

## Den Krieg im Rücken – Deserteure im Theater des 18. Jahrhunderts (und bei J. M. R. Lenz)

Johannes F. Lehmann

Das Drama der Desertion als Rettung aus dem unmittelbaren Geschehen der Schlacht kann, so scheint es, am besten *erzählt* werden:

»Da ich also noch ein wenig erhöht stand, und auf die Ebene wie in ein finsternes Donner- und Hagelwetter hineinsah – in diesem Augenblick deucht' es mich Zeit, oder vielmehr mahnte mich mein Schutzengel, mich mit der Flucht zu retten. Ich sah mich deswegen nach allen Seiten um. Vor mir war alles Feuer, Rauch und Dampf; hinter mir noch viele nachkommende auf die Feinde loseilende Truppen, zur Rechten zwey Hauptarmeen in voller Schlachtordnung. Zur Linken endlich sah ich Weinberge, Büsche, Wäldchen, nur hie und da einzelne Menschen, Preussen, Panduren, Husaren, und von diesen mehr Todte und Verwundete als Lebende. Da, da, auf diese Seite, dacht' ich; sonst ist's pur lautere Unmöglichkeit!«<sup>1</sup>

So erzählt Ulrich Bräker in seiner berühmten Lebensbeschreibung (1789), wie er sich und sein Leben in der Schlacht durch Desertion rettet. Eine solche Schilderung der Desertion ist, wie die Schilderung der Schlacht selbst auch, eine Sache des Erzählens, der vermittelten Darstellung durch Worte – und zwar so sehr, dass Ende des 18. Jahrhunderts das Erzählen von Desertion selbst als Ursache für die nachgerade normale Erscheinung der Desertion angeführt wird. Ein anonymen Autor schreibt in der *Berlinischen Monatsschrift* im Dezember 1784:

»Die zweite Art der Zeitkürzung, das Erzählen, ist, dem Anscheine nach, unschuldiger, in der That aber vielleicht schädlicher, als die erste. Kerle, die halb Europa durchgedient haben, und zehn bis zwölfmal desertirt sind, sind gewöhnlich die besten Erzähler. Die Minderversuchten, das ist, die noch nie oder selten ihren Eid gebrochen haben, sitzen erstaunt um einen solchen herum, und sind ganz Ohr. Plötzlich wird dann in Einem oder dem Andern die Ehrbegierde rege. Er wünscht dem ähnlich zu werden, der das Orakel der Wachtstube ist; – und desertirt.«<sup>2</sup>

Sucht man demgegenüber Deserteure, die ihr Leben unmittelbar aus der Schlacht retten, im Drama bzw. auf dem Theater, dann wird man ebenso selten fündig, wie wenn man hier nach unmittelbar auf der Bühne darzustellenden Kriegs- und Schlacht-

- 
- 1 Ulrich Bräker: Lebensgeschichte und Natürliche Ebentheuer des Armen Mannes im Tokkenburg. Dargestellt und hg. von Samuel Voellmy. Erster Band. Basel 1945, 217 f.
  - 2 Anonym: Einige Vorschläge zur Verhütung der Desertion bei den Soldaten. In: Friedrich Gedike/Johann Erich Biester (Hg.): Berlinische Monatsschrift. Bd. 4 (1784), 256–266.

szenen sucht.<sup>3</sup> Deserteure findet man in Dramen des 18. Jahrhunderts gleichwohl sehr häufig. So wie Desertion im 18. Jahrhundert ein mehr als verbreitetes Phänomen in den Armeen Europas war, das nicht nur militärisch, sondern weit darüber hinaus auch sozialgeschichtlich von großer Relevanz war und zu einer Vielzahl von gesetzgeberischen Interventionen und theoretischen Überlegungen geführt hat,<sup>4</sup> so sind Deserteure auf dem Theater der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gleichfalls prominent, ja eine Modeerscheinung.

Ich liste einige dieser Deserteurdramen im Folgenden auf:

- Louis-Sébastien Mercier: *Le Déserteur, drame en cinq actes et en prose. Paris 1770.*

*Deutsche Übersetzungen:*

- *Der Deserteur, ein Schauspiel in fünf Aufzügen aus dem Französischen des Hrn. Mercier, in einer freien Übersetzung. Mannheim 1770.*
- *Der Deserteur, ein Drama in fünf Handlungen, übersetzt von einem Offizier. Mannheim 1771.*
- *Dürimel, oder die Einquartierung der Franzosen. Ein rührendes Lustspiel. Nach dem Französischen des Herrn Mercier. 2. Aufl. Prag 1771.*
- *Der Deserteur, ein Drama in fünf Handlungen. Berlin 1771.*
- *Der Deserteur. Ein Drama in fünf Handlungen vom Herrn Mercier, übersetzt von einem Officier. Zweite Auflage, welche mit einer zweiten fünften Handlung, nach welcher das Stük einen glüklichen Ausgang nimt, vermehret ist. Berlin 1774.*
- Michel-Jean Sedaine: *Le deserteur, drame en trois actes, en prose meslée de musique. Paris 1770.*

3 Kriegsszenen werden bekanntlich in der Regel durch Mauerschau und Botenbericht, d. h. narrativ vermittelt auf die Bühne gebracht. Vgl. hierzu – neben Einleitung und Beiträgen in diesem Band – Max Scherrer: *Kampf und Krieg im Deutschen Drama von Gottsched bis Kleist: Zur Form- und Sachgeschichte der dramatischen Dichtung.* Zürich 1919.

4 Über die Sozialgeschichte der Desertion, über Häufigkeit, Gründe, Strafen und gesetzgeberische Reformen im 18. Jahrhundert, informieren Peter Burschel: *Söldner im Nordwestdeutschland des 16. und 17. Jahrhunderts.* Göttingen 1994; Ralf Pröve: *Stehendes Heer und städtische Gesellschaft im 18. Jahrhundert. Göttingen und seine Militärbevölkerung 1713–1756.* München 1995; Michael Sikora: *Disziplin und Desertion. Strukturprobleme militärischer Organisation im 18. Jahrhundert.* Berlin 1996; ders.: *Das 18. Jahrhundert: Die Zeit der Deserteure.* In: Ders./Ulrich Bröckling (Hg.): *Armeen und ihre Deserteure. Vernachlässigte Kapitel einer Militärgeschichte der Neuzeit.* Göttingen 1998, 86–112; Jörg Muth: *Flucht aus dem militärischen Alltag.* Freiburg i. Br. 2003; Martin Winter: *Untertanengeist durch Militärflicht? Das preußische Kantonsystem in brandenburgischen Städten im 18. Jahrhundert.* Bielefeld 2005; Marcus von Salisch: *Treue Deserteure. Das kursächsische Militär und der Siebenjährige Krieg.* München 2009; Martin Winter: *Desertionsprozesse in der preußischen Armee nach dem Siebenjährigen Krieg.* In: Jutta Nowosadtko/Diethelm Klippel/Kai Lohsträter (Hg.): *Militär und Recht vom 16. bis 19. Jahrhundert. Gelehrter Diskurs – Praxis – Transformationen.* Göttingen 2016, 187–209; Matthias van Rossum/Jeanette Kamp (Hg.): *Desertion in the Early Modern World. A Comparative History.* London 2016.

