

ROMANA WEIERSHAUSEN

## BOULEVARDTHEATER UND STREITKULTUR

Akademikerinnenlustspiele um 1900

Die Unterhaltungskomödie ist ein Stiefkind der literaturwissenschaftlichen Forschung. Ästhetisch gering geschätzt, bedurfte es des programmatisch auf Alltagskultur gerichteten Impulses der 70er und frühen 80er Jahre, um ihr Beachtung zu verschaffen. Mit der kulturwissenschaftlichen Öffnung des Fachs kommt diesem Segment literarischer Produktion unter anderer Perspektive eine neue Bedeutung zu. Aufgrund seines öffentlichen Darstellungsmodus und seines Repräsentationscharakters ist das Theater ein Ort, an dem Kunst, kulturelle Prozesse und gesellschaftliche Diskurse besonders eng miteinander verbunden sind – ein Wechselverhältnis, das sich im Fall des dem Zeitgeist stärker verpflichteten populären Unterhaltungstheaters noch intensiviert. Dieses Faktum, das in der Literaturgeschichte seit Gottsched wiederholt zum Ausgangspunkt einer Aufwertung der Gattung in didaktischer Hinsicht wurde, steht dem in der Forschung dominanten Trivialitätsargument gegenüber. Eine Untersuchungshaltung, die sich ausschließlich auf die ästhetische Qualität richtet, verstellt den Blick auf die spezifischen Wirkungszusammenhänge, in denen das Lustspiel steht. Statt dessen sind es eher die symbolischen Austauschprozesse im gesellschaftlichen Kontext,<sup>1</sup> innerhalb derer das Unterhaltungstheater an Bedeutung gewinnt.

Das Akademikerinnenlustspiel der Jahrhundertwende ist ein Beispiel dafür. Reduziert man die Gattung auf die Reproduktion eines festen Repertoires an Klischees, geht der historische Blick dafür verloren, daß zur Entstehungszeit dieser Theaterstücke das Spiel der Stereotypen noch in Bewegung ist und daß sich darin das Aushandeln gesellschaftlicher Prozesse widerspiegelt: Um 1900 war die Zulassung von Frauen zum Hochschulstudium ein aktuelles und hochbrisantes Thema, das sich als solches auch

<sup>1</sup> Etwa im Sinne von Greenblatts »Zirkulation sozialer Energie« (Stephen Greenblatt, Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance, aus dem Amerik. v. Robin Cackett, Frankfurt/M. 1993, S. 9).

in der Literatur niederschlug.<sup>2</sup> Die Debatten dieser Zeit um Fortschritt und Wissenschaft, der Geschlechter- und Sexualitätsdiskurs und die Kontroversen um die Frauenemanzipation bündelten sich in den Diskussionen um das Frauenstudium. Im Vergleich zu älteren Komödientypen um Frauen und Gelehrsamkeit<sup>3</sup> stellt das Akademikerinnenlustspiel aufgrund seines konkreten institutionengeschichtlichen Bezugs eine neue Variante dar. Gegenüber der allgemein konstatierten Konventionalität und strukturellen Simplizität der Gattung wird die exemplarische Untersuchung dreier zwischen 1889 und 1897 entstandener Lustspiele zeigen, daß die Funktionsweise damit nicht ausreichend charakterisiert ist. Die Stücke zeichnen sich vielmehr durch ein Wechselspiel zwischen der Affirmation herrschender Verhältnisse und subversiven Momenten aus, das ein Licht auf die Jahrhundertwende als literarhistorische Umbruchszeit wirft.

#### FRAUENEMANZIPATION ALS THEMA IM UNTERHALTUNGSTHEATER

Die »Emanzipierte« [...] [ist] doch eigentlich nur eine Erfindung unsrer verstaubten Witzblätter und Theaterschwänke«, läßt Rudolph Stratz seine Romanheldin Erna Bauernfeind in *Alt-Heidelberg du Feine* 1902 behaupten.<sup>4</sup> Unabhängig von der inhaltlichen Aussage im Romankontext spielt

<sup>2</sup> Zur Aufnahme des Themas in der ersten Literatur der Zeit: Romana Weiershausen, *Wissenschaft und Weiblichkeit. Die Studentin in der Literatur der Jahrhundertwende*, Göttingen 2004.

<sup>3</sup> Vorgezeichnet in Molières Satire auf die *Précieuses* in *Les Femmes savantes* findet man die gelehrte Frau als Komödienfigur im deutschsprachigen Raum vor allem seit dem 18. Jahrhundert; ein bekanntes Beispiel ist Luise Gottscheds *Die Pietisterei im Fischbein-Rocke Oder die doctormäßige Frau* (1736). Damit tritt ein neuer Typus neben den bislang ausschließlich männlichen in der langen Tradition der Gelehrtsatire: nicht zuletzt wohl ein Reflex auf die Entwicklungen während der Aufklärung, in deren Fahrwasser auch einzelne gelehrte Frauen wie Luise Gottsched selbst oder Dorothea Erxleben von sich reden machten. Die weibliche Gelehrte als Komödientypus unterscheidet sich maßgeblich vom männlichen: Verlacht wird hier die Frau, die sich selbst gelehrt wähnt, dabei aber von männlichen Einflüsterern abhängig bleibt und nur ihren Unverstand und ihre Eitelkeit offenbart, und die darüberhinaus ihre hausfräulichen Pflichten sträflich vernachlässigt. Vgl. dazu: Alexander Košenina, *Der gelehrte Narr. Gelehrtsatire seit der Aufklärung*, Göttingen 2003, S. 85-109. Im Zuge der ersten Frauenbewegung hat seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend die emanzipierte Frau in unterschiedlichen Varianten als Komödientypus Konjunktur. So entwerfen z.B. Michael Georg Conrad und Marie Ramlo (Pseud.: L. Willfried) in ihrem Lustspiel *Die Emanzipirten* (1888) und Ernst von Wolzogen in seinem satirischen Roman *Das dritte Geschlecht* (1899) ein ganzes Spektrum verschiedener Typen der »neuen Frau«.

<sup>4</sup> Rudolph Stratz, *Alt-Heidelberg, du Feine... Roman einer Studentin*; hier zitiert nach der (unnummerierten) Aufl.: Stuttgart, Berlin 1920, S. 9.

die Figurenrede auf einen bezeichnenden Sachverhalt an: In der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit dem Thema Frauenemanzipation, speziell dem Frauenstudium, überwiegen humoristische Darstellungen. Diese Satire kommt mit und nach der 48er Revolution auf und richtet sich vornehmlich auf ›Blaustrümpfe‹. In seiner Überblicksstudie zur Gelehrten satire kann Alexander Košenina diesbezüglich konstatieren: »Es geht die Angst um vor der waffentragenden, pfeiferauchenden und im Wirtshaus verkehrenden Studentin.«<sup>5</sup> Für die Literatur spiegelt sich dieses Phänomen in der Lustspielproduktion: »Am auffallendsten und ›aktuellsten‹ unter den literarischen Reaktionen auf emanzipatorische Bestrebungen sei, so Michaela Giesing,<sup>6</sup> »die Welle der Akademikerinnenlustspiele, die, 1896/97 auf die Bühne kommend, die Bildungsvorstöße der Frauen auf ihre Weise kommentieren.«<sup>7</sup> Die massive Produktion von Karikaturen über Studentinnen<sup>8</sup> legt tatsächlich nahe, daß das Genre für die Theaterszene der Jahrhundertwende repräsentativ ist. Einige Titel konnten ermittelt werden,<sup>9</sup> eine systematische Erfassung entsprechender Lustspiele und damit der quantitative Nachweis von Giesings These steht allerdings noch aus. Auch eine genauere Auswertung von Spielplänen wäre aus theatersoziologischer Sicht interessant. Von den hier behandelten Stücken sind Nürnberg,<sup>10</sup> Det-

<sup>5</sup> Košenina, Anm. 3, S. 101.

<sup>6</sup> Michaela Giesing, *Ibsens Nora und die wahre Emanzipation der Frau: zum Frauenbild im wilhelminischen Theater*, Frankfurt/M., Bern, New York 1984, S. 216.

<sup>7</sup> Eher wäre von den 1890er Jahren zu sprechen, das zeigen bereits die einzelnen Beispiele, die Giesing selbst nennt. Vgl. ebd., S. 451f., dort Anm. 95 u. 97.

<sup>8</sup> Vgl. dazu: *Die Universität in der Karikatur. Böse Bilder aus der kuriosen Geschichte der Hochschulen*, hrsg. u. komm. v. Michael Klant, Hannover 1984, S. 108-115.

<sup>9</sup> Ausgangspunkte waren verschiedene Quellen: Giesing nennt einige Lustspieltitel in einer Anmerkung (Giesing, Anm. 6, S. 216 bzw. S. 451f., dort Anm. 95 u. 97), und für einzelne Stücke von weiblichen Autoren wird man bei Susanne Kord fündig (*Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1992). Erschwert wird die Suche dadurch, daß häufig nur Bühnenmanuskripte existieren (als Fundgrube erweist sich das Archiv von Schloß Wahn, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln), gelegentlich auch (Teil)abdrucke in Zeitschriften. Hinweise auf diese Stücke erhält man durch Theaterspielpläne und Rezensionen in der lokalen Tagespresse. Folgende Stücke konnten recherchiert werden: Michael Georg Conrad, *L. Willfried* [d.i. Marie Ramlo], *Die Emanzipirten. Lustspiel in vier Akten*, Leipzig 1888; Max Dreyer, *In Behandlung. Komödie in drei Aufzügen*, 4. Aufl., Leipzig 1899; Maria Günther, *Die beiden Hausärzte. Lustspiel in 4 Aufzügen*, Bühnenmanuskript, Schwerin 1889; Rudolph Stratz, *Das neue Weib. Lustspiel in vier Akten*, Bühnenmanuskript, Berlin 1897; Oskar Walther, Leo Stein, *Fräulein Doktor*, Bühnenmanuskript, Berlin o.J. Bei Hermann Katsch' Schauspiel *Die Kollegin* (Berlin, Stuttgart 1901) handelt es sich nicht, wie bei Giesing angegeben, um eine Komödie, sondern um ein ernstes Stück mit tragischem Ausgang.

<sup>10</sup> Uraufführung von *Fräulein Doktor* (Oskar Walther, Leo Stein) im Saisontheater am 21.5.1895.

mold<sup>11</sup> und Rostock<sup>12</sup> als Aufführungsorte bekannt, also regional durchaus wichtige Städte, die aber nicht alle auch Universitätsstädte waren. Aufgrund des Erfolgs, den nachweislich mindestens zwei der Autoren (Maria Günther und Max Dreyer) mit ihren Produktionen auf verschiedenen Bühnen Deutschlands hatten, ist auch für die aus ihrer Feder stammenden Akademikerinnenlustspiele eine weitere Verbreitung wahrscheinlich.

Wenngleich zu dieser Zeit noch sehr wenige Frauen studierten,<sup>13</sup> erstaunt es nicht, daß man Studentinnen als Figuren im zeitgenössischen Unterhaltungstheater findet: Seit den 1880er Jahren entbrannte im Deutschen Reich in breiten Kreisen des Bürgertums eine Debatte um die Zulassung von Frauen zum Hochschulstudium. Das Lustspiel zeigt sich hier in seiner Funktion als Seismograph von Zeitströmungen.<sup>14</sup> Obwohl es den »traditionellen Dichtungsregeln« eher entsprechen würde, wenn so »gewichtige politische Gegenstände« wie aktuelle gesellschaftspolitische Fragen in der Tragödie

<sup>11</sup> Darauf läßt ein im Archiv des Detmolder Landestheaters vorhandenes Theatermanuskript von *Fräulein Doktor*, versehen mit handschriftlichen Bearbeitungsvermerken, schließen.

