesungen, Band I, Frankfurt/M. 1973, S. 186.

Schon Lessings *Emilia Galotti* weist im Rahmen einer Poetik des Zufalls Züge der Komödie auf.³³ Lenz geht darüber hinaus, indem er die angebliche Tragik bürgerlicher Verhältnisse auf die Prosa der Verhältnisse zurückführt, die schon für Hegel die Moderne bestimmt. Prosaisch nüchtern ist seine Darstellung der Familie in der Aussetzung aller tragischen Komponenten wie Mord und Inzest zugunsten neuer Rechtsprobleme wie dem der unehelichen Zeugung mit anschließender Kastration des leiblichen Vaters und der Adoption des Sohnes durch den Ehegatten. Mit Lenz' Drama, so könnte man schließen, ist bürgerliche Normalität auf der Bühne eingekehrt. Sie ist zum Schießen komisch, nur scharf geschossen wird nicht mehr, und das befreiende Lachen, das die Komödie auslöst, bleibt dem Zuschauer im Halse stecken.

Von der Familientragödie zur Liebeskomödie

Der Vergleich von Lessings *Emilia Galotti* und Lenz' *Der Hofmeister* diene nicht allein dazu, die unterschiedlichen literarischen Formen des bürgerlichen Trauerspiels und des sozialen Dramas im Ausgang des 18. Jahrhunderts vorzustellen. Beide Dramen, so die Voraussetzung der Überlegungen im Blick auf die Genese der Moderne, fallen in eine Umbruchszeit, die sich als Ausbildung einer funktionalen Gesellschaftsform beschreiben lässt, innerhalb derer sich auch der Status der Familie verändert. Vom Ort symbolischer Gewalt, die sich in der antiken Tragödie wie im bürgerlichen Trauerspiel innerhalb der mythischen Ordnung der Familie offenbart, die auf elementare Verwandtschaftsstrukturen zurückgeht, wird die Familie zu einem prosaischen Ort bürgerlicher Normalität. Das bedeutet keineswegs, dass das bürgerliche Zeitalter, wie schon Peter von Matt gezeigt hat, keine katastrophischen Wendungen mehr kennt.³⁴ Im Gegenteil: Inzest, Mord, Rache spielen weiterhin eine große Rolle, nur nicht mehr als Grund von Familien- und anderen Tragödien. Was die Moderne kennt, sind die Familienromane der Neurotiker, deren Geschichte die Psychoanalyse und Thomas Mann erzählen. Der Übergang von der Tragödie zur Prosa, den schon Hegel im Blick auf die Literatur seiner Zeit ausführlich beschrieben hat, ist nicht nur ein ästhetischer, son-

33 Vgl. Horst Steinmetz: »Emilia Galotti«, in: Lessings Dramen. Interpretationen, Stuttgart 1987, S. 87-137, zur Rolle des Zufalls S. 106f.

34 Vgl. Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendestaster in der Literatur*, München 1997.

dern zugleich ein rechtlicher Prozess, der die Grundlagen der Familie bestimmt. Hatte Lévi-Strauss die elementare Strukturen der Verwandtschaft im Blick auf die Heiratsregeln und das Inzestverbot herausgearbeitet, von dem Sigmund Freud behauptet, es sei »vielleicht die einschneidendste Verstümmelung, die das menschliche Liebesleben im Laufe der Zeiten erfahren hat«³⁵, dann scheint Lessings *Emilia Galotti* die unbeschränkte Machtfülle des Familienoberhaupts noch einmal vorzuführen, um sie im Prozess der Dialektik der Aufklärung zugleich als ein geschichtliches Auslaufmodell zu präsentieren. Lenz stellt die Familie dagegen als eine flexible Gemeinschaftsform dar, innerhalb derer die verallgemeinerte Form des Tausches, die Lévi-Strauss im Anschluss an Marcel Mauss zur Grundlage der Gesellschaft erhebt,³⁶ nicht mehr auf eine feste Struktur zurückgeht – das Verwandtschaftsatom, bestehend aus »einem Mann, seiner Frau, einem Kind und einem Vertreter der Gruppe, von der der Mann die Frau empfangen hat«³⁷ –, sondern in dem neue Verteilungsmöglichkeiten möglich sind, die neue Konfliktmöglichkeiten und einen neuen rechtlichen wie ästhetischen Umgang mit ihnen ermöglichen. Dass sich dieses Neue nicht als Mangel oder Verlust einer einmal zugrundegelegten Einheit verstehen lässt, hat schon Michel Foucault hervorgehoben, der auch in der modernen Familie eine bestimmte Form des Inzests am Werk sieht, einen »Inzest des Kontaktes, des Blicks und der Überwachung, der die Basis der modernen Familie geworden ist.«³⁸ Foucaults strenger Blick auf den überwachenden Blick der Macht kann jedoch im Fall der Familie nicht überzeugen. Der Zusammenhang von Überwachen und Strafen, den Foucault seiner Genealogie des modernen Rechts zugrundelegt, geht noch immer von einer Dramatisierung des