*Deutsche Übersetzungen:*

- *Der Deserteur. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Nach dem Französischen des Herrn Sedaine. Wien 1770.*
- *Der Deserteur. Eine Operette in drei Aufzügen. Aus dem Französischen des Hrnn. Sedaine. Mannheim 1772.*
- Gottlieb Stephanie d. J.: *Der Deserteur aus Kindesliebe. Frankfurt 1773/1776.*
- Heinrich Ferdinand Möller: *Der Graf von Walltron, oder die Subordination. Bald als Schauspiel, bald als Trauerspiel an vielen Orten gedruckt 1776.*
- Joseph Maria Babo: *Arno, ein militärisches Drama in zween Aufzügen. Frankfurt/Leipzig 1776.*
- David Beil: *Curd von Sparta. o. O. 1790.*
- Karl Friedrich Hensler: *Der österreichische Deserteur. Wien 1791.*
- August von Kotzebue: *Der Deserteur. Eine Posse in einem Akt. Augsburg 1808.*

All diese Texte, und das ist nur ein sehr kleiner Ausschnitt der 260 deutschen Soldatenstücke der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Karl Hayo von Stockmayer in seiner Monographie *Das deutsche Soldatenstück des 18. Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm* aus dem Jahr 1898 aufführt,<sup>5</sup> thematisieren den Deserteur, aber kein einziges der hier genannten Stücke zeigt den Deserteur, wie er aus der Schlacht heraus sein Leben rettet, kein einziges dieser Stücke zeigt den Deserteur als Deserteur im Krieg.

Wie diese Unterhaltungsstücke im Hinblick auf die Darstellung von Krieg und Desertion verfahren, welchen Konflikt sie ins Zentrum stellen, möchte ich im ersten Teil der folgenden Ausführungen zeigen. Im zweiten Teil wende ich mich dann dem Sturm-und-Drang-Autor Jakob Michael Reinhold Lenz zu, der sich nicht nur theoretisch und in seinen Dramen intensiv mit dem Deserteur befasst hat, sondern bei dem wir auch eine im 18. Jahrhundert singuläre Kriegsszene *auf der Bühne* und einen Deserteur finden, der aus der Schlacht flieht. Bei Lenz ist es die spezifische diskursive Zuspitzung der Desertion im Sinne einer unmittelbaren körperlichen Rettung aus der physischen *Szene des Krieges*, die zugleich einer Theaterästhetik korrespondiert, in der Körper *in Szene gesetzt* und Machtbeziehungen bis an die Wurzeln körperlicher Beziehungen verfolgt werden. Während in den Unterhaltungsstücken diskursive Positionen und Konflikte zwischen Gesetz und Natur im Dialog aufeinandertreffen, sind Desertion und Rettung bei Lenz Elemente eines szenischen Kaleidoskops des Parazitären.

## I. Deserteure im Drama des 18. Jahrhunderts

Statt den Soldaten unter der Todesdrohung des Krieges desertieren zu lassen, stellen die hier zunächst behandelten Stücke ihn aufgrund der ihm vorgeworfenen Desertion unter die Todesdrohung der Exekution. Damit wird in den Dramen die Strafe

5 Hayo von Stockmayer: *Das deutsche Soldatenstück des XVIII. Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm*. Weimar 1898.

für Desertion in drastischer Weise gegenüber der historischen Wirklichkeit *dramatisiert*.<sup>6</sup> Ja aus dieser Dramatisierung allein erwachsen die Spannung und der Plot dieser Texte. *Entdramatisiert*, weil nicht unmittelbar an die Frage von Leben und Tod gebunden, wird demgegenüber die Desertion selbst und entspricht hierin zumindest in großen Teilen der historischen Wirklichkeit, in der Desertion »Flucht aus dem [...] Alltag«<sup>7</sup> war. Desertion aus der Schlacht, Bräker zeigt es, gab es natürlich auch – und häufig auch als Desertion ganzer Kompanien –, es gibt aber daneben viele andere Gründe zur Desertion, die in entsprechenden Diskursen des 18. Jahrhunderts prominent diskutiert werden und die auch in den Dramentexten selbst vielfach vorkommen; Gründe, die allesamt mehr mit der Lebensform des Soldaten als mit der Bedrohung seines Lebens durch Tod in der Schlacht zu tun haben. Genannt wird dabei immer wieder die überharte Behandlung der Soldaten durch ihre vorgesetzten Offiziere, die als so unerträglich empfunden wurde, dass die oft nur durch Tricks, Alkohol und versprochenes (aber später nicht ausgezahltes) Handgeld angeworbenen Soldaten sich entfernten.<sup>8</sup> In Louis-Sébastien Merciers *Der Deserteur*, einer Art Mustertext, der viele der zentralen Motive der Stücke über Deserteure versammelt, ist es der Franzose Dürimel, der aufgrund disziplinatorischer Schikane seine Hand gegen seinen Vorgesetzten erhoben hatte und sich dann durch Flucht der Strafe entzog.<sup>9</sup> Der seit dieser Zeit in einer deutschen Stadt bei einer Witwe und ihrer Tochter lebende Dürimel wird nun, sieben Jahre später, als sein ehemaliges Regiment eben in dieser Stadt Quartier nimmt, als Deserteur von damals erkannt und verraten. Sofort wird er zum Tode verurteilt – und das weitere Stück thematisiert nun die Bemühungen, ihn vor diesem Tod zu retten.<sup>10</sup>

Weitere Gründe für Desertion sind Verzweiflung und Suizidabsichten. Der Soldat Alexis in Michel-Jean Sedaines Lustspiel *Der Deserteur* desertiert, um zu sterben, da man ihm bei einem Aufenthalt in seiner Heimat vorspielt, seine Verlobte heirate just an diesem Tag einen anderen. Sofort wird er zum Tode verurteilt, und wieder

6 Todesstrafen (durch Erhängen) waren in den militärischen Gesetzen zwar durchaus vorgesehen, wurden aber selten tatsächlich vollstreckt. Vor dem Hintergrund der zum Teil großen Zahl von Desertionen (in Preußen 25 Prozent der Soldaten) und der alltagsbedingten Desertionsgründe (Heiratsverbot für Soldaten, Verweigerung von Urlaub etc.) entwickelte sich stattdessen ein ökonomischer Handel zwischen Deserteur und Regiment, in dem sich Deserteure den Wiedereintritt ins Regiment durch »Pardonscheine« erkaufen konnten. Vgl. hierzu weiter unten sowie Winter: Desertionsprozesse (Anm. 4).

7 Muth: Flucht aus dem militärischen Alltag (Anm. 4).

8 Vgl. hierzu Johann Heinrich Gottlob von Justi: Von den Ursachen und Bestrafungen der Desertion. In: Ders.: Gesammelte Politische und Finanzschriften über wichtige Gegenstände der Staatskunst, der Kriegswissenschaft und des Cameral- und Finanzwesens. Kopenhagen/Leipzig 1761, 192–198.

9 Louis-Sébastien Mercier: *Der Deserteur*, ein Schauspiel in fünf Aufzügen aus dem Französischen des Hrn. Mercier, in einer freien Übersetzung. Mannheim 1770 (frz. 1770).

10 Das Stück kursierte mit zwei verschiedenen Schlüssen: Während Dürimel in der Originalfassung am Ende hingerichtet wird, bringt bereits die »freie« deutsche Übersetzung einen anderen Schluss (vgl. Mercier: *Der Deserteur* (Anm. 9)) und die zweite Auflage der Übersetzung »von einem Officier« einen Anhang mit einem Happy End (vgl. Louis-Sébastien Mercier: *Der Deserteur*. Ein Drama in fünf Handlungen vom Herrn Mercier, übersetzt von einem Officier. Zweite Auflage, welche mit einer zweiten fünften Handlung, nach welcher das Stück einen glücklichen Ausgang nimt, vermehret ist. Berlin 1774).

kann dann das juristisch-moralische Spiel um seine Rettung vor dem Exekutionstod beginnen.