<sup>12</sup> Uraufführung von *Die beiden Hausärzte* (Maria Günther) im Thaliatheater am 20.3. 1889.

<sup>13</sup> Die erste deutschsprachige Universität, die Frauen nicht nur als sporadische Gasthörerinnen akzeptierte, sondern zur regulären Immatrikulation zuließ, war eine Schweizer Universität: Zürich 1867. Im Deutschen Reich öffneten sich die Universitäten erst um 1900: zwischen 1899 (Baden) und 1909 (Mecklenburg-Schwerin). Ein deutlicher Zuwachs an Studentinnen war mit der Zulassung von Frauen an den Hochschulen in Preußen, und damit Berlin, (1908) zu verzeichnen. Zum sozialgeschichtlichen Hintergrund vgl. insbes.: Claudia Huerkamp, Bildungsbürgerinnen. Frauen im Studium und in akademischen Berufen 1900-1945, Göttingen 1996 (mit Blick auf den gesamten deutschsprachigen Raum, berücksichtigt auch die Entwicklung bis 1900); für den internationalen Vergleich: Ilse Costas, Der Kampf um das Frauenstudium im internationalen Vergleich. Begünstigende und hemmende Faktoren für die Emanzipation der Frauen aus ihrer intellektuellen Unmündigkeit in unterschiedlichen bürgerlichen Gesellschaften, in: Pionierinnen, Feministinnen, Karrierefrauen? Zur Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland, hrsg. v. Anne Schlüter, Pfaffenweiler 1992, S. 115-144; zur rechtlichen Situation: Kristine von Soden, Zur Durchsetzung des Frauenstudiums im Wilhelminischen Deutschland, in: Frauen in der Geschichte des Rechts, hrsg. v. Ute Gerhard, München 1997, S. 617-632.

<sup>14</sup> Neben der Frauenemanzipation zählten Doppelmoral und Sittlichkeit (spez. der Bürger und das leichte Mädchen), Klassenunterschiede und Arbeiterkampf, die Schulerziehung, Darwinismus, der Bismarck-Staat (z.B. der Streit alter Revolutionäre mit dem Staat in Sudermanns *Sturmgeselle Sokrates*), das Militärwesen und die Rezeption geistiger Strömungen (z.B. die Nietzsche-Anhängerschaft in Otto Ernsts *Jugend von heute*) zu den Zeitthemen, derer sich das Boulevardtheater annahm. Vgl. dazu: Peter Haida, Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim, München 1973; Alain Michel, Der Militärschwank des kaiserlichen Deutschland. Dramaturgische Struktur und politische Funktion einer trivialen Lustspielform, Stuttgart 1982; Ulrich Profitlich (Hrsg.), Komödien-theorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart, Reinbek 1998; Helmut Schmiedt, Bühnenschwänke, Würzburg 2000.

und dem ernstesten Schauspiel verhandelt würden, konstatiert Volker Klotz für das 19. Jahrhundert eine andere Praxis: »Bis auf wenige Ausnahmen [...] hat das ernste Theater es unterlassen, die zeitgenössischen politischen Umwälzungen aufzugreifen.«<sup>15</sup> Demgegenüber sei festzustellen,

daß das komische Theater einspringt, wo das ernste ausfällt. [...] Was [...] neuartig eindringt in den vergrößerten Spielraum komischer Bühnenstücke, das sind [...] kollektive Haltungen und Fehlhaltungen [...]; klassenspezifische Ängste, Lüste und Verblendungen. [...] Unversehens öffnet sich so das Lachtheater [...] tiefgreifenden Erfahrungen von allgemeinem Belang. Mehr noch, es wird nachgerade zuständig dafür – ohne es so recht zu wollen und zu wissen oder gar öffentlich dazu beauftragt zu sein.<sup>16</sup>

Wie sieht es nun mit der Verarbeitung der aktuellen Themen aus? Innerhalb der – für die Komödie typischen – Ethematik ist mit der modernen Figur der Studentin zweierlei verbunden. Der dramatische Konflikt erscheint durch die Wahl einer Akademikerin als Hauptfigur bereits vorkonstruiert: Akademische Ausbildung und die traditionelle weibliche Rolle, die dem Geschlechterdiskurs der Zeit entsprechend kaum vereinbar scheinen, lassen sich in einer Komödienhandlung kontrastiv entfalten und gegeneinander ausspielen.

Giesing spricht von einer Kommentierung weiblicher Bildungsbestrebungen im Akademikerinnenlustspiel und zieht für die Bewertung ein einheitlich negatives Fazit: »Die patriarchalischen Normen« blieben »unangestastet«, »die Bildungs- und Berufsforderungen der Frauenbewegung« würden »nachhaltig« »desavouier[t]«. <sup>17</sup> Das Urteil betrifft dabei auch die Verbindung des Themas mit der Gattung des Lustspiels generell. Durch die Verarbeitung in wenig origineller Trivialliteratur, die vorgeprägten inhaltlichen und formalen Mustern verhaftet bleibe, verliere – so Giesings Diagnose – das Sujet seine Aktualität und Brisanz:

durch die Anreicherung konventioneller Lustspieltechniken mit aktuellen Stoffen entaktualisieren [die Akademikerinnenlustspiele] diese politischen, sozialen und ökonomischen ›Fragen‹ und wecken den Eindruck, als seien die vordergründig aufgegriffenen Tagesthemen so überholt wie die Techniken, in denen sie verbraten werden.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank*, München, Wien 1984, S. 14. Tatsächlich existieren gar nicht so wenige »Ausnahmen«, so zum Beispiel im naturalistischen Drama. Für die Beschreibung einer Tendenz bleibt die Darstellung von Klotz indes aussagekräftig.

<sup>16</sup> Ebd., S. 15f.

<sup>17</sup> Giesing, Anm. 6, S. 216.

<sup>18</sup> Ebd.

Die Skepsis Giesings nimmt ihren Ausgang bei der allgemeinen Einschätzung der Gattung. Das Lustspiel in seiner Ausprägung als Unterhaltungstheater rangiert bei Haida unter der Bezeichnung »konventionelle Komödie«. Dabei betont Haida das Ausgangs-Kriterium: Der gattungsgeschichtlich traditionelle, glückliche Schluß weise die entsprechende Komödie als eine »konventionelle« aus, die sich nicht zuletzt auch dadurch definiere, daß sie »die beim Zuschauer vorhandene[n] Vorstellungen bestätigt«. <sup>19</sup> Die Erfüllung der Publikumserwartung stellt für einen möglichen kommerziellen Erfolg des Stücks einen erheblichen Faktor dar.

Auf der anderen Seite aber entstehen innerhalb des Lustspielrahmens auch besondere Spielräume. Der Glaube, sich in einer Sphäre außerhalb der Alltagsrealität zu befinden, so Stephen Greenblatt, »verschafft dem Theater einen ungewöhnlich großen Freiraum für seine Verhandlungen und Tauschgeschäfte mit den umliegenden Institutionen, Autoritäten, Diskursen und Praktiken.« <sup>20</sup> Im Fall eines Stücks mit direktem Zeitbezug, wie er bei den Akademikerinnenlustspielen gegeben ist, kann eben ein solcher Freiraum durch den Rahmen des Unernstes geschaffen werden. Hinzu kommt, daß die »konventionelle« Lustspielhandlung, bevor sie in die Wiederherstellung der Ordnung einmündet, der vorangegangenen Überschreitungen, der Verwicklungen und »Unebenheiten« bedarf, aus denen sich »Vergnügen und [...] Spannung des Spiels« <sup>21</sup> ergeben können. Die Verflechtung von Ordnung und Subversion spiegelt sich hier bereits in den Gattungsvorgaben der Komödie wider. Das Studium der Heldin kann eine solche »Unebenheit« darstellen, die eben nicht nur Nebeneffekt ist, sondern zum Ausgangspunkt der Lustspielhandlung wird.

Der Bezug auf zeitgenössische gesellschaftspolitische Themen, den Haida als »effekthaschend und oberflächlich an den Aktualitäten der Zeit orientiert« bewertet, <sup>22</sup> birgt bei genauerem Hinsehen Sprengkraft hinsichtlich der eindimensionalen Erwartungen an die Gattung. Haida selbst weist darauf hin, daß der Zusammenhang zwischen Thema und stereotyper Lustspiellösung für das Zeitstück zum Problem werden kann:

Ein Teil der Stücke verarbeitet Zeitthemen wie die soziale Frage, Frauenemanzipation, Sozialismus, Erziehungs- und Eheprobleme der Moderne. Dagegen hält sich eine Gruppe traditionsgebundener Autoren mehr

<sup>19</sup> Haida, Anm. 14, S. 125. Leisentritt argumentiert im Anschluß an Haida ganz analog, vgl. Gudrun Leisentritt, *Das eindimensionale Theater. Beitrag zur Soziologie des Boulevardtheaters*. München 1979, S. 26-29, sowie speziell zum happy end S. 123f.

<sup>20</sup> Greenblatt, Anm. 1, S. 30.

<sup>21</sup> Ebd., S. 92.

<sup>22</sup> Haida, Anm. 14, S. 151.

an allgemein menschliche, zeitenthobene Probleme [...]. Im Hinblick auf den Dramenschluß erweist sich diese thematische Scheidung darum als sinnvoll, weil für die beiden Gruppen unterschiedliche Schwierigkeitsgrade bei der Erzielung des glücklichen Endes auftreten. Die traditionsgebundenen Autoren haben damit keine Schwierigkeiten. [...] Anders bei den zeitgebundenen Stücken, bei denen die Probleme vom Zuschauer überprüfbar sind und Schwierigkeiten nicht einfach ignoriert werden können, es sei denn auf Kosten der ernsthaften künstlerischen Gestaltung.<sup>23</sup>

Die Gattungserwartung einerseits und der sozialgeschichtliche Wandel andererseits bilden gerade für das scheinbar so »eindimensionale« Lustspiel einen spannungsreichen Hintergrund. Eine pauschale, am Maßstab »ernsthafter« Literatur orientierte Abwertung, die sich allein auf ästhetische Qualität beruft, kann dem spezifischen Charakter der Gattung nicht gerecht werden.

#### MANNWEIB, VERBLENDETE, SITTENLOSE: STEREOTYPENBILDUNG IM DISKURS

Wie aber sah das Diskursfeld aus, innerhalb dessen die Akademikerinnenlustspiele entstanden?<sup>24</sup> Die Heftigkeit der Debatte um das Frauenstudium zeigt, wie sehr man die Frage nach Frauen in der Wissenschaft als Provokation empfand. Sie erklärt sich vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Geschlechterdiskurses, in dem die Rollenvorgabe für bürgerliche Frauen die der Ehefrau und Mutter war.