35 Sigmund Freud: *Gesammelte Werke XIV*, Frankfurt/M. 1999, S. 463.

36 Die Grundlagen des Tausches hat Marcel Mauss in seiner Untersuchung über die Gabe herausgearbeitet. Mauss erblickt im Tausch die Grundlage der Gesellschaft: »nous croyons avoir ici trouvé un des rocs humains sur lesquels sont bâties nos sociétés« (Marcel Mauss: *Sociologie et anthropologie*, Paris 1950, S. 148). Mauss zufolge lässt sich auf Grundlage des Tausches auch ein unmittelbarer Bezug zwischen primitiven und modernen Gesellschaften herstellen. »Des institutions de ce type ont réellement fourni la transition vers nos formes, nos formes à tous, de droit et d'économie. Elles peuvent servir à expliquer historiquement nos propres sociétés« (ebd., S. 228).

37 C. Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie I*, S. 85.

38 Michel Foucault: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1975-1975)*, Frankfurt/M. 2007, S. 329.

Rechts aus, die antiken Mustern abgelesen ist. Prosaisch ist die ästhetische und die rechtliche Seite der Familie in der Moderne aber, da ihr die Kollision fehlt, die die Tragödie kennzeichnet. Dieses Fehlen ist kein Mangel, sondern ein Überschuss, kein Zuwenig, sondern ein Zuviel, eine Fülle an Gesetzen und Vergehen, die eine neue Lust der Übertretung zwischen gehorsamen Töchtern und ungehorsamen Söhnen oder gehorsamen Söhnen und ungehorsamen Töchtern möglich macht, je nachdem, welches Format der Weltgeist in seinen ästhetischen Formen wählt, die Tragödie der Familie, wie sie das antike Drama zeigt, oder die Komödie der Liebe, die die Moderne bestimmt.

Literatur

- Barner, Wilfried (Hg.): Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, München 1981.
- Foucault, Michel: Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1975-1975), Frankfurt/M. 2007.
- Freud, Sigmund: Gesammelte Werke XIV, Frankfurt/M. 1999.
- Gennep, Arthur van: Übergangsriten (Les rites de passages), Frankfurt/M./New York 2005.
- Goody, Jack: Geschichte der Familie, München 2002.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: »Über die wissenschaftliche Behandlung des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften«, in: ders., Jeaner Schriften 1801-1807, Werke 2, Frankfurt/M. 1986, S. 434-530.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1988.
- Koselleck, Reinhart: »Einleitung«, in: ders./Otto Brunner/Werner Conze (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Stuttgart 1972ff, Band I, S. XIII-XXIII.
- Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart 1991.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: Werke und Briefe in drei Bänden, hg. von Sigrid Damm, Band I, Frankfurt/M. 1987.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe, Band VII, 1770-1773, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 2000.
- Lévi-Strauss, Claude: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft, Frankfurt/M. 1993.

- Lévi-Strauss, Claude: Strukturele Anthropologie I, Frankfurt/M. 1978.
- Lévi-Strauss, Claude: Strukturele Anthropologie II, Frankfurt/M. 1992.
- Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt/M. 1982.
- Matt, Peter von: Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familienendesaster in der Literatur, München 1997.
- Mattenklott, Gert: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang, Stuttgart 1968.
- Mauss, Marcel: Sociologie et anthropologie, Paris 1950.
- Sasse, Günter: Die aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertesystems im Drama der Aufklärung, Tübingen 1988.
- Schößler, Franziska: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama, Darmstadt 2003.
- Steinmetz, Horst: »Emilia Galotti«, in: Lessings Dramen. Interpretationen, Stuttgart 1987, S. 87-137.
- Stephan, Inge: »So ist die Tugend ein Gespenst«. Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller«, in: Lessing Yearbook XVII (1985), S. 1-20.
- Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Studienausgabe der Vorlesungen, Band I, Frankfurt/M. 1973.