Als Gründe für Desertion werden außerdem verweigerte Heiratserlaubnisse, Pässe oder Stadtgänge etc. genannt. Wer nicht rechtzeitig zum Zapfenstreich zurück ist, gilt als Deserteur. Der Soldat Bronner in Karl Friedrich Henslers *Der österreichische Deserteur* begibt sich nächtens zu seiner Geliebten – und wird so zum Deserteur. Ralph in David Beils *Curt von Spartau* will seiner verarmten Mutter helfen, ist aber nicht rechtzeitig wieder zurück. Auch diese beiden werden sofort zum Tod verurteilt. Ebenfalls um die Armut der vom Soldaten zurückgelassenen Familie geht es in Gottlieb Stephanie d. J. *Der Deserteur aus Kindsiebe*. Nicht nur fehlt zu Hause der Sohn in der Wirtschaft, sondern zugleich saugt ein tyrannischer Amtmann, der vom regierenden Grafen nicht kontrolliert wird, das Dorf aus. So desertiert der Sohn, um das Geld, das sein Freund, der ihn als Deserteur verraten soll, als Belohnungsprämie erhält, seinem Vater geben zu können, um das Elternhaus vor dem drohenden Verkauf zu retten. Am Ende mischt sich der König ein und sorgt für Begnadigung und Bestrafung von Amtmann und Graf.

Die jeweils sofort angedrohte Todesstrafe erscheint als eine Dramatisierung, die nicht der historischen Wirklichkeit entspricht, aber der Form des Unterhaltungstücks zuarbeitet, insofern sich die durch das Recht aufgeworfene Alternative von Hinrichtung versus Begnadigung in Form diskursiver Positionen und Sprechakte leicht dramatisch zuspitzen lässt. Zwar gab es in der Tat Kriegsartikel, die bestimmten, dass Desertion mit Tod durch den Strang bestraft werden sollte (und nicht, wie in den Deserteurdramen, durch Erschießen), aber Praxis war dies kaum.<sup>11</sup> In nahezu jährlichem Rhythmus erließ der preußische König ein Generalpardon für Deserteure.<sup>12</sup> Oft brachten sich die Soldaten durch ihre Desertion einfach in eine gute Verhandlungsposition. In dem bereits zitierten anonymen Text heißt es hierzu:

»Es ist nemlich sehr gewöhnlich, daß ein Soldat, dem Trauschein, Thorpaß, Urlaub u. s. w. verweigert wird, über die Grenze geht, und von dem ersten sichern Ort die Bedingungen vorschreibt, auf welche er wiederzukommen geneigt ist; worauf denn sofort ein Offizier oder Unteroffizier abgeschickt wird, um mit ihm zu handeln, und ihm Erlassung der Strafe und Bewilligung seiner Forderungen zu verkündigen.«<sup>13</sup>

Die gegenüber dieser prosaischen Realität vorgenommene Dramatisierung durch die Todesstrafe wird in den Stücken in der Regel noch dadurch gesteigert, dass es um amouröse und erotische Verwicklungen zwischen dem Vorgesetzten, dem Deserteur und einer Frau geht, und dadurch, und das scheint mir das Wichtigste, dass sich der

11 Vgl. Sikora: Disziplin und Desertion (Anm. 4), 127–141.

12 Vgl. David Friedrich Quickmann: Ordnung oder Sammlung derer in dem Königlichen Preußischen Herzogthum Pommern und Fürstentum Camin, bis zu Ende des 1747sten Jahres, publicirten Edicten, Mandaten und Rescripten, in Justitz- Policey- Militair- Lehn- Forst- Post- Zoll- Accise- Steuer- Manufactur- und Oeconomie-Sachen. Frankfurt a. d. Oder 1750.

13 Anonym: Einige Vorschläge zur Verhütung der Desertion (Anm. 2), 258.

vorgesetzte Offizier des Deserteurs, der gehalten ist, die Todesstrafe zu vollstrecken, als der Vater des Deserteurs entpuppt.

Desertion erscheint in diesen Texten nicht als physische Rettung des eigenen Lebens aus der Gefahrensituation der Schlacht, sondern als die in irgendeiner Weise nachvollziehbare Übertretung des militärischen Gesetzes und der Regularien des Ranges durch einen im Grunde tapferen und tugendhaften Soldaten. Diese Gesetze und Regularien wiederum stehen stellvertretend für die weiteren Instanzen des Gesetzes, für Vater, König, Gott. Deshalb muss die Übertretung aus Sicht des Vaters, der zugleich der militärische Vorgesetzte ist, aber auch aus der Sicht des Sohnes selbst, mit dem Leben bezahlt werden, um die Ehre (des Gesetzes) zu retten. In Heinrich Ferdinand Möllers *Der Graf von Walltron, oder die Subordination* sagt der Obrist, der seinen tugendhaften Schwager, den tapferen, aber cholerischen Grafen von Walltron, der sich ihm gegenüber eine Insubordination erlaubt hatte, hinrichten soll, über die Ehre des Gesetzes:

»Aber meine Würde, die mir itzt zur Last wird, erheischt die pünktlichste Beobachtung der Pflicht. Wenn es auf mein Leben ankäme, so wäre es was anders, aber meine Ehre – Die Ehre eines Soldaten, gleicht dem Werthe des Goldes, sie muß die Feuerprobe aushalten.«<sup>14</sup>

In Joseph Maria Babos *Arno, ein militärisches Drama in zween Aufzügen*, spricht auch aus der Perspektive des Sohnes, das Gesetz der Ehre. Der tugendhafte und tapfere Offizier Arno, der in der Schlacht seinen Vater im Heer der feindlichen Österreicher erkannte und, überwältigt von der ›Natur‹, zurückgewichen war, so dass er jetzt als Deserteur zum Tode verurteilt ist, sagt:

»ARNO: [...] Was bin ich; wenn meine Ehre auch nur zweifelhaft scheint? – Das elendeste Geschöpfe in der Natur bin ich – ein Nichtswürdiger, der dem Feinde seines Vaterlands seinen Arm verkauft, der sein Leben seinem Vaterlande stiehlt, noch mehr, seine Mitbürger tödet, um Geld ein Verräther ist – Was verbindet mich eurem Monarchen zu dienen? – die Ehre, sonst nichts. Mein Ehrenwort, das ich ihm gab, das verbindet mich – weder die Natur, noch sonst eine gesätzigebende Macht –«<sup>15</sup>

Während der König selbst Arno in der vorangegangenen Schlacht aufgrund seiner Tapferkeit – aus der Position des ›Vaters‹ – zum Oberleutnant befördert hatte, nicht ohne auf den verwundet Liegenden eine »väterliche Zähre« fallen zu lassen, begnadigt er jetzt den in der Schlacht Zurückweichenden erst, als er von dessen leiblichem Vater selbst hört, dass dieser, der Vater, es war, vor dem Arno zurückgewichen war.

14 Heinrich Ferdinand Möller: *Der Graf von Walltron, oder die Subordination*. Ein Originaltrauerspiel in fünf Aufzügen. München 1776, 30 f.

15 Joseph Maria Babo: *Arno, ein militärisches Drama in zween Aufzügen*. Frankfurt/Leipzig 1776, 23–24. Ganz am Ende ist es der König, Friedrich II. selbst, der auftritt und dem Offizier das Zurückweichen um des Vaters willen vergibt. Vgl. hierzu Bruno Preisendörfer: *Der König auf der Bühne*. In: Ders.: *Staatsbildung als Königskunst: Ästhetik und Herrschaft im preußischen Absolutismus*. Berlin 2000, 111–129.