Uebermässige Gehirnthatigkeit macht das Weib nicht nur verkehrt, sondern auch krank. [...] Soll das Weib das sein, wozu die Natur es bestimmt hat, so darf es nicht mit dem Manne wetteifern. Die modernen Närrinnen sind schlechte Gebärerinnen und schlechte Mütter,

betont der Physiologieprofessor Paul Julius Möbius in seiner vielfach neu aufgelegten Schrift *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*.<sup>25</sup> Die Behauptung reklamiert ihre »Wahrheit«, indem die geistige Betätigung von Frauen mit einem Krankheitsdiskurs verknüpft wird. Insbesondere

<sup>23</sup> Ebd., S. 125f.

<sup>24</sup> Für den größeren Zusammenhang der folgenden verkürzenden Darstellung vgl. Weiershausen, Anm. 2, S. 36-59.

<sup>25</sup> Die Erstausgabe erschien 1900. Hier wird zitiert nach der 6. Aufl.: Paul Julius Möbius, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, 6. veränd. Aufl., Halle 1904, S. 23.

aber verweist sie auf eine Geschlechtsnatur der Frau, und die wird diskursiv in Opposition zum Mann definiert: »Je gesünder der Mensch ist, umso entschiedener ist er Mann oder Weib.«<sup>26</sup> Die jeweilige ›Geschlechtsnatur‹ wurde im Geschlechterdiskurs der Zeit auf die bekannten Dichotomisierungen zurückgeführt (Natur versus Kultur, Körper versus Geist). Stellvertretend sei der Anatomie- und Physiologieprofessor Theodor von Bischoff mit seiner Streitschrift *Das Studium und die Ausübung der Medizin durch Frauen* zitiert:<sup>27</sup> Der Mann »handelt nach Überzeugungen, das Weib nach Gefühlen; die Vernunft beherrscht bei jenem das Gefühl, bei diesem umgekehrt das Gefühl die Vernunft.« Im Gegensatz zum »männliche[n] Geist«, der in »das Wesen« der Dinge vordringe, berücksichtige der »weibliche Geist« »mehr das Äußere, den Schein«. Die Frau sei »wandelbar und inconsequent«, dafür mitleidsfähiger, »furchtsam, nachgiebig, sanft, zärtlich, gutmütig, geschwätzig, verschmitzt«, »schamhafter«, sie verkörpere das »erhaltende«, der Mann das »schaffende Prinzip der menschlichen Gesellschaft«. Bischoff schlußfolgert daraus »unwiderleglich«, »daß das weibliche Geschlecht für das Studium und die Pflege der Wissenschaften und insbesondere der Medizin nicht geeignet ist.«<sup>28</sup> Nicht nur das Fazit der geistigen Inferiorität der Frau hat seinen festen Platz im Diskurs der Zeit,<sup>29</sup> sondern ebenso Bischoffs Strategien der Darstellung: Wissenschaftlich erwiesen sei das Vorgetragene, als ›Beweise‹ werden Meßdaten (Schädelumfang, Hirngewicht u.Ä.) angeführt. Es ist kein Zufall, daß Mediziner, insbesondere Physiologen und Gynäkologen, zu den wichtigsten Protagonisten der Debatte gehörten. Sie waren nicht nur als Repräsentanten eines Berufsfeldes gefragt, das neben dem Höheren Lehramt zu den ersten zählte,<sup>30</sup> um das Frauen sich bewarben. Im Zuge der positivistischen Wende in den Wissenschaften war die Medizin zur Leitdisziplin in anthropologischen Fragen avanciert.<sup>31</sup> Weitere zentrale Akteure

<sup>26</sup> Ebd., S. 53f.

<sup>27</sup> Theodor L. W. von Bischoff, *Das Studium und die Ausübung der Medizin durch Frauen*, München 1872, S. 19f.

<sup>28</sup> Ebd., S. 20.

<sup>29</sup> Vgl. z.B. Möbius, Anm. 25, oder Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, *Das Weib als Verbrecherin und Prostituirte. Anthropologische Studien gegründet auf einer Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes*, Hamburg 1894.

<sup>30</sup> Die medizinische Fakultät war auch der erste akademische Bereich, in dem (seit der Mitte des 18. Jahrhunderts) jüdische Wissenschaftler aufgenommen wurden; vgl. Wilfried Barner, Christoph König, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Jüdische Intellektuelle und die Philologie in Deutschland: 1871-1933. Symposium (Marbach), 16.-19.6.1999*, Göttingen 2001, S. 9-21; hier S. 10.

<sup>31</sup> Vgl. Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, Frankfurt/M. 1991, S. IX.



und Akteurinnen waren Geisteswissenschaftler, etwa der Philosoph Otto Weininger mit seiner Dissertation *Geschlecht und Charakter* (1903), Schriftsteller und Schriftstellerinnen wie Laura Marholm und Lou Andreas-Salomé und Politiker (vereinzelt auch Politikerinnen, so die Sozialistin Clara Zetkin) sowie Vertreterinnen der Frauenbewegung (Wortführerinnen in der Frauenbildungsfrage waren insbesondere Luise Otto-Peters, Helene Lange, Käthe Schirmacher und Hedwig Dohm). In den populären Zeitschriften der Zeit – darin spiegelt sich die gesamtgesellschaftliche Bedeutung der Debatte – erschienen zahllose Artikel zum Thema Frauenbildung und Frauenstudium. Die Auswertung der publizistischen Beiträge fördert bestimmte wiederkehrende Argumentationsmuster zu Tage.<sup>32</sup> In dem Maße, in dem die sich herauskristallisierenden Klischees jedoch miteinander konkurrieren, zeigt sich, wie sehr die Stereotypenbildung in dieser Zeit noch im Fluß ist. In den zeitgenössischen publizistischen Beiträgen zum Frauenstudium sind Konstruktionen zu finden, die sich aus unterschiedlichen Argumentationsfeldern herschreiben: (1) der Rekurs auf einen weiblichen Geschlechtscharakter, der von Emotionalität und Irrationalität bestimmt sei, aber durchaus auch von einer besonderen Opferfähigkeit, (2) die Beschwörung einer sexuellen Bedrohung (Modell *Femme fatale*), die von Frauen ausgeht, die nicht dem bürgerlichen Rollenmodell entsprechen, oder (3) die Rückführung des Rollenverstoßes auf eine physiologisch zu verortende Deformation, die nicht selten mit einer Polemik gegen weibliche Homosexualität verbunden wird. In Anwendung auf das Phänomen der Studentin entstehen dabei stereotype Vorstellungen, die miteinander kaum vereinbar sind: In diesem Diskurs taucht die opferfähige, mitleidige Ärztin<sup>33</sup> ebenso auf wie die Frau, die in der Berufswelt notwendigerweise

<sup>32</sup> Die Sichtung wurde um eigene Recherchen in den Zeitschriften *Deutsche Rundschau*, *Freie Bühne / Neue Rundschau* und *Die Gartenlaube* ergänzt. Aufgebaut werden konnte ansonsten auf folgenden bereits vorliegenden Zeitschriftenauswertungen: Margrit Twellmann, *Die Deutsche Frauenbewegung im Spiegel repräsentativer Frauenzeitschriften. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843-1889*, 2 Bde, Meisenheim a. Glan 1972; Sabine Mahncke, *Frauen machen Geschichte: Der Kampf von Frauen um die Zulassung zum Studium der Medizin im Deutschen Reich 1870-1910*, Hamburg 1998; Michael Andreas Gemkow, *Ärztinnen und Studentinnen in der Münchener Medizinischen Wochenschrift (Aerztliches Intelligenzblatt) 1870-1914*, Münster 1991; Ulla Wischermann, *Frauenfrage und Presse: Frauenarbeit und Frauenbewegung in der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts*, München u.a. 1983; Ingrid Otto, *Bürgerliche Töchtererziehung im Spiegel illustrierter Zeitschriften von 1865 bis 1915*, Hildesheim 1990; Jutta Röser, *Frauenzeitschriften und weiblicher Lebenszusammenhang: Themen, Konzepte und Leitbilder im sozialen Wandel*, Opladen 1992.

<sup>33</sup> Vgl. Lou Andreas-Salomé, *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*, aus d. Nachl. hrsg. v. Ernst Pfeiffer, neu durchges. Ausg. mit einem Nachw., Frankfurt/M., Leipzig 1974, S. 63.

versagen muß, da sie geschlechtsbedingt »amoralisch«<sup>34</sup> und »schwachsinnig«<sup>35</sup> sei. Sie erscheint als abstoßendes »konträrgeschlechtliches« »Mannweib«,<sup>36</sup> aber auch als von Krankheit bedrohte, physisch und psychisch schwache Frau, deren Schamgefühl von medizinischen Gegenständen verletzt wird.<sup>37</sup> Es wird das Bild der Studentin als Verführerin ihrer männlichen Studienkollegen – Inbegriff »sittliche[r] Fäulnis«<sup>38</sup> – entworfen und das der entarteten<sup>39</sup> Frau, die ihren »Hauptinstinct«<sup>40</sup> verfehlt. Die Leitbegriffe, auf die dabei immer wieder, aber in unterschiedlicher Weise zurückgegriffen wird, sind die der Natur der Frau und der Sittlichkeit.

Wie aber ging das zeitgenössische Unterhaltungstheater mit den Diskurs-elementen um? Der Blick auf drei als Beispiel ausgewählte Stücke wird zeigen, daß der Transfer in die fiktionale Gattung des Lustspiels nicht nur von der Aufnahme vorhandener Stereotype gekennzeichnet ist, sondern maßgeblich auch von deren Dynamisierung.

Mit den Lustspielen *Die beiden Hausärzte* (1889) von Maria Günther, *Fräulein Doktor* (1895) von Oskar Walther und Leo Stein sowie *In Behandlung* (1897) des als Dichter der Ostsee-Region bekannt gewordenen Max Dreyer wurden Stücke ausgewählt, deren Autoren sich bereits durch zahlreiche Produktionen im zeitgenössischen Unterhaltungstheater einen Namen gemacht hatten. In allen drei Fällen weisen die Autoren keine spezielle Verbindung mit dem universitären Kontext auf. Max Dreyer (1862-1946) immerhin hat selbst studiert und promoviert, in seiner Stoffwahl

<sup>34</sup> Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung.* (Nachdr. d. 1. Aufl.: Wien 1903) München 1980, S. 194.

<sup>35</sup> Dazu Möbius, Anm. 25, S. 11f.

<sup>36</sup> Z.B. Carl Gustav Carus, *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis* (Fotomechanischer Nachdr. d. 2. vielf. verm. Aufl., Leipzig 1858), Darmstadt 1962, S. 311; Rudolf Dohrn, *Ueber die Zulassung weiblicher Aerzte, speciell zur Ausübung der Geburtshilfe*, in: *Deutsche medizinische Wochenschrift* 19, 1893, S. 179f., hier S. 180. Zur Vermännlichungs-These vgl. auch Arnold Runge, *Das Wesen der Universitäten und das Studium der Frauen. Ein Beitrag zur modernen Kulturbewegung*, Leipzig 1912, S. 32-34.

<sup>37</sup> Die Debatte über mögliche Auswirkungen des Medizinstudiums hinsichtlich der Schamhaftigkeit der Frau resümiert Hermann von Weyer, *Die Frauen und der ärztliche Beruf*, in: *Die Gartenlaube* 1890, S. 674f.

<sup>38</sup> Russischer Erlaß, abgedruckt in: *Das Frauenstudium an den Schweizer Hochschulen / Les Etudes des Femmes dans les Universités Suisses*, hrsg. v. Schweizer. Verband d. Akademikerinnen. Zürich, Leipzig, Stuttgart 1928, S. 304f.