»Eure Majestät«, so schreibt der Vater an den König, »sind ja auch Vater, tausend Ihrer Söhne sahe ich heute für Sie sterben – Es lebe Friederich unser Vater, so rufen sie [...]«. <sup>16</sup> Die ›juridische‹ Achse von Gesetz, Ehre, ›Vater‹ wird in diesen Stücken mit der naturalen Achse von Vater und Sohn gekreuzt, ein Konfliktfeld, das in den Deserteurdramen unendlich variiert wird. In Merciers *Deserteur* entpuppt sich der einquartierte Offizier St. Franc als Vater des ehemaligen Deserteurs Dürimel. Er sorgt nun dafür, dass dieser vor der Hinrichtung seine Julie noch heiraten darf und fordert dann seinen Sohn auf, standhaft zu sterben. Ein unehrenhafter Fluchtversuch wird von Dürimel selbst ausgeschlagen (»Ich will lieber sterben als Sie entehrt sehen«, <sup>17</sup> sagt er zu seinem Vater), obwohl der Vater sich angesichts der Möglichkeit, seinen Sohn zu retten, von der ›Natur‹ überwunden sieht und nun bereit ist, die eigene Offiziersehre für die Rettung des Lebens seines Sohne aufzuopfern. <sup>18</sup> Dürimel, indem er dies ausschlägt, gehorcht hier sozusagen seinem ideellen Vater, er gehorcht dem ›Vater‹, obwohl der empirische Vater angesichts des bevorstehenden Todes seines Sohnes von der Position des ›Vaters‹ und der Position des Offiziers, der für die Verhaftung des Deserteurs zuständig ist, für einige Augenblicke gleichsam desertiert. Er fängt sich allerdings wieder, als Julie, die frisch getraute Gattin Dürimels, auftritt und verzweifelt ist über das strenge Gesetz und dessen Affirmation durch Vater und Sohn. Ihr gegenüber findet der empirische Vater in die Position des ›Vaters‹ zurück.

In einem Botenbericht der tatsächlichen Hinrichtungsszene wird dann noch einmal davon berichtet, dass der empirische Vater ein weiteres Mal von der Position des ›Vaters‹ ›desertiert‹, indem er nun im Kreis aller Zuschauer der Hinrichtung doch öffentlich bekennt, dass es sich um seinen Sohn handle und er es daher nicht schaffe, das Zeichen zur Exekution zu geben. Er findet dann aber neuerlich in die Position des ›Vaters‹ zurück, indem er nun seinerseits als Bote von der Standhaftigkeit berichtet, mit der Dürimel in den Tod gegangen sei.

Diese Vater-Sohn-Achse prägt im Grunde alle diese Deserteurdramen, immer wieder entpuppt sich der Vater als derjenige, der die Todesstrafe gegenüber dem Sohn durchzusetzen hat – oft allerdings mit anderem Ausgang, indem dann doch in letzter Sekunde von noch höheren Vaterinstanzen Gnade gewährt wird. Desertion bzw. Insubordination des Sohnes, die vom ›Vater‹ – auch im Zusammenhang mit erotischen Verwicklungen – mit dem Tod bestraft werden soll, das ist auch noch die Plotstruktur, der Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* folgt und – wiederum diesem folgend – Franz Kafkas Erzählung *Das Urteil*.

16 Ebd., 59.

17 Louis-Sébastien Mercier: *Der Deserteur*, ein Drama in fünf Handlungen, übersetzt von einem Offizier. Mannheim 1771, 123.

18 Der Gegensatz zwischen Gesetz und Natur ist in Möllers *Der Graf von Walltron* umgekehrt perspektiviert: Hier will der Capitain Graf Walltron nach seiner Insubordination gegenüber dem Vorgesetzten dem Gesetz gemäß sterben, aber seine Frau mahnt ihn, dass seine Pflichten als Vater gegenüber seinem Sohn schwerer wiegen als die Erfüllung des Gesetzes. Vgl. Möller: *Der Graf von Walltron* (Anm. 14), 76.

## II. Jakob Michael Reinhold Lenz

In Lenz' Dramen spielen Krieg und Deserteure ebenfalls eine zentrale Rolle. Und auch bei Lenz begegnen die beiden genannten Aspekte, erotische Verwicklungen und die Vater-Sohn-Problematik. Gleichwohl finden wir bei Lenz eine gänzlich andere Behandlung des Themas, und zwar eine, die nun auch die Form des Dramas als Text für die Bühne unter erhebliche Spannung setzt. Bei Lenz ist Desertion nicht vorrangig eine Gesetzesübertretung, die das Verhältnis von Gesetz, Ehre und Vater und seine Infragestellung durch die ›Natur‹ herausfordert, es geht nicht nur um die Redeordnung von Eid und Eidbruch, sondern vielmehr um die unter aller symbolischer Ordnung liegende Körperlichkeit und um Kaskaden parasitärer Verhältnisse. Bei Lenz findet sich daher nicht nur eine Szene, in der ein Deserteur aus der Lebensbedrohlichkeit der Schlacht flieht, sondern diese Schlacht kommt auch szenisch auf die Bühne – eine für das ernste Drama des 18. Jahrhunderts sehr ungewöhnliche, vielleicht singuläre Szene. Diese Szene, Teil des Fragment gebliebenen Dramas *Der tugendhafte Taugenichts*, möchte ich vor dem Hintergrund von Lenz' theoretischer Auseinandersetzung mit dem Problem der Desertion verstehen und zugleich zeigen, wie die Desertion in und aus der Schlacht einer Theaterästhetik zuarbeitet, die Schießen, Fliehen und Sterben selbst auf die Bühne bringt.

Das Thema des Deserteurs steht bei Lenz im Schnittpunkt seiner Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Sexualität und militärischer Ordnung sowie mit der Rolle und der Funktion des Theaters selbst. In Lenz' Drama *Die Soldaten* ist es der Offizier Desportes, der Marie, die Tochter des Galanteriehändlers Wesener, verführen will und sie zu diesem Zweck in die Komödie führt, wo nun ausgerechnet *Der Deserteur* gegeben wird.<sup>19</sup> Es ist in der Forschung nicht ganz klar, ob sich diese Angabe auf das Stück von Sedaine oder das von Mercier bezieht,<sup>20</sup> deutlich ist aber, dass Lenz die Frage des Deserteurs hier an eine Reflexion des Theaters selbst bindet, insofern der Offizier das Theater als Medium seiner Verführungsabsichten nutzt und insofern das Theater insgesamt im Text im Hinblick auf seine moralische Wirkung diskutiert wird.<sup>21</sup> Eben dies spricht sehr dafür, dass sich die Lenz'sche Anspielung auf das Lustspiel von Sedaine bezieht, zum einen, weil die Desertion hier selbst Effekt eines Theaterspiels ist, indem dem Soldaten Alexis auf Befehl der Herzogin vorgespielt wird, dass seine Verlobte am Vortag einen anderen Mann geheiratet habe (worauf er desertiert, um zu sterben), und zum anderen, weil das Stück die

19 Vgl. Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. In: Ders.: *Werke. Dramen, Prosa, Gedichte*. Ausgewählt und kommentiert von Karen Lauer, mit einem Nachwort von Gerhard Sauder. München/Wien 1992, 183–239, hier 196.

20 In dem Kommentar der Ausgabe von Karen Lauer (Anm. 19) werden beide Stücke genannt; vgl. 533 f. Sigrid Damm nennt dagegen nur Mercier; vgl. Jakob Michael Reinhold Lenz: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Hg. von Sigrid Damm. Bd. 1: *Dramen, dramatische Fragmente, Übersetzungen Shakespeares*. Frankfurt a. M./Leipzig 1992, 737.

21 Während der Feldprediger Eisenhardt der Meinung ist, die auf dem Theater dargestellten Laster animierten zur Nachahmung, behauptet der Offizier Hardy, dass die Unterhaltung im Theater Laster gerade verhindere. Vgl. zur Diskussion dieser Debatte u. a. Martin Kagel: *Strafgericht und Kriegstheater. Studien zur Ästhetik von Jakob Michael Reinhold Lenz*. St. Ingbert 1997, 112–115.



Desertion vom Hauptmann und die Desertion vom Liebespartner explizit eingeführt: »Bey Mädchen kann man untreu seyn, / Die Liebe läßt schon mit sich spassen, / Doch dieses ist nicht zu verzeihn / Wenn man den Hauptmann will verlassen.«<sup>22</sup>

Desportes jedenfalls – und das macht die Ironie der Anspielung aus – wird (wie Marie Wesener selbst) von seinem Heiratsversprechen desertieren. Die regellose Sexualität des ehelosen Standes der Soldaten, die der Text thematisiert, und die Desertion vom gegebenen Versprechen werden so auch hier in einen engen Zusammenhang gebracht.<sup>23</sup> Dies ist das Thema insbesondere in der Schlussszene der *Soldaten*. Diese entfaltet bekanntlich Lenz' Idee von Soldatenehen, einen radikalen Reformvorschlag, der die Ehelosigkeit der Soldaten aufheben sollte, und zwar nicht nur im Hinblick auf die Desertionen von Eheversprechen, sondern auch im Hinblick auf die Desertionen aus der Schlacht.

Lenz' gesamtes Reformprojekt *Über die Soldatenehen* ist, und gerade das macht seine Besonderheit aus, auf einen einzigen Augenblick berechnet, nämlich den entscheidenden Augenblick in der Schlacht, wenn der Soldat vor die Entscheidung gestellt ist, entweder unter Einsatz seines Lebens auf den Feind zuzulaufen – oder aber sein Leben vor den Kugeln des Feindes zu retten: »Baut Galgen, schmiedet Galeerenketten für die Deserteurs, im entscheidenden Augenblick, im Augenblick der Schlacht werdet ihr sie nicht halten, wenn ihr sie nicht durch andere Bande gebunden habt.«<sup>24</sup>

Welche Bande das sind, beschreibt Lenz in diesem Text als ein Traumgesicht, als poetische Vision einer Zukunft, in der Soldaten im Feld an die Wollust der Liebe und ihre Familie denken:

»Ich sahe nun schon die alten glücklichen Zeiten wieder eintreten, da der Soldat auch zugleich Bürger war und durch die Annehmlichkeiten seines Vaterlandes gefesselt, Blut und Leben freiwillig dafür hergab. Ich sah die Gemeinen, ermüdet von der Kriegsfatigue zu Anfange des Herbstes mit ihren Weibern das Blut der Reben einsammeln und nun ganz die Wollust der Liebe und des Genusses nach der Abmergelung durch die Waffen in sich schlürfen. Dergleichen Eindrücke verlöschen sich nie, sie erwachen im Schachtfelde, im Augenblick der Gefahr, er sieht sein Weib mit Ähren und Trauben bekränzt ihm liebevoll entgegen kommen, ihn nach dem halbjährigen Entbehren [...] wieder an ihre volle Brust drücken [...], er sieht und fühlt das alles gegenwärtig im Augenblick der Schlacht – und nun sollte er nicht als ein Löwe fechten? nun sollte er den Fuß zurücksetzen und

22 Jean-Michel Sedaine: *Der Deserteur*. Operette in drei Aufzügen. Mannheim 1772, 46. Wenn Herbert Kraft sich in seiner Lenz-Biographie ebenfalls auf Sedaine festlegt, mit dem Argument, dessen Stück füge sich in Desportes' Verführungsstrategie und würde Mariane »überzeugen«, da es gut ausgehe, entgeht Kraft doch gerade die Ironie im Verweis auf ein Stück, das Desertion im Krieg und in der Liebe parallelführt.

23 Vgl. hierzu Johannes F. Lehmann: *Leidenschaft und Sexualität: Materialistische Anthropologie im Sturm und Drang*. J. M. R. Lenz' »Die Soldaten« und »Zerbin«. In: Matthias Buschmeier/Kai Kauffmann (Hg.): *Sturm und Drang: Epoche – Autoren – Werke*. Darmstadt 2013, 180–202.

24 Jakob Michael Reinhold Lenz: *Über die Soldatenehen*. In: Ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Hg. von Sigrid Damm. Bd. 2: *Lustspiele nach dem Plautus u. a.* Frankfurt a. M./Leipzig 1992, 787–827, hier 794.

dem blutdürstigen Feinde, der vor ihm steht sein Weib, seine Kinder Preis geben. Ihr Fürsten! die Natur allein macht Helden, der Ehrgeiz macht nur ihre Schattenbilder.«<sup>25</sup>

Lenz problematisiert Desertion als Lebensrettung im Augenblick der Schlacht, als physisches Überlebenwollen, so dass demgegenüber Begriffe wie Ehre und Gehorsam letztlich machtlos und auch lächerlich erscheinen. Lenz kehrt so die Opposition von Natur und Ehre, wie sie in Merciers Stück *Der Deserteur* zentral ist, gewissermaßen um. Während die ›Natur‹ in den Deserteurdramen aufgrund familialer Bindungen zur Insubordination führt und die Ehre zum Gesetz zurückruft, erscheint Ehre bei Lenz als bloßer Ehrgeiz und ist immer verknüpft mit einer bloß lustbetonten regellosen Sexualität. Dagegen wird die ›Natur‹, im Sinne der emotionalen Bindung an die eigene Frau, in den visionären Bildern von Genuss und Sexualität zur Grundlage der intrinsisch motivierten militärischen Kampfenergie. Die Programmierung des Soldaten muss sozusagen naturalisiert und emotional tief verankert werden, die Soldaten müssen den Kampf selbst *wollen*.<sup>26</sup>

Es ist nun exakt diese Intensivierung des Kriegs zu einem Kampf um Leben und Tod, zu einem Krieg, der nicht als Kabinettskrieg, sondern als Verteidigungskampf um die eigene Existenz und um das Leben von Frauen und Kindern geführt wird (die vor dem »blutdürstigen Feinde« gerettet werden müssen), die bei Lenz dramen- und theaterästhetische Konsequenzen hat, indem er zum einen die Desertion als Problem der Rettung vor dem Tod in der Schlacht perspektiviert und zum anderen die Körperlichkeit von Schießen, Fliehen oder Sterben sowie die Körperlichkeit am Grunde menschlicher Machtbeziehungen selbst auf die Bühne bringt.

Dies geschieht in *Der tugendhafte Taugenichts*, einem Stück, das Lenz 1776 von Straßburg mit nach Weimar gebracht hatte und an dem er parallel zu seinem Soldatenprojekt arbeitete. Es sind zwei Entwürfe vorhanden, eine längere Fassung (A) und eine kürzere (B), die bereits mehr wie eine Reinschrift wirkt.<sup>27</sup> In der Fassung A gibt es eine Kriegsszene, die unmittelbar auf der Bühne stattfindet. Perspektiviert wird diese Szene durch den Blick eines Deserteurs auf die blutige Körperlichkeit des Sterbens und die Zufälle der Schlacht.

Zunächst kurz zum Inhalt des Stücks. In Anlehnung an Schubarts Erzählung *Zur Geschichte des menschlichen Herzens*, die später auch Schiller seinem Erstlingsdrama *Die Räuber* zugrunde legt, geht es um zwei ungleiche adlige Brüder und ihr Verhältnis zu ihrem Vater. Der erste Entwurf beginnt mit einer Szene, in der der Vater seinen Söhnen Unterricht in Mathematik erteilt, wobei der jüngere alles gut begreift, der ältere, David, aber nichts. Der durch die Unfähigkeit des Sohnes in seiner Ehre gekränkte Vater droht diesem an, ihn des väterlichen Hauses zu verweisen und den väterlichen Namen in Zukunft nicht mehr führen zu dürfen. David begreift zwar

25 Ebd., 799.

26 Vgl. hierzu Kagel: Strafergericht und Kriegstheater (Anm. 21), 132 f.

27 Über den Text und die Editionen informiert Judith Schäfer: »... da aber die Welt keine Brücken hat ...« Dramaturgien des Fragmentarischen bei Jakob Michael Reinhold Lenz. Paderborn 2016, 96–148. Neben einer ausführlichen Analyse druckt Schäfer ein Faksimile der Handschrift der Schlachtszene mit einer Umschrift von Gregor Babelotzky ab, ebd. 132–143. Zur Forschung vgl. Martin Kagel: Militär. In: Julia Freytag/Inge Stephan/Hans-Gerd Winter (Hg.): J. M. R.-Lenz-Handbuch. Berlin/Boston 2017, 416–425.