<sup>39</sup> Vgl. Möbius, Anm. 25, S. 24f., 38f.

<sup>40</sup> Max Runge, *Das Weib in seiner geschlechtlichen Eigenart*, 3. Aufl., Berlin 1898, S. 8.

findet dieser Hintergrund jedoch kaum Niederschlag.<sup>41</sup> Für Maria Günther [verh. Brauer] (1854-1916), Oskar Walther [d.i. Oskar Friedrich Kunel] (1851-1901) und vermutlich auch Leo [Walther] Stein, über den nur wenige Informationen aufgefunden werden konnten,<sup>42</sup> ist ein engerer Bezug zu akademischen Kreisen von vornherein unwahrscheinlich. Ihr beruflicher Werdegang ist sehr viel direkter mit der Theaterwelt verknüpft: Oskar Walther war, bevor er sich hauptberuflich der Schriftstellerei widmete, als Dramaturg am Leipziger Stadttheater tätig,<sup>43</sup> Leo Stein war Direktor des Deutschen Theaters in Hannover<sup>44</sup> und Maria Günther, Tochter des Regisseurs Leopold Günther in Schwerin,<sup>45</sup> war als Sängerin an verschiedenen Bühnen Deutschlands erfolgreich<sup>46</sup>, bevor sie sich aus gesundheitlichen Gründen ganz auf die Schriftstellerei verlegen mußte. Alle drei produzierten leichte Stücke zur Unterhaltung, mitunter auch für das Musiktheater, so Maria Günther und Oskar Walther.<sup>47</sup> Leo Stein nennt der zeitgenössische Literaturkritiker Max Geißler polemisch einen »der zahlreichen ›Dichter‹ schlagkräftiger Bühnenstücke leichten Genres, denen es mehr auf Schlagkraft als Dichtung ankommt.«<sup>48</sup> Demgegenüber lassen Max Dreyers

<sup>41</sup> Ein Beispiel ist *Der Kopf. Eine Studentengeschichte aus alten Tagen* (zuerst in: Velhagen & Klasing's Monatshefte, Juli 1928ff.). Nachdrücklicher ausgeprägt hat sich demgegenüber Dreyers Zeit als Lehrer, vgl. z.B. *Der Probekandidat* (Drama, 1899), *Das Gymnasium von St. Jürgen* (Roman, 1925) oder *Reifeprüfung* (Drama, 1931). Zu biobibliographischen Daten vgl. z.B. den Artikel zu Dreyer von Michael Then in: Walther Killy (Hrsg.), *Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 3, Gütersloh [u.a.] 1989, S. 114f. Ergänzend für die Werkbibliographie: Kürschners Deutscher Literatur-Kalender. Nekrolog 1936-1970, hrsg. v. Werner Schuder, Berlin, New York 1973, S. 125f.

<sup>42</sup> Angaben finden sich in Kürschners Literatur-Kalender und bei: Max Geißler, Führer durch die deutsche Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, Weimar 1913, S. 605. Nach beiden Quellen ist der Autor von *Fräulein Doktor* nicht mit dem erfolgreichen Operetten-Librettisten Leo Stein [d.i. Leo Rosenstein] (*Wiener Blut, Die lustige Witwe* u.a.) identisch, wie oft angenommen wird.

<sup>43</sup> In den Jahren 1885-1888. Vgl. Franz Brümmer, *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, 4. überarb. u. erw. Aufl., Leipzig 1895, S. 357.

<sup>44</sup> Vgl. Geißler, Anm. 42, S. 605.

<sup>45</sup> Am Mecklenburgischen Hoftheater. Die Mutter war Minna Schulz-Wieck, eine Pflegeschwester von Clara Schumann. Biobibliographische Angaben bei Sophie Pataky (Hrsg.), *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, Berlin 1898, Bd. 1, Berlin 1898, S. 294f.; Brümmer, Anm. 43, Bd. 2, S. 66 und Grete Grewolls, *Wer war wer in Mecklenburg-Vorpommern? Ein Personenlexikon*, Bremen [u.a.] 1995, S. 170.

<sup>46</sup> Vgl. Brümmer, Anm. 43, S. 66.

<sup>47</sup> Von Maria Günther stammen neben Lustspielen und Schwänken auch Textbücher für musikalische Märchenstücke. Oskar Walther war als Operetten-Librettist tätig (*Don Cesar*, 1884; *Lorraine*, 1886; *Saint Cyr*, 1892 u.a.).

<sup>48</sup> Geißler, Anm. 42, S. 605.

frühe Theaterstücke einen kritischen Impuls erkennen. Insbesondere *Der Probekandidat* (1899), ein Schuldrama, das zu den Texten gehört, »die sich als ›Anklageschriften‹ gegen das autoritäre Bildungswesen der wilhelminischen Zeit verstanden«, löste eine Kontroverse aus.<sup>49</sup>

Offenbar, so ist zu konstatieren, war die Figur der Akademikerin sowohl für Leo Steins unterhaltsame Boulevardstücke »schlagkräftig« genug, als auch für Max Dreyers Stücke mit kritischer Tendenz gewinnbringend einzusetzen. Es bleibt festzuhalten, daß die Akademikerin im Werk aller hier behandelten Autoren eine Figur ist, die in eine thematisch ansonsten nicht darauf spezialisierte Lustspielproduktion integriert wird. Die Autoren schrieben, so ist zu extrapolieren, für ein breiteres bürgerliches Publikum.

#### AKADEMIKERINNEN-STEREOTYPE IN LUSTSPIELEN: AUFNAHME, SPIEL UND UMWERTUNG

Die Tatsache, daß die Autoren nicht auf ein akademisches Milieu ausgerichtet waren, daß auch die Akademikerinnenlustspiele nicht nur in Universitätsstädten<sup>50</sup> gespielt wurden, zeigt eines: Offensichtlich war die Figur von einem allgemeineren Interesse. Mit der Akademikerin, die noch dazu einen Beruf ergreift, gewann das Lustspiel der Jahrhundertwende eine konfliktträchtige Figur. In der zeitgenössischen Debatte um das Frauenstudium gehörte die Frage nach einer anschließenden Berufstätigkeit der Studentin zu den heikelsten. Es wurde – auch von Vertreterinnen der Frauenbewegung – ein deutlicher Unterschied zwischen der Bildungsfrage und der Berufsfrage gemacht.<sup>51</sup> In Maria Günthers *Die beiden Hausärzte*,

<sup>49</sup> Then, Anm. 41, S. 114. Für die späteren Texte, die nach Dreyers Übersiedlung von Berlin zurück an die Ostsee (Göhrn auf Rügen) entstehen und in denen regional-historische Themen dominieren, gilt das nach Thens Einschätzung nicht mehr, da der »Unterhaltungscharakter« zunehmend »überwog[en]« habe (ebd.).

<sup>50</sup> Im universitären Milieu dominierten andere Formen der Auseinandersetzung mit dem neuen Phänomen studierender Frauen: In Kreisen männlicher Studenten kursierten Karikaturen (etwa in studentischen Bierzeitungen; vgl. dazu: *Die Universität in der Karikatur. Böse Bilder aus der kuriosen Geschichte der Hochschulen*, hrsg. u. komm. v. Michael Klant, Hannover 1984, S. 108-115) und Satiren wie Max Brinkmanns *Das Corps »Schlamponia«*. *Eine Studentin-Geschichte aus dem 20sten Jahrhundert* (in zierliche Reimlein gebracht und gezeichnet, Berlin 1899).

<sup>51</sup> Vgl. zur Differenzierung zwischen Bildungs- und Berufsfrage: Edith Glaser, Ulrich Herrmann, Konkurrenz und Dankbarkeit. Die ersten drei Jahrzehnte des Frauenstudiums im Spiegel von Lebenserinnerungen – am Beispiel der Universität Tübingen, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 34, 1988, S. 205-226.

Oskar Walthers und Leo Steins *Fräulein Doktor* sowie im Lustspiel *In Behandlung* von Max Dreyer<sup>52</sup> steht jeweils eine berufstätige Akademikerin im Mittelpunkt.<sup>53</sup> In *Fräulein Doktor* ist es die Juristin Johanna (»Hans«) Dittrich, die die juristische Beratung ihres Vaters übernimmt, in Dreyers Lustspiel *In Behandlung* die Ärztin Liesbeth Weigel, die in ihre Heimatstadt in der Provinz zurückgekehrt ist, um eine Praxis zu eröffnen. Auch in *Die beiden Hausärzte* tritt mit Bianka Lessen eine Medizinerin auf, die allerdings nur vorgibt, eine zu sein.

Bewahrte Natur:

Maria Günthers *Die beiden Hausärzte* (1889)

Maria Günthers *Die beiden Hausärzte* entspricht dem Bild, das Giesing von den Akademikerinnenlustspielen gezeichnet hat, am ehesten. Im Bühnenmanuskript von 1889 verspricht bereits das Vorwort (vgl. S. 1), daß man es mit einem Stück zu tun habe, das dem Publikum gefallen könne und dem allgemeinen Geschmack entspreche. Eine revolutionäre Ausrichtung ist trotz einer als Ärztin auftretenden Frau offenbar nicht zu befürchten. Im Gegenteil, der didaktische Nutzen der Komödie, der explizit hervorgehoben wird, wendet sich im klassischen Sinne einer Komik des Verlachens gegen die modernen Strömungen: »Das Stück behandelt gewisse Auswüchse der Frauenemanzipation mit wirksamer Laune«, wird resümiert, »und dürfte, wie die früheren derselben Verfasserin, die Runde über die deutschen Bühnen machen.« Der Uraufführung am 20.3.1889 am Thaliatheater in Rostock wird ein »durchschlagende[r] Erfolg« bescheinigt, die Dichterin sei »wiederholt gerufen« worden.

In der Ausgangssituation des Stücks wird das aus den Fugen geratene Leben in der Pension von Biankas Tante, Hermine von Langfeld, vorgeführt. Die »Frauenherrschaft« wird als verkehrte Welt inszeniert; frauenrechtlerische Thesen, Alkoholgenuß trotz ärztlichen Verbots und verschiedene Liebesverwirrungen sind an der Tagesordnung. Das gespannte

<sup>52</sup> Zitiert wird nach folgenden Textausgaben: Maria Günther, *Die beiden Hausärzte*. Lustspiel in 4 Aufzügen, Bühnenmanuskript, Schwerin 1889 (im Folgenden: H); Oskar Walther, Leo Stein, *Fräulein Doktor*, Bühnenmanuskript, Berlin o.J. [UA 1895] (im Folgenden: FD); Max Dreyer, *In Behandlung*. Komödie in drei Aufzügen, 4. Aufl., Leipzig 1899 (im Folgenden: B).

<sup>53</sup> Zum Spektrum gehören darüber hinaus: Studentinnen im universitären Alltag oder unmittelbar vor Aufnahme der Studien (z.B. Rudolph Stratz, *Das neue Weib*. Lustspiel in vier Akten, Bühnenmanuskript, Berlin 1897) sowie »Emanzipierte«, die sich zwar als »Studentinnen« präsentieren, die ihrem Studium aber gar nicht nachzugehen scheinen (z.B. Michael Georg Conrad, L. Willfried [d.i. Marie Ramlo], *Die Emanzipirten*. Lustspiel in vier Akten. Leipzig 1888; auch die Nebenfigur Irma Sturm in Maria Günthers *Die beiden Hausärzte*).