Mathematik nicht, arbeitet aber heimlich an Plänen zur Fortifikation, so dass nicht ganz klar ist, wie dumm er tatsächlich ist, jedenfalls versteckt er diese Arbeit an militärischen Fortifikationsplänen vor seinem Vater, da der vom Militär nichts hält und den Söhnen bereits den Gedanken an den Soldatenstand bei Strafe der Enterbung verboten hat. Der Vater hält allerdings sehr viel von Tänzerinnen und Sängerinnen, hält sie in einem eigenen Serail, beschläft sie alle selbst, das wird im zweiten Entwurf noch deutlicher, und ist im Hinblick auf sexuelle Ausschweifung seiner Söhne, sofern sie nicht in seinem Serail wildern, sehr nachsichtig – ständig wähnt er sie nächtens in den Armen irgendeiner Dorfschönheit. Da David nun aber ernsthaft in eine dieser Sängerinnen verliebt ist, er aber keine Aussicht auf Gegenliebe und die von ihm gewünschte Ehe hat, tauscht er mit dem Diener Johann die Kleidung und lässt sich von preußischen Werbemännern als einfacher Soldat anwerben – um zu sterben oder sich durch militärische Leistungen doch noch seines Vaters als würdig zu erweisen. Später stößt der Diener Johann, der seinerseits in den Kleidern seines Herrn in dessen Bett entdeckt worden war, zu David und den Soldaten und lässt sich ebenfalls anwerben – behält aber zu allem, was er tut, eine mehr als ironische Distanz. Er ist eine durch und durch theatrale Figur des Rollenspiels, die ganz offenbar überhaupt keiner Bindung unterliegt, weder als Diener zu seinem Herrn noch als Soldat zu seinem Fahnenhelden – und so ist er in der folgenden Szene der Deserteur:

»Dritte Szene, Vor Lissa

*Ein Teil der österreichischen und der preußischen Armee gegeneinander über. DAVID im ersten Gliede unter diesen, unterm Gewehr.*

DAVID *für sich*: Wenn ich bedenke, wieviel Künste andere Mädchen anwenden ihre Liebhaber treu zu erhalten – Und ich, der ich sterbe für eine Ungetreue, daß ich so vergessen sein soll – Sie denkt nicht an mich, fragt nicht nach mir – o wenn ich doch lieber unter der Erde läge, als daß ich hier so lange auf den Tod passen muß – Wenn der Major mein Herz hätte, er kommandierte geschwinder – *Es wird in der Ferne unvernehmlich kommandiert. Das erste Glied kniet und schießt. Indem es aufsteht und ladet, schießen die Österreicher. David fällt. Es wird von beiden Seiten geschossen, die Österreicher dringen näher, die Preußen fliehen, sie verfolgen sie. Der Walplatz wird leer außer einigen Toten und schwer Verwundeten unter denen David ist.*

DAVID *kehrt sich um*: Gottlob – Wenn jemand da wär, ihr die Nachricht zu bringen – Aber so – Mein Vater! Mein Vater! – Brighella, meine Geliebte! das ist euer Werk. Wenn ihr wenigstens hier wärt, daß ihr darüber triumphieren könntet.

*Bleibt eine Zeitlang still liegen.*

*Johann hinter einem Gebüsch hervor, schleicht sich heran ohne Flinte, im Camisol.*

JOHANN: Das war ein häßliches Scheibenschießen – Wenn unser Major wüßte, daß ich der erste war, der ausriß. Aber freilich, er hat gut reden, er steht hinter der Fronte und kommandiert, und wir müssen uns für ihn tot schießen lassen. Wenn ich General wäre, ich würde auch herzhafter sein – hinter der Fronte. Das ist es eben, wenn die Leute nicht von unten auf dienen, wie mein Herr sagt, darum wer kein Soldat gewesen ist, kann mein Lebtage kein guter Feldherr sein. Aber ich (*sich auf die Brust schlagend*), wenn dies Ungewitter erst vorbei ist – so a propos, ich meine, ich kann der ganzen Welt sagen, wir haben den Walplatz behalten, ich und die ehrlichen Leute, die hier ins Gras gebissen

haben, nur daß ich doch ein wenig klüger war als sie alle mit einander. Aber ich muß sie doch ein wenig näher kennen lernen, ob keine von meiner Bekanntschaft drunter sind. *Hebt eine Leiche auf.* Das ist ein wildfremdes Gesicht. Es freut mich, Monsieur, daß ich bei dieser Gelegenheit die Ehre habe – Still, ich höre einen Lärmen, ich glaube sie kommen wieder – Nein doch, sie sind hinter jenem Berge, da lassen sich die Österreicher nicht weg von treiben. *Besieht eine andere Leiche.* Guten Abend, Kamerad! ich kondoliere von Herzen, warum warst du so ein Narr und folgtest dem Major. Hättest du's gemacht wie ich – O weh mir, ich höre galoppieren. *Läuft fort.*

*Man hört trommeln in einiger Entfernung. Im Grunde des Theaters sieht man Hand-gemeinde von Preußen und Österreichern. Die Österreicher fliehen, die Preußen verfolgen. DAVID wälzt sich noch einmal und schreit mit unterdrücktem Schmerz:*

Oh!«<sup>28</sup>

Zum einen gibt es hier den Blick der Leser/Zuschauer auf das Gefecht selbst, auf das Schießen, Erschießen und Erschossenwerden, auf die Flucht der Preußen und am Ende auf die Toten und Verwundeten, die nicht mehr fliehen können, sondern liegen bleiben müssen. Der Stillstand des Tableaus ist hier nicht, wie bei Diderot, bedingt durch die ausgestellte Emotionalität im Sinne eines Genregemäldes, sondern durch die Bewegungslosigkeit der toten und verwundeten Körper selbst. Wer tot ist, kann nicht mehr fliehen und muss eben liegen bleiben. Zum anderen gibt es den spöttischen Blick des Deserteurs auf die Szene, einen Blick, der die Bewegungslosigkeit der Toten und Verletzten noch einmal durch gestische Bewegung unterstreicht, indem er einzelne Leichen aufhebt und mit ihnen spricht, so als ob sie noch lebten, sie dann aber wieder fallen lässt, um neuerlich vor der sich wieder nähernden Schlacht zu fliehen.

Der Diener als Deserteur, der keine Rolle ernst nimmt und mit seinem Aufheben und Ansprechen der Leichen die Differenz zwischen Leben und Tod, Fliehen und Bleiben, Sprechen und Verstummen geradezu heraushebt, kümmert sich auch nicht um seinen Herrn. Sein eigenes Leben ist ihm wichtiger. Das weitere Schicksal des verwundeten David wird nun wiederum durch einen Zufall entschieden, indem ein Bauer das Schlachtfeld betritt, um die toten Soldaten auszuplündern. Er merkt, dass David noch lebt:

»Eia! der lebt ja wohl noch – *Indem er sich David nähert.* Wenn ich ihm auf den Kopf gäbe, daß er der Qual los wäre – *Indem er seinen Knüttel aufhebt, fällt ihm ein anderer Bauer von hinten in die Arme.*

ZWEITER BAUER: Kanaille, was willst du machen.«<sup>29</sup>

Dieser zweite Bauer, der den ersten als »wildes Vieh« beschimpft, der noch »kein Vieh vom Tod errettet«<sup>30</sup> habe, verbindet dann Davids Wunde, und beide Bauern tragen ihn vom Schlachtfeld und gehen von der Bühne ab. Es ist so reiner Zufall, dass

28 Jakob Michael Reinhold Lenz: Der tugendhafte Taugenichts. In: Ders.: Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 1 (Anm. 20), 499–526, hier 516.

29 Ebd., 517.

30 Ebd., 518.

David nicht das Opfer dessen wird, der sich parasitär an den Toten bereichern will,<sup>31</sup> ein Vorhaben, das der Bauer damit rechtfertigt, dass sich die Soldaten ihrerseits häufig an ihnen, den Bauern, bereicherten: »Und da uns die Kriegsleute bestrupfen, he he he, so denk ich können wir sie wohl auch einmal befumfeien, wenn sie tot sein.«<sup>32</sup> Dass gesellschaftliche Verhältnisse (Mensch–Mensch, aber auch Mensch–Tier) ausschließlich parasitäre Verhältnisse sind, zeigt dann in der nächsten und letzten Szene des Fragments noch einmal der Vater, der ja zum einen ein ganzes Serail voller Sängerinnen hält, zum anderen aber jetzt derart um seinen entlaufenen Sohn trauert, dass er nicht einmal mehr Schokolade trinken will:

»LEYPOLD: [E]s ist um des Schweißes der Wilden willen, der drauf liegt.

BEDIENTER *steht ganz versteinert.*

LEYPOLD: Verstehst du das nicht? sieh hier – (das Buch aufnehmend) komm hierher – guck her – Blitz Wetter! will Er herkommen. *Bedienter nähert sich ihm, er faßt ihn an die Hand und zieht ihn auf einen Stuhl der neben dem seinigen steht.* Sieh dieses Kupfer, es ist aus der *Voyage de l'Isle-de-France* – seht ihr Kanaillen wenn ihr euch über unsere Launen beschwert, seht diese Negers an, hat unser Herr Christus mehr leiden können als sie, und das, damit wir unsern Gaumen kützeln [...]. Wer bin ich, daß andere Leute um meinethwillen Blut schwitzen sollen. *Sie dürften mir ja nur auf den Kopf schlagen* [Hvh. J. L.], so wäre mein Gold ihre –«<sup>33</sup>

Der Kupferstich (s. Abb. 1), den der Vater hier anspricht, zeigt im Vordergrund Sklaven bei der Arbeit und im Hintergrund bei einer Bestrafung und enthält folgende Bildunterschrift: »Ce qui sert à vos plaisirs est mouillé de nos larmes.«<sup>34</sup> (Was Euren Genüssen dient, ist nass von unseren Tränen.)

So wie der Bauer David auf den Kopf schlagen wollte, um ihm sein Geld abzunehmen, so weiß nun plötzlich auch der Vater, dass er seinen Reichtum einzig der Tatsache verdankt, dass seine Diener ihm nicht auf den Kopf schlagen, dass sie nicht desertieren – weil sie, so zeigt der Text abschließend wiederum an der Dienerfigur

31 Lenz hatte zunächst notiert, dass Johann hier anders agieren und seinen Herrn retten solle, hat aber alle Sätze in diese Richtung wieder gestrichen, so dass er am Ende der Plünderung der Bauern ausgeliefert bleibt, die ihn nach kurzem Disput aber doch retten.

32 Lenz: Der tugendhafte Taugenichts (Anm. 28), 517.

33 Ebd., 518 f.

34 Kupferstich von Jean-Michel Moreau in: Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre: *Voyage à l'Isle de France, à l'Isle de Bourbon, au cap de bonne-espérance, et avec des Observations nouvelles sur la nature et sur les Hommes, par un officier du Roi.* Bd. 1. Paris 1773, 151. Das Werk enthält insgesamt drei Kupferstiche (alle von Jean-Michel Moreau, genannt Moreau Le Jeune). Der hier abgedruckte, auf den sich die Figur Leybold zweifellos bezieht, ist zentrales Element in dem zwölften Brief, der die Verhältnisse der schwarzen Sklaven beschreibt. Der Text ist gewissermaßen die narrativ entfaltete Subscriptio des Bildes, zum Beispiel: »Man jagt sie manchmal wenn sie alt geworden fort, und sie mögen zusehn, wie sie ihr Leben fristen. Ich sahe einst einen, der nichts als Haut und Knochen war, Fleisch von einem todten Pferde reißen, um es zu essen. Es war ein Gerippe, das an einem anderen nagte.« Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre: *Reise eines königlichen französischen Officiers nach den Insuln Frankreich und Bourbon, dem Vorgebürge der guten Hoffnung u. s. w. Erster und zweyter Theil.* Altenburg 1774, 147.

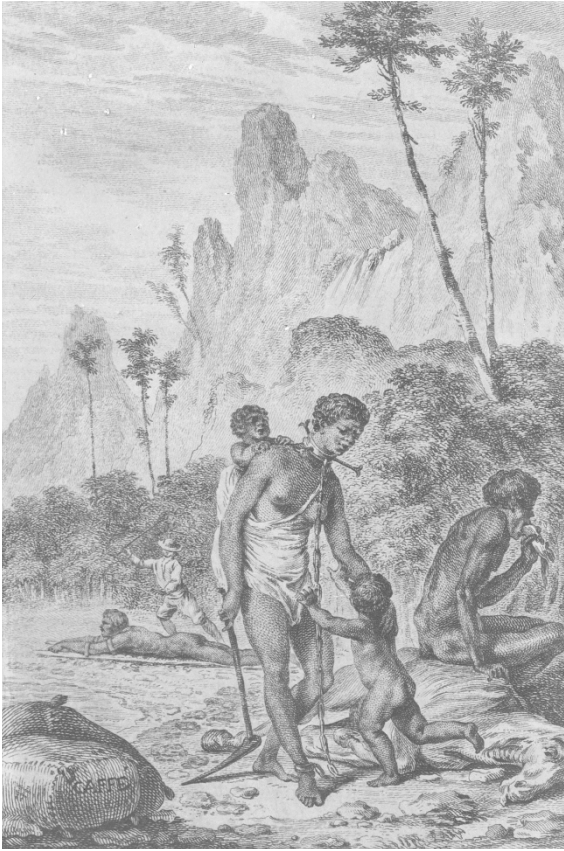


Abb. 1: Kupferstich von Jean-Michel Moreau. In: Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre: *Voyage a L'isle de France [...]*. Bd. I. Paris 1773, 151

Johann, ihrerseits am Reichtum des Herrn zu parasitieren wissen. Lenz bezieht nun durch die Nennung des aktuellen Reiseberichts von Saint-Pierre auch die Kolonialverhältnisse und die Ausbeutung der Sklaven als Bedingung des Genusses der reichen Europäer in den Kontext seines Kriegs- und Körperballetts mit ein.