Verhältnis zwischen dem Hausarzt Dr. Schönhut und seinen eigensinnigen Patientinnen kulminiert darin, daß ihm gekündigt wird, die Nichte Bianka soll fortan die Hausärztin sein. Biankas medizinische Maßnahmen enden in der Blamage, nebenbei aber befördern sie verschiedene amouröse Verwicklungen, die sich schließlich harmonisch lösen und gleich in vier Verlöbnisse münden: allen voran dasjenige von Bianka und Dr. Schönhut.

*Teutwitz (erstaunt)*. Die Doktoren liegen sich in den Armen?!

*Schönhut*. Und wollen sich sogar heirathen!

*Krause*. Potz Tausend! [...] Na, ich habe nichts dawider!

*Teutwitz*. Es ist der Gipfel der Kollegialität! (H, S. 78)

Vor dem glücklichen Komödienschluß jedoch muß die Pensionsinhaberin Hermine Dr. Schönhut inständig gebeten haben, seine Stelle als Hausarzt wieder einzunehmen, muß Bianka gestanden haben, doch keine Ärztin zu sein. Die kurzzeitig durch verschiedene Frauen gestörte Ordnung ist wiederhergestellt. Vom allgemeinen Eheglück ausgeschlossen bleibt nur die Symbolfigur der verkehrten Welt, die Frauenrechtlerin Irma Sturm:

*Irma (kokett)*. Wüßten Sie vielleicht Jemand, der mich [durch Heirat] unschädlich macht?

*Krause*. Nein! Das ist unmöglich! (H, S. 79)

#### Zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit:

Oskar Walthers und Leo Steins *Fräulein Doktor* (1895)

Die Rolle der Emanzipierten, die sich bei Bianka als reine Kostümierung erweist, hat die Titelheldin im 1895 in Nürnberg uraufgeführten Lustspiel *Fräulein Doktor* von Oskar Walther und Leo Stein verinnerlicht. Die promovierte Juristin Johanna Dittrich verkörpert ein Klischee: Sie läßt sich »Hans« nennen, kommt per Rad angereist, trägt Pluderhosen und Herrenweste und, zum Entsetzen der Mutter, »die Strumpfbänder um den Leib und nicht um die Kniee!« (FD, S. 17) Sie raucht und trinkt Bier, tritt selbstbewußt auf, bekundet ihre mit Bestnote abgeschlossenen Universitätsstudien in der Praxis eher durch studentische Lebensart als durch fachliche Kompetenz. Der Prozeß, in dem sie statt des bisher damit beauftragten Anwalts Dr. Normann die Verteidigung des Vaters Wilhelm Dittrich übernimmt, geht kläglich verloren. Hans muß das Elternhaus im Streit verlassen und findet zunächst keine Anstellung. Im Hause ihres Onkels bewährt sie sich dafür in hausfräulichen Tätigkeiten. Schließlich erhält sie von Dr. Normann ein Stellenangebot – allerdings nur unter der Bedingung, daß sie heiratet:

Ad 1 ist es mein Prinzip, keinen ledigen Bureauvorsteher zu engagieren, besonders wenn dieser Vorsteher eine Dame ist. [...] Ja, davon kann ich nicht abgehen, schon Ihrethalben! Sie sind ledig – ich bin ledig – Sie kennen ja die böse Welt – das geht nicht! (FD, S. 95)

Auch einen potentiellen Bräutigam hat er schon parat: sich selbst. Die vorgeschobene Vernunft Ehe zu beruflich-geschäftlichem Nutzen (»Sie – mit Ihrem Feuereifer für Recht und Gerechtigkeit, ich – ausgestattet mit dem klaren praktischen Blick für unsere Gebühren-Nota – das wird ja eine Allianz, die über jeder Konkurrenz steht!«, FD, S. 97) bereitet den Boden für ein gegenseitiges Liebesgeständnis. Normann schiebt das Berufliche vor, um Hans zu gewinnen. Erst aber, als er seine Gefühle offenbart, willigt sie ein. Dramaturgisch wird so erreicht, daß Hans ihre Prioritäten unter Beweis stellt: Die Liebe ist doch das Entscheidende. Gleichwohl wird am Plan einer gemeinsamen Berufstätigkeit festgehalten.

Damit hat sich eine ganz andere Entwicklung als in Maria Günthers Stück vollzogen: Bianka, die eigentlich nie eine »Emanzipierte« war und die nun die gute Hausfrau für den Gatten werden soll, steht »Hans« gegenüber, die nach dem ersten beruflichen Scheitern hausfräuliche Qualitäten erworben hat und nun an der Seite des Ehemannes durchaus in die Berufswelt eintreten darf. In beiden Stücken wird in jeweils anderer Ausrichtung das Diskurselement der Naturwidrigkeit aufgenommen: Bianka verkörpert die natürlich gebliebene Frau, in Hans muß sich die in ihr verborgene Weiblichkeit trotz der Berufstätigkeit bewähren.

Unnahbare Reformerin:  
Max Dreyers *In Behandlung* (1897)

Der Vorschlag einer Vernunft Ehe zwecks beruflichen Erfolgs findet sich auch in Max Dreyers Lustspiel *In Behandlung* und bildet hier die zentrale Intrige. Die Protagonistin Liesbeth Weigel kommt nach erfolgreichem Medizinstudium in Zürich in ihre Heimatstadt an der norddeutschen Küste zurück, um dort eine Praxis zu eröffnen. Sie will es den Ostermünder Kleinstädtern, unter deren Engstirnigkeit sie in der Vergangenheit hatte leiden müssen, heimzahlen, ihre Selbständigkeit gerade hier unter Beweis stellen. Zunächst scheinen jedoch die Ostermünder die Oberhand zu behalten. Liesbeths Praxis wird boykottiert, man will den »Schandfleck« (B, S. 59), als den man die – noch dazu unverheiratete – praktizierende Ärztin betrachtet, »aushungern« (B, S. 60). Auch ihr Jugendfreund und Kollege Berthold Wiesener hat Probleme: Weil es die Ostermünder für unschicklich erklärt haben, einen unverheirateten Frauenarzt zu konsultieren, fin-

det er keine Patientinnen. In dieser Situation schlägt Berthold Liesbeth ein Abkommen vor: Durch eine Heirat soll der Form Genüge getan werden. Die Neugierde der Leute soll ein Übriges tun, um auch Liesbeth Patienten zu verschaffen. Der Plan gelingt, die Firma »Wiesener und Compagnie« (B, S. 92) floriert. Doch damit ist erst ein Teil der Intrige durchgeführt, der zweite Teil richtet sich gegen Liesbeth selbst und ihre Distanz zu Berthold. Ihrer Unfähigkeit, die Liebe zu ihm einzugestehen, versucht er durch seinerseits vorgegebene Gleichgültigkeit beizukommen. So erweist sich der Titel des Stücks »In Behandlung« als Erziehung der unabhängigen, unnahbaren Liesbeth zur Ehefrau. Sie muß schließlich erkennen, daß Berthold, der Autor des Buches »Psychologisches zur Behandlung von gesunden und kranken Frauen« (B, S. 22), sie »planmäßig mißhandelt« hat: »Du – hast [...] mir Deine Gleichmuthspillen zu schlucken gegeben und mich geknetet und massirt mit Deiner rüden Gelassenheit – bis Du mich richtig mürbe gedoktert hast.« (B, S. 137) Die ›Therapie‹ führt zum Erfolg, Liesbeth bekennt sich endlich zu ihren Gefühlen. Aus der Vernunfttheorie der beiden Ärzte wird die Liebesehe.

Neben dem Plädoyer für Reformen und gegen eine verlogene Sittlichkeitsnorm wird auf diese Weise noch ein anderer Motivkomplex angelegt: Mit dem Bekenntnis zur Liebe als zentraler Bewährungsprobe der Akademikerin schließt das Stück in seinem zweiten Teil durchaus wieder an bekannte Weiblichkeitsvorstellungen der Zeit an.

#### DIE AKADEMIKERIN IN DER FUNKTION DES »STÖRENFRIEDS«

Alle drei Lustspiele rekurrieren auf den zeitgenössischen Diskurs über studierende Frauen: sei es über den weiblichen Hausarzt Bianka als grundsätzliche Fehlbesetzung, sei es über die zunächst betont männlich auftretende Juristin Hans oder die sich dem Gefühl entfremdende Ärztin Liesbeth. Gleichzeitig werden grundlegende Gattungsvorgaben erfüllt: Die Handlung bleibt trotz des Auftritts einer Akademikerin von der Liebesthematik bestimmt und der Komödienschluß wartet jeweils mit der Ehe als Ausdruck einer glücklich (wieder)hergestellten Ordnung auf. Zu fragen bleibt, wie sie zustande gekommen ist und in welchen Rollen die jeweilige Ehefrau präsentiert wird.

Mit den drei weiblichen Hauptfiguren Bianka Lessen, Hans Dittrich und Liesbeth Weigel werden in der Ausgangskonstellation bereits verschiedene Positionen besetzt. Bianka entspricht dem Ideal der sanften und bescheidenen jungen Frau. Die Juristin Hans dagegen ist ein Beispiel des entgegengesetzten Typs, nämlich des emanzipierten Mannweibs. Während Bianka



sich so verhält, daß die Männer in ihrem Umfeld ihr die ›unweiblichen Entgleisungen‹ zunächst gar nicht zutrauen,<sup>54</sup> wirkt das männlich-burshikose Auftreten von Hans auf die anderen Personen so irritierend, daß ihr ›eigentlich gutes Gemüt‹<sup>55</sup> immer wieder betont werden muß und sich erst in der weiteren Entwicklung beweist. Beide Fälle sind auf ihre Weise stereotyp angelegt, sei es in der weitestgehend ungebrochenen Reproduktion des Ideals (Bianka), sei es in der extremen Karikatur der Abweichung vom Ideal (Hans). Der Fall der Liesbeth Weigel ist anders gelagert, da hier der Konflikt zwischen Berufstätigkeit und weiblicher Rolle nicht als Problem der Figur dargestellt wird, sondern – nach außen gewandt – als Problem einer rückständigen Gesellschaft. Liesbeth erscheint als aufgeklärte und intelligente junge Frau, die sich positiv von ihrer kleinbürgerlich-spießigen Umgebung abhebt.