So sehr dies alles auch an Possen des Wiener Volkstheaters erinnert, etwa an Bernardons Stück *Die getreue Prinzessin Pumphia* (1756), so eklatant ist doch der Unterschied. Zwar findet hier auch eine Schlacht auf der Bühne statt, in der die Toten herumliegen und auch geplündert werden, aber sie wird nur in Stellvertretung durch jeweils zwei »Buben« gespielt, die später als Lebendige wieder aufstehen, weil sie sich nur totgestellt haben, wie hier überhaupt sämtliche Figuren desertieren und letztlich auch niemand stirbt.<sup>35</sup> Zwar klingen Elemente einer solchen Komik – gerade in der Figur des Johann – auch bei Lenz an, dennoch: Lenz' Bilder vom Krieg kontrastieren den Deserteur mit all jenen, die in der Schlacht tatsächlich sterben, die Toten werden als Lebendige angesprochen, fallen aber wieder tot zu Boden, »auferstehungslos«, wie

35 Vgl. Joseph von Kurz: Eine neue Tragödie betitelt: Bernardon. Die getreue Prinzessin Pumphia, und Hannswurst der tyrannische Tartar-Kulican, eine Parodie in lächerlichen Versen. O. O. 1767.

man mit Kleist sagen könnte. Lenz lässt das Reale des Körpers und seines Todes aufscheinen, und zwar als ein Reales, das, wie Judith Schäfer gezeigt hat, immer als ein Riss durch die symbolische Ordnung geht. Lenz lässt das Stück auch nicht wie Joseph von Kurz in einem Phantasie-Persien spielen, sondern in einer realen Szenerie der eigenen politischen ›Gegenwart‹.<sup>36</sup>

Lenz' Behandlung der Desertion unterscheidet sich aber natürlich auch von den oben kursorisch besprochenen Deserteurdramen des 18. Jahrhunderts entscheidend. Während diese Dramen einen Konflikt zwischen der Bindung an Eid, Ehre und Gesetz und anderen, gleichsam natürlichen Bindungskräften wie Liebe, Begehren, Familie evozieren – wobei der Vater sozusagen auf beiden Seiten zugleich steht – und dieser Konflikt so gelöst wird, dass das Gesetz letztlich affirmiert wird und am Ende »Es lebe der König« gerufen werden kann, bringt Lenz die Desertion aus der Schlacht und die körperliche Opposition von Leben und Tod selbst auf die Bühne. Desertion ist hier tatsächlich Desertion aus der Schlacht. Die Körperlichkeit des Krieges wird ebenso auf die Bühne gebracht wie die Desertion als Rettung des Lebens vor dem Tod. Korreliert wird dieses Kriegsgeschehen auch hier mit einer Vater-Sohn-Beziehung, aber es geht hier nicht um das Gesetz und die Rettung vor der Hinrichtung durch königliche Gnade, es geht überhaupt nicht um diskursive Positionen, sondern es geht um Bilder von sozialen Beziehungen, die allesamt als parasitäre Beziehungen auf den Körper verweisen. Das gilt für politische und ökonomische Machtbeziehungen ebenso wie für erotische, die wiederum von ersteren gar nicht zu trennen sind. Die dritte Szene der zweiten Bearbeitung, die im »Schlafzimmer des alten Hoditz«, wie der Vater hier heißt, spielt, zeigt in atemberaubender Klarheit ein Ballett im Sinne einer buchstäblichen Choreographie körperlicher Bewegungen im Spiel aus Macht, Begehren, Besitz und Unterwerfung. Man sieht auf der Bühne »eine lange Reihe sauber zugedeckter Betten, auf denen seine Sängerinnen und Schauspielerinnen sitzen, ihre Rollen in den Händen habend.«<sup>37</sup> Graf Hoditz betritt mit zwei adligen Freunden den Bettensaal, um diesen sein »Serraglio« zu zeigen, wobei er ihnen die paradoxe Bewegungsanweisung gibt, dass sie sich zwar »alle möglichen Freiheiten« gegenüber den Mädchen herausnehmen und gar »Unzucht mit ihnen treiben«, sich ihnen aber höchstens auf vier Schritte nähern dürfen. Diese Anweisung führt dann zur folgenden Szene aus körperlichen Annäherungen, Zurückweichen, Reihum-Verneigung der Frauen, Aufstehen und Wiederniedersetzen, wobei Hoditz zunehmend nervös wird und die Eroberungsversuche seiner beiden Gäste mit Reden über den Krieg abzulenken sucht:

HODITZ: [...] *Keht sich um zu Graf Martens und Baron Löwenstein, sich zwischen ihnen und den Mädchen stellend.* Was sagen denn die Zeitungen von unserem wackeren König von Preußen. Wird er nicht bald ein Ende machen mit unserm Schlesien?

36 Die Schlacht bei Lissa fand am 5. Dezember 1757 statt.

37 Lenz: Der tugendhafte Taugenichts (Anm. 28), 525. Vgl. zur »Choreographie« (Schäfer: »... da aber die Welt keine Brücken hat ...« [Anm. 27], 110) auch von Matt, der die Szene mit Bildern des Filmregisseurs Fellini vergleicht. Peter von Matt: Der tragische Klamauk. Über die vielen Väter bei Jakob Michael Reinhold Lenz. In: Ders.: Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur. München/Wien 1994, 102–108, hier 103.

GRAF MARTENS *immer von der Seite avancierend*: Nach den letzten Nachrichten steht das Hauptquartier der Kaiserlichen –

BARON LÖWENSTEIN *von anderer Seite gleichsam avancierend*: Ich habe von der preußischen Armee einen Brief von einem guten Freunde erhalten, daß der König diesen Feldzug mit der Belagerung von Torgau –

HODITZ *indem er bald einem bald dem andern zuhört, rückt immer der andere weiter vor, so daß er selbst gezwungen ist, immer mehr zurückzuweichen, endlich bricht er kurz ab, beide an der Hand fassend*: Meine Herren [...] <sup>38</sup>

In den körperlichen Bewegungen aus Avancement und Zurückweichen wird die in der Rede erwähnte Kriegsszene, die Belagerung von Torgau, so selbst gleichsam auf der Bühne nachgespielt. Der Vater, der seine Sängerinnen »alle erst entjungfern soll, eh er sie verheiratet«, <sup>39</sup> wie Baron Löwenstein weiß, und zugleich, um sie vor seinen Söhnen »auszuhüten, mitten unter ihnen« schläft, <sup>40</sup> wie Graf Martens bemerkt, verteidigt seine Beute vor jenen, die an seinem Parasitentum parasitieren wollen. Der Dialog über den Krieg ist dabei selbst bloß eine Art Nebentext, fungiert sozusagen als *subscriptio* des Körpertheaters, das hier den Haupttext bildet, als die Darstellung eines Körpertheaters des Parasitären. Das gilt für den gesamten Text: Der Vater parasitiert sexuell an den Sängerinnen, der jüngere Sohn an der Dummheit des älteren, die Sänger und Sängerinnen am Vater und die Diener an ihren Herrn, die Werber an den Soldaten, die Soldaten, die desertieren, an denen, die in doppeltem Sinne bleiben, und die Bauern an den Soldaten, die geblieben sind. Lenz zeichnet ein Kaleidoskop des Parasitären in Bildern und körpersprachlichen Szenenanordnungen, die das bloß Dialogische der Form des Dramas sprengen und daher auch die Schlacht selbst – als ein Ballett aus Bewegungen und Körpern, fallenden und liegenden, fliehenden und bleibenden – zeigen können, ja die ganze Körperästhetik des Lenz'schen Dramas ist gewissermaßen auf die Schlacht als Bühnenszene hin ausgerichtet. Solange das Drama wesentlich Rede und Gegenrede ist, steht die Kriegsszene mit ihrer stummen Körperlichkeit quer zum Drama. Und solange das Körperliche und das Körpersprachliche – wie Diderot es für das Theater gewonnen hat <sup>41</sup> – auf Tableaus familiär-emotionaler Beziehungen konzentriert bleibt, sind körpersprachliche Bilder gerade von Kriegsszenen schwer denkbar. Indem Lenz aber soziale Beziehungen sämtlich als körperlich fundierte Machtbeziehungen erscheinen lässt und diese (in Form ausführlicher Szenenanweisungen) in Bilder körpersprachlichen Ausdrucks übersetzt, so dass die Dialoge mitunter zu Bildunterschriften dieser Szenen werden, ist es nachgerade konsequent, wenn auch der Krieg als Bewegungstheater von Körpern auf die Bühne kommt und wenn Desertion nicht als Opposition zum Gesetz, sondern als Bewegung des Körpers in Szene gesetzt wird.

38 Lenz: Der tugendhafte Taugenichts (Anm. 28), 525 f.

39 Ebd., 521.

40 Ebd.

41 Vgl. Johannes F. Lehmann: Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing. Freiburg i. Br. 2000.