Mit der Studentin, die nach Hause zurückkehrt und nun die heimatische Gesellschaft mit neuen Ansichten und einem anderen Lebensstil konfrontiert und dadurch die bestehende Ordnung stört, wird ein beliebtes Strukturelement der Komödie neu besetzt. Volker Klotz, der für dieses Strukturelement den Begriff der »Störenfriedformel« geprägt hat,<sup>56</sup> sieht es als kennzeichnend gerade für die Auseinandersetzung mit den Umbrüchen der »bürgerlichen Epoche« des 19. und frühen 20. Jahrhunderts an:

Zu keiner Zeit des Lachtheaters erscheint die Störenfriedformel so gedrängt und prägnant und nirgends sonst auch in der gleichen, beharrlich durchgehaltenen Spielart wie in der bürgerlichen Epoche. Darum spricht viel dafür, daß in dieser Formel die gesellschaftlichen Erschütterungen dieser Epoche besonders nachdrücklich verarbeitet worden sind. Und zwar auf doppelte Weise. Einmal bewußt und gezielt zur offensichtlichen – meistens satirischen – Belustigung. Dann aber auch unbewußt und insgeheim in etlichen Verdrängungen und Verschiebungen, die sich hinter diesem Vordergrund einer offiziell gebilligten Heiterkeit abzeichnen.<sup>57</sup>

In der Störenfriedformel wird, so Klotz, die »komödiantische Einzelfigur« zu einer »komödiantische[n] Kon-Figuration« erweitert, indem der Eindringling der sozialen Gruppe gegenübergestellt wird, die sich dadurch in

<sup>54</sup> »Schönhut (entsetzt Bianka anstarrend). ›Hausarzt?? Dies nette Mädchen?!‹« (H 34)

<sup>55</sup> »Die Hauptsache ist doch, daß sie was Ordentliches gelernt hat, daß sie Doktor ist, und daß sie uns von Herzen gern hat – und das hat sie, Mutter! Wie hat sie uns umarmt, geküßt und ans Herze gedrückt – das war ein Druck, Mutter – (Amalie: ›Ja, gut ist sie! Sie hat mir gleich versprochen, daß sie das Radfahrerkostüm nicht mehr anziehen wird.‹« (FD 17)

<sup>56</sup> Klotz, Anm. 15, S. 18.

<sup>57</sup> Ebd., S. 18f.

ihrer Verhaltensweise, ihren Normen und Werten bedroht sieht. Die »Anderartigkeit« des einzelnen »reizt in Überreaktionen die Eigenartigkeit der Gruppe heraus. [...] Was bislang selbstverständlich ablief, muß unverhofft sein Selbstverständnis offenbaren und rechtfertigen.«<sup>58</sup> Hier zeigt sich das subversive Element, das in der Konstellation liegt und das nicht ohne Effekt auf die dargestellte Ordnung bleibt. Klotz spricht von einem Wechselverhältnis, im Zuge dessen die Ordnung »zunehmend verwackelt«.<sup>59</sup> Gleichzeitig, so ist zu ergänzen, kann sich die Ordnung aber auch in der Abwehr des Angriffs festigen. Dem Modell des Störenfrieds wäre Stephen Greenblatts Begriff der »fremden Stimme« an die Seite zu stellen: Er beschreibt damit ein Mittel, mit dem das Drama seiner machterhaltenden Funktion nachkommt, indem kritische Positionen aufgenommen werden, um effektiv entkräftet und unschädlich gemacht werden zu können.<sup>60</sup>

Im Fall der Akademikerin, die von ihren Studien in die Heimat zurückkehrt, übernimmt nun eine Frau die Rolle des Außenseiters – an sich schon eine ungewöhnliche Konstruktion, die an Brisanz noch durch den Zeitbezug gewinnt. Das Unterhaltungstheater konfrontiert hier das bürgerliche Publikum mit einem aktuellen Problem seiner eigenen Schicht, wodurch sich Volker Klotz' allgemeines Fazit für das Störenfried-Modell innerhalb des bürgerlichen Milieus noch zuspitzt: »Somit sind die Zeitgenossen zu umwegloser Einfühlung geladen, wenn ihnen das Lachtheater im Für und Wider ihre eigenen Bewandnisse vorführt.«<sup>61</sup> Das Verlachen des modernen Phänomens operiert mit einem nicht kontrollierbaren kritischen Rest, den die Akademikerinnenlustspiele gerade aus ihrer thematischen Aktualität beziehen.

#### Affirmation und Subversion in *Fräulein Doktor*

Das Lustspiel *Fräulein Doktor* fällt unter den hier betrachteten Dramen zunächst dadurch auf, daß die Akademikerin innerhalb einer intakten bürgerlichen Kleinfamilie agiert. Im einzigen Fall, in dem die Eltern noch le-

<sup>58</sup> Ebd., S. 18.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Stephen Greenblatt arbeitet in seinen Untersuchungen zu Shakespeare drei machstabilisierende Mechanismen im Drama heraus, die sich der Subversion als Mittel bedienen: neben dem »Dokumentieren« kritischer »fremder Stimmen«, um sie auszugrenzen, das subversive »Überprüfen« einer These, die für die Ordnung grundlegend ist, und das erneute »Erklären« der herrschenden Ordnung, das aufgrund einer Schwäche oder Irritation eben dieser Ordnung notwendig geworden ist (Greenblatt, Anm. 1, S. 51ff.).

<sup>61</sup> Klotz, Anm. 15, S. 19.

ben und als handelnde Personen auftreten, wird der Vater zur komischen Figur: Wilhelm Dittrich, der Seifenfabrikant, entspricht dem Typus des durchaus sympathischen Wirtschaftsbürgers, der in Sprache und allgemeinen Umgangsformen seine mangelnde Bildung verrät, dabei aber selbstbewußt und mit entwaffnender Offenheit auftritt.<sup>62</sup> Die Entscheidungen, die er als Familienoberhaupt für alle trifft, sind emotional motiviert und damit häufig widersprüchlich und unangemessen.

Verfehlungen in seiner väterlichen Führung bestehen jedoch bereits, bevor die eigentliche Handlung einsetzt: Das Verhalten der Tochter Hans zu Beginn des Stücks – ihre männlichen Allüren, ihr überhebliches Auftreten, ihr rücksichtsloser Umgang mit Geld und Ansehen der Eltern sowie ihre Faulheit – wird als Produkt einer fehlgeleiteten väterlichen Nachgiebigkeit dargestellt. Wilhelm Dittrich hat seiner Lieblingstochter, die ihm den Sohn ersetzt (vgl. FD, S. 6f.), alle Freiheiten gelassen und muß nun die Konsequenzen einer geschlechtsuntypischen Erziehung tragen.

Der Tochter Frida und ihrem musikalischen Talent schenkt er erst in dem Moment Beachtung, als sie durch ein Konzert öffentliche Anerkennung als Pianistin erfährt. Seine väterliche Gunst ist von einer persönlichen Eitelkeit geleitet, die der Bewunderung der Öffentlichkeit bedarf:

Nee – ist das eine Freude; wie sie immer geredet und geuzt haben, der Seifen-Dittrich mit seine Mädels – und nun, die eine liegt in die Schaufenster, auf die Broschüre gedruckt als *Doctor juris summa cum laude* – und die andere klebt an die Litfaß-Säule – (*Plötzlich besorgt zu Nor-*  
*mann.*) Det kommt doch an die Säule? (FD, S. 38)

Die Komik entsteht aus einer Verkehrung des üblichen Ideals: Im Gegensatz zur Betonung des privaten Bereichs für bürgerliche Frauen im 19. Jahrhundert wird bei Vater Dittrich gerade die Veröffentlichung des Erfolgs zur Bedingung der Wertschätzung. Die vertauschten Relationen werden sprachlich noch durch die dialektal gefärbten, komisch anmutenden metonymischen Wendungen (»die eine liegt in die Schaufenster«, »die andere klebt an die Litfaß-Säule«) verstärkt. Die Reklamierung der öffentlichen Sphäre – für Söhne denkbar, für Töchter deutlicher Rollenverstoß – bezieht den Vater als Verursacher in die durcheinandergebrachte Geschlechterordnung mit ein.

<sup>62</sup> Zum Begriff des »Wirtschaftsbürgers« und seiner Stellung im Bürgertum um 1900 vgl. Youssef Cassis, *Wirtschaftselite und Bürgertum. England, Frankreich und Deutschland um 1900*, in: *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich, eine Ausw.*, hrsg. v. Jürgen Kocka, Bd. 2: *Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger*, Göttingen 1995, S. 9-34, zum Sozialprestige speziell S. 20-28.

Der Effekt ist im Sinne eines »Komische[n] der Herabsetzung« (Hans Robert Jauß)<sup>63</sup> zu beschreiben. Er beruht auf einer »Komik der Gegenbildlichkeit«, die eine bestimmte Rezeptionshaltung voraussetzt: »der komische Held ist nicht an sich selbst, sondern vor einem Horizont bestimmter Erwartungen, mithin im Hinblick darauf komisch, daß er diese Erwartungen oder Normen negiert.«<sup>64</sup>

Die Tatsache, daß hier nicht nur die Tochter als »neue« Frau gegen die gesellschaftlichen Erwartungen verstößt, sondern auch der Vater, idealtypischerweise ja gerade der Repräsentant der patriarchalen Ordnung, verweist auf eine doppelte Bewegung im Stück. Die Wirkung in *Fräulein Doktor* zielt zunächst auf die Affirmation bestehender bürgerlicher Normen, so daß man erst einmal durchaus mit Giesing davon sprechen kann, weibliche Bildungsbestrebungen würden »desavouiert«.<sup>65</sup> Bereits der erste Auftritt von Hans (vgl. FD, S. 11ff.) veranschaulicht den Mechanismus: Statt der gelehrten jungen Dame in Reisekleidern tritt eine Frau im männlichen Radfahrerkostüm mit Fahrrad ins Zimmer. Die Begrüßung der Familie erfolgt im Radlerjargon (»All Heil!«). Der Juristin, Repräsentantin der gesetzlichen Ordnung, folgt ein Polizeibeamter auf dem Fuß: Sie hat die Straßenverkehrsordnung übertreten. Die Rollenerwartungen werden gerade nicht erfüllt, die jeweiligen Übertretungen an die Geschlechterfrage gekoppelt. Das Verlachen des regelwidrigen Verhaltens richtet sich auf diese Weise weniger auf Hans als Individuum, als vielmehr auf sie als Frau. Durch den Antagonisten, den Rechtsanwalt Dr. Normann als Repräsentanten der Vernunft, wird die im Stück bereits vorbereitete Geschlechterpolarisierung fortgesetzt. Bei ihrem ersten Zusammentreffen (Hans trägt – der Mutter zuliebe – inzwischen ein »geschmackvoll[es]« Kleid) entwirft Normann ein Bild, bei dem die Frau über ihre sexuelle Ausstrahlung wahrgenommen und darüber als Bedrohung für das verantwortungsvolle Geschäft der Rechtsprechung stilisiert wird:

Also so sehen unsere weiblichen Kollegen aus – hm – das wird eine gefährliche Konkurrenz werden. Geist mit Grazie, Wissen mit Schönheit im Bunde – [...]. Denken Sie nur, wenn wir erst einmal so weit sind, daß unsere weiblichen Anwältinnen in eleganter Balltoilette im Gerichtssaal öffentlich für ihre Klienten eintreten werden, dann erzielen wir ja ausverkaufte Häuser. [...] Denken Sie nur, wenn Sie in weißer ausgeschnitte-

<sup>63</sup> Hans Robert Jauß, Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 103–132; hier S. 104.

<sup>64</sup> Ebd., S. 105.

<sup>65</sup> Giesing, Anm. 6, S. 216.

ner Atlasrobe, mit Brüssler Spitzen garniert, öffentlich vor dem Volke dem hohen Gerichtshofe beweisen werden, Ihr Herr Papa habe seit langen Jahren das Recht, seine Lauge abfließen zu lassen, wohin es ihm beliebt – wer wird da den Mut haben, Ihnen zu widersprechen? (FD, S. 20f.)

Hier wird die Frau nicht nur auf ihre ›eigentliche‹ Fähigkeit als Verführerin zurückverwiesen, sondern durch den Vergleich des Gerichtssaals mit einem Theatersaal als Schauspielerin denunziert. Die Juristin wird zu einer Person, die lediglich eine Rolle spielt und gleichzeitig durch ihr Auftreten die Rechtsprechung zum Theater werden läßt. Weiblichkeit und ›ernste‹ Rechtswissenschaft werden – qua Geschlecht – als miteinander unvereinbar dargestellt. Die implizite Thematisierung von ›Geschlechtscharakteren‹ wird fortgeführt; vom Vater gefragt, wie ihm Hans gefalle, antwortet Normann (FD, S. 21):

*Normann.* Sie – sehr, er – gar nicht.

*Wilhelm.* Wer – er?

*Normann.* Der Doktor!

Der hier explizit genannte handlungstragende Widerspruch ist bereits im Titel des Stücks markiert: »Fräulein Doktor« erweist sich als Begriffspaar, das als Oxymoron verstanden wird. Mit Hans, Frau und gleichzeitig promovierter Jurist, soll die Verbindung zweier sich eigentlich ausschließender Welten in einer Figur vorgeführt werden. Die Konstruktion ist bekannt und liegt auch in Maria Günthers *Die beiden Hausärzte* vor. Im Gegensatz zu diesem Stück, wo sich die provozierende Berufstätigkeit des »nette[n] Mädchen[s]« (H, S. 34) als fingiert erweist, wird in *Fräulein Doktor* der Kontrast zwischen weiblichem Wesen und unweiblichem Beruf in die Figur hineinverlagert und über (äußerliche) Attribuierungen der Person als Frau und als Mann ausgetragen. Das den Geschlechterrollen zuwiderlaufende Eindringen der Frau in die Sphäre von Wissenschaft und Beruf manifestiert sich bei Hans in sichtbarer ›Männlichkeit‹. Entsprechend wird die Kleidung auch zum Spiegel für die Entwicklung der Figur: Das Radlerkostüm des Anfangs vertauscht Hans bald mit einem dezenten Kleid, und schließlich – in einer Szene, die als Wendepunkt für die Figur gelten kann, (IV, 1) – sieht man sie sogar mit einer Küchenschürze (vgl. FD, S. 80).

Handlungsverlauf und Publikumslenkung scheinen nach bewährtem Muster abzulaufen, und zwar ganz im Sinne einer Komik der Herabsetzung, bei der die bestehenden Normen bestätigt werden. Tatsächlich aber ist die Komposition damit nicht vollständig beschrieben, die Komödie offenbart eine doppelte Strategie, die wiederum über die Figur des Vaters eingeleitet wird. Seine extreme Verhaltensänderung vom (zu) toleranten

Vater zum (zu) strengen Patriarchen macht plötzlich ihn zum Gegenstand des Verlachens: »Aber ich habe es ja immer gesagt, Frauenzimmer gehören in die Küche und nicht in den Gerichtssaal!« (FD, S. 74), läßt er in dem Moment verlauten, wo Hans' öffentliches Ansehen durch den verlorenen Prozeß und eine strafrechtlich verfolgte kritische Schrift beschädigt ist. Fortan wird er ihr jede Unterstützung entziehen, als hätte er die Eskapaden der Tochter nicht zuvor gerade selbst befördert. Vater Dittrichs Verhalten der Tochter gegenüber, das von einem Extrem ins andere fällt, wirkt lächerlich: eine Lächerlichkeit, die sich auf die von ihm unvermittelt vertretenen traditionellen Vorstellungen von der Rolle der Frau als Hausfrau und Mutter überträgt.

Es handelt sich um einen Wechsel in der Sympathie lenkung, der mit dem Wandel der weiblichen Hauptfigur einhergeht. Plötzlich auf sich selbst gestellt, beginnt Hans, weibliche Qualitäten im Sinne des herrschenden Geschlechterdiskurses zu entwickeln. Sie bewährt sich im Haushalt des Onkels. Auf dieser Basis kann ihr nun der männliche Gegenspieler Dr. Normann entgegenkommen. Kaum merklich und ohne daß diese Veränderung thematisiert würde, wird aus dem kompromißlosen Gegner weiblicher Juristen ein Mann, der bereit ist, eine berufliche Tätigkeit von Frauen zu akzeptieren. Er gibt schließlich die entscheidende Hilfestellung, indem er – und darin liegt die Peripetie – Hans eine Stelle in seiner Rechtsanwaltskanzlei und an seiner Seite anbietet.

*Hans (in höchster Erregung).* Richard – ich bin dein! [...]

*(glücklich zu ihm aufblickend).* Aber das bleibt – ich werde dein Bureauvorsteher?!

*Normann.* Mein Compagnon wirst du. (FD, S. 97)

Rückblickend erweist sich die klischeehafte Einführung der Akademikerin am Anfang als Ausgangssituation, die es ermöglicht, eine relativ emanzipatorische Schlußlösung zu präsentieren, ohne daß sie provozierend wirkt: Hans hat einiges lernen müssen, so daß der Eindruck einer Läuterung überwiegt. Eigentlich aber hat sie nur das männliche Gehabe abgelegt, sie entsagt nicht ihren prinzipiellen Zielen. Im Gegenteil: In dem Moment, da die burschikosen Allüren von ihr abfallen, werden ihre beruflichen Ansprüche – gegen die ungerechte Ablehnung durch den Vater – als durchaus berechtigt dargestellt. Der Schluß zeigt eine Akademikerin, die (allerdings an der Seite eines ihr überlegenen Mannes) Berufstätigkeit und privates Glück als Ehefrau verbindet:

*Wilhelm (gerührt, mit Überzeugung).* [...] Mutter, das Fräulein Doktor verlieren wir nun, aber dafür kriegen wir eine Frau Doktor.

*Normann.* Und zwar – summa cum laude! (FD, S. 100)

Galt die Begriffskombination »Fräulein Doktor« im Stück als handlungsmotivierender Widerspruch, bietet der Schluß die Verbindung »Frau Doktor« als Synthese an.

Affirmation mit ironischen Untertönen:

*Die beiden Hausärzte*

Das was in *Fräulein Doktor* und *In Behandlung* im Hintergrund der Handlung mitschwingt, nämlich die zeitgenössische Geschlechterdebatte um Bildung und Berufstätigkeit von Frauen, wird in Maria Günthers Lustspiel *Die beiden Hausärzte* zum expliziten Aufhänger. Die eigentliche Haupt-handlung beginnt spät, ihre Exposition (mit Einführung der zentralen handelnden Personen und ihres Hintergrunds sowie der Benennung des Konflikts) erfolgt im Wesentlichen erst im zweiten Akt. Die Konstruktion läßt Raum für eine breite, geradezu genußvolle Inszenierung des Aktualitätsbezugs. Der Auftakt des Stücks präsentiert unvermittelt eine sehr allgemeine Ausgangsfrage – vehement vorgebracht durch eine Nebenfigur, die Philologiestudentin Irma Sturm:

Ich bleibe dabei! Die Frauenemanzipation läßt sich durchführen! Nach ihrem vollen Umfange durchführen! (*Mit der Hand auf den Tisch schlagend*). Und damit: »Basta!« (H 3)

Die Handlung beginnt damit *medias in res* in der Diskussion einiger Bewohnerinnen der Pension über die »Frauenfrage«, wobei mit dem Argument der Hirngröße (vgl. H, S. 3f.) ein typisches Element der zeitgenössischen Debatte aufgenommen wird. Der zunächst theoretische Disput findet im weiteren Verlauf des Stücks seine konkrete Veranschaulichung; Biankas Auftritt als Ärztin wird zum Testfall für weibliche Bildung und Berufstätigkeit.

Die Auseinandersetzung ist als Geschlechterstreit inszeniert, der seine zentralen Opponenten im Geschwisterpaar Hermine von Langfeld und Major Krause findet. In ihrem ersten Dialog zu Beginn des zweiten Akts werden ihre entgegengesetzten Positionen vorgestellt (H, S. 24):

*Hermine*. [...] Ich bedaure nichts so sehr, als daß ich nicht mehr jung genug bin, um selbst noch zu studiren: »Medizin!« [...]

*Krause*. Ein weiblicher Arzt! Das ist ja ein Unding!

Hermine hat der Nichte ohne Wissen des Bruders ein Studium der Medizin finanziert, weil sie durch Bianka »den Beweis für die Befähigung der Frau zum Arzt liefern« will (H, S. 68). Allerdings erweist sich die Betrüge-

rin als die Betrogene. Mit dem im Komödienrepertoire typischen Mittel der Umkehrung richtet sich das »fait accompli« (H, S. 30) nicht gegen Krause, sondern gegen Hermine selbst:

*Bianka.* Ach, lieber Onkel, verrathe mich nicht, das [ärztliche Studium] habe ich ja sehr bald aufgegeben. Gleich beim erstmaligen Betreten des Sezierraumes fiel ich in Ohnmacht!

*Krause.* Also wärest Du dennoch Malerin?

*Bianka.* Freilich. Was ich Dir schrieb, war die Wahrheit, während es die Tante für einen Vorwand hielt.

*Krause.* Dann wäre ja sie die Getäuschte? (*Schadenfroh*). Das ist die Strafe, weil sie dem Doktor Schönhut, diesem ausgezeichneten jungen Arzt, Deinetwegen die Stellung hier im Hause unmöglich machte. (H, S. 31)

Während Hermine durch ihre selbstsüchtigen und unverständigen Absichten die dramatischen Verwicklungen initiiert, wirkt ihnen der vernünftige Bruder mittels Intrigen entgegen, die dazu dienen, die ursprüngliche Ordnung weit wirkungsvoller wiederherzustellen.

Die Anlage des Stücks betont den Experimentcharakter: Vor dem Hintergrund der aufgeworfenen Frage nach dem Zusammenhang zwischen geistigen Fähigkeiten und Geschlecht tritt die vermeintliche Ärztin auf. Auch der männliche Berufskollege fehlt in der Versuchsanordnung nicht. Allerdings besteht von Anfang an eine Asymmetrie, das »Experiment« ist von vornherein aufgrund der falschen Prämissen zum Scheitern verurteilt. Indem schließlich Hermine selbst Schönhut wieder als Hausarzt einsetzt (H, S. 76f.), »damit sie [Bianka] hinfort [...] keine Gelegenheit wieder dazu erhält«, Leute zu »vergifte[n]«, ist das Experiment der berufstätigen Frau beendet: Die Damen »bereuen« ihre Vermessenheit »[v]on ganzem Herzen«.

Was für die Beilegung des Geschlechterkonflikts nun noch aussteht, ist die Aussprache der beiden Hausärzte, eine Szene, in der Anagnorisis und Peripetie zusammenfallen. Hier bietet sich Schönhut die Gelegenheit zu einem Appell an seinen weiblichen Kollegen, der sich wie eine grundsätzliche Gegenrede zur Ausgangsthese der Studentin Irma Sturm verstehen läßt:

Warum sind Sie aus den Schranken Ihrer holden Weiblichkeit herausgetreten?! Meinen Sie denn, daß es so leicht ist, Kranke zu kurieren? Dazu gehört die ganze Energie, die volle geistige Kraft des Mannes! [...] Gehen Sie in sich, ehe es zu spät wird, entsagen Sie diesem Berufe, den Sie nie hätten erwählen sollen! [...] Ueberlassen Sie mir den Platz, der meinem Wissen gebührt und von dem Sie mich verdrängten – (H, S. 77)



Der Schluß löst diese Forderung direkt ein, das Klischee wird geradezu übererfüllt: Bianka ist ja zum Glück gar keine Ärztin; angesichts ihrer Ausbildung als Malerin und Photographin (immerhin kein prinzipielles Heiratshindernis mehr) prophezeit ihr Schönhut eine ihr noch gemäßigere Zukunft: Sie solle an seiner Seite »eine noch bessere Hausfrau werden!« (H, S. 78).

Die Wirkung des Schlusses läßt vergessen, daß der Sieg der herrschenden Geschlechterordnung auf einer Täuschung beruht. Genaugenommen können mit der vorgeführten Handlung weibliche Bildungs- und Berufsbestrebungen gar nicht »desavouiert« (Giesing) werden, weil das Stück keine Frauen vorführt, die sie vertreten würden. Zurecht konstatiert Susanne Kord, daß die

ausführlichen männlichen Standpauken, die ihren Triumph über die weibliche Widersetzlichkeit begleiten, [...] im Grunde reichlich überflüssig [sind], da das Unabhängigkeitsbestreben der Frauen meist genauso unecht ist wie Biankas medizinische Tätigkeit. Ebenso wie Bianka die Ärztin spielt, spielen die Pensionärinnen die Emanzipierten; tatsächlich aber befinden sich fast alle auf Männerfang.<sup>66</sup>

Anhand der Reaktionen auf Biankas vorgebliche Berufstätigkeit zeigt sich vor allem die vorurteilsbehaftete Ablehnung durch die Männer. Der Onkel wendet sich auf die Nachricht von ihrem Medizinstudium zunächst enttäuscht von Bianka ab, obwohl er auf sie doch bisher »immer so große Stücke hielt« (H, S. 30). Schönhuts Plädoyer am Ende, mit dem er die vermeintliche Kollegin auf ihre weibliche Rolle zurückzuverweisen versucht, verrät, daß sie nicht als Person, wohl aber wegen des Etiketts »Ärztin« Probleme mit der Männerwelt hat: »Heirathen Sie. Das ist Ihr wahrer Beruf. [...] Es wird sich schon Einer finden, sagen Sie nur nicht, daß Sie Arzt sind.« (H, S. 78)

In einzelnen Äußerungen wird der Triumph von Krause und Schönhut mit einer kritischen Note versehen. Ausgehend von Biankas Einwand, daß die Ausgangsthese Hermines keineswegs widerlegt sei, wird auf die Konkurrenzangst der Männer angespielt und die Ehe – wenn auch scherzhaft – als Mittel dargestellt, die bestehenden Machtverhältnisse zu sichern:

*Bianka.* (Zu Schönhut). Aber daß ich kein Arzt sein kann, ist noch kein Beweis, daß nicht andere Frauen die Befähigung besitzen, erfolgreich mit Euch zu konkurrieren!

*Schönhut.* Dann heirathen wir eben unsere Rivalinnen! (*Umarmt Bianka.*)

*Krause* (*lachend*). Die beste Art, sie unschädlich zu machen! (H, S. 78f.)

<sup>66</sup> Kord, Anm. 9, S. 83.

Insgesamt jedoch wird die Gesamtwirkung des Stücks nicht ernsthaft unterminiert. Diese zielt auf die Affirmation des traditionellen Rollenmodells, erst bei genauerem Hinsehen fallen kritische Untertöne auf. Das Fazit von Susanne Kord ist ein Beispiel für die affirmative Wirkung des Lustspiels:

Die Moral des Stückes ist relativ simpel: die Ehe ist, nach wie vor, der Hauptberuf der Frau [...]. Vor allem aber bestätigt das Stück Hellmuths erklärte Ansicht: wenn eine Ehe glücklich sein soll, muß der Mann die Oberhand behalten, vor allem auf geistigem Gebiet.<sup>67</sup>

Die Kernaussage des Stücks ist damit zutreffend beschrieben. Wenn allerdings ausgerechnet Hellmuth, der Sohn Hermines, als Beleg angeführt wird, verweist das eher auf eine ironische Brechung, die auf der Ebene der Nebenfiguren durchaus vorhanden ist. Wo Hellmuth fordert, »[n]ur fähig müssen sie [die Frauen] sein, *unserem* Gedankenfluge zu folgen; im Uebrigen sind und bleiben sie doch immer nur das *schwache* Geschlecht!« (H 14), wird die Aussage gleichsam durch ihren Sprecher konterkariert: Hellmuths Dummlichkeit wird in einer ganzen Szene (I, 9) eindrucksvoll vorgeführt und dem Verlachen preisgegeben.

*Georgine*. [...] Gestern sahen wir Miß Sara Sampson –

*Hellmuth* (*einwerfend*). Von Shakespeare – ?! –

*Georgine* (*lächelnd*). Nein, von Lessing.

*Hellmuth* (*verlegen*). Verzeihung, ich glaubte wegen des englischen Titels – – (*für sich*). Mir bricht der Angstschweiß aus!

*Georgine*. Da fällt mir ein, ich möchte heute Abend das Wagnerkonzert besuchen. [...] Auch der Walkürenritt wird gemacht.

*Hellmuth*. Mit dem Hottehüh der Brunhilde – ? –

*Georgine*.

Hojotohoh!

*Hellmuth*. Ach so! Pardon! [...] Gnädiges Fräulein sind wirklich verzweifelt gebildet!

*Georgine*. Hm, was man so für's Haus braucht. (H, S. 14)

Maria Günthers *Die beiden Hausärzte* liefert ein Beispiel für Kritik an gesellschaftlichen Zuschreibungen, die sich unter dem Vorzeichen des Spiels artikuliert und sich dabei selbst marginalisiert: Sie wird durch Nebenfiguren in Nebenhandlungen ausgetragen, während gleichzeitig der Rahmen der Haupthandlung versichert, daß keine progressive Ausrichtung vorliegt. Die Konstruktion sei an der genannten Nebenhandlung um Hellmuth (Szene I, 9) verdeutlicht: Die positiv gezeichnete niederländische Intellek-

<sup>67</sup> Ebd., S. 84.

tuelle Georgine van der Kerk übernimmt in einer Dialogszene mit Hellmuth über die geistigen Fähigkeiten von Männern und Frauen die emanzipatorisch avancierten Argumente der Frauenrechtlerin Irma Sturm. Ihr Konterpart vertritt eine Position, die im zeitgenössischen Geschlechterdiskurs wohlbekannt ist und – in guter positivistischer Tradition – mit physiologischen Begründungen operiert. Die Argumentationslinie wird im Stück vollends auf einen stereotypen Schlagabtausch reduziert, indem sich das Streitgespräch mit Irma aus der Eingangsszene in wörtlicher Wiederaufnahme wiederholt, diesmal aber in vertauschten Rollen: Georgine zitiert Irma, und sie wendet die geliehenen Argumente, die ihrerseits reichlich hölzern klingen, so geschickt an, daß sie Hellmuths gleichfalls (aus dem herrschenden Diskurs) reproduzierte Argumente problemlos zu widerlegen vermag.

*Hellmuth.* Aber Sie werden mir doch zugeben, daß das Gehirn des Weibes –

*Georgine.* Kleiner ist als das männliche! [...] Aber was will das bedeuten?! [...] – (*docirend*) wenn seine innere Ausbildung eine – (*sucht das Wort*) ausgebildeter ist, oder – – wenn die Entwicklung [...] eine bedeutendere ist, namentlich dann, wenn die in ihm enthaltenen Kapazitäten durch Erziehung, Bildung und Uebung genugsam entwickelt worden sind – sagt Ludwig Büchner! (*Athmet tief und wie erleichtert auf.*) [...] Oder wollen Sie etwa behaupten, [...] daß ein großer Mund beredbarer ist als ein kleiner? (H, S. 14f.)

Georgines ›Sieg‹ über Hellmuth vollzieht sich unter bestimmten Voraussetzungen: Das Gespräch ist Teil einer Intrige, innerhalb derer sie den von ihr ungeliebten Heiratskandidaten abzuschrecken bemüht ist. Es handelt sich also um ein dezidiertes Spiel – zusätzlich dadurch markiert, daß sie im Streitgespräch mit Irma zu Beginn des Stücks selbst bereits einmal die Gegenargumente übernommen hatte. Georgines Äußerungen erheben keinen Anspruch darauf, ihre tatsächliche Meinung zu repräsentieren. Zudem erhält Georgine ihrerseits einen Gatten, der ihr überlegen ist. Die Dominanz des Mannes der Frau gegenüber bleibt in der Gesamtentwicklung gewahrt. Das Ausspielen emanzipatorischer Positionen vollzieht sich sozusagen außer Konkurrenz: im Freiraum von Nebenintrige und Spiel, zusätzlich abgesichert durch Georgines Sonderstatus als Ausländerin.

Umgekehrt ist jedoch auch die Absage an weibliche Bildungsbestrebungen, die über die ›Ärztin‹ Bianka ausgetragen wird, nur über die Prämisse eines Spiels zustande gekommen. So führt das Lustspiel insgesamt Experimente vor, die sich – innerhalb der Komödienhandlung selbst – letztlich nicht auf eine ›Wahrheit‹ festlegen lassen.

Kritik an den Zuständen:  
*In Behandlung*

*In Behandlung* stellt in verschiedener Hinsicht einen Kontrapunkt zu den Lustspielen von Günther und Walther/Stein dar. Die Zuschauer bzw. Leser erfahren die Verhältnisse in Ostermünde aus Liesbeths Sicht, und die wird als vernünftig und frei von kleingeistigen Vorurteilen dargestellt. Statt die Akademikerin als solche dem Verlachen preiszugeben wie in *Die beiden Hausärzte* oder ihr ›unweibliches‹ Verhalten anzuprangern wie in *Fräulein Doktor*, ist die Akademikerin bei Dreyer positive Identifikationsfigur. Entsprechend werden die in der Figurenkonstellation der Akademikerinnenlustspiele zentralen Personengruppen Familie und männlicher Gegenspieler anders besetzt.

Da die Akademikerin in diesem Stück nicht als komische Figur angelegt ist, muß diese Funktion von anderen übernommen werden: Es sind die kleinbürgerlichen Einwohner, vor allem repräsentiert über die weiblichen Verwandten Liesbeths, die lächerlich wirken oder komische Situationen erzeugen. Damit verschiebt sich die Ausrichtung erheblich, das Stück erhält eine deutlich gesellschaftskritische Komponente. Wie in den anderen beiden Lustspielen bringt die von Studien in Zürich zurückkehrende Frau die bestehenden Verhältnisse zu Hause in Unordnung. Während diese Irritation jedoch in *Die beiden Hausärzte* und in *Fräulein Doktor* negativ verstanden wird und der weitere Handlungsverlauf darauf abzielt, den gestörten harmonischen Zustand wiederherzustellen, ist die Bewertung bei Dreyer umgekehrt. Was von den herrschenden Verhältnissen in Ostermünde zu halten ist, weiß Onkel Krischan gleich zu Beginn des Stücks klarzustellen:

Sag' mal, mein Töchtling, trinkst Du Grok? [...] Weil das das Einzigste is, was hier würrklich was taugt. [...] Alles Andere – na, ich danke! Un wenn Du keinen Grok nich trinkst, denn geb' ich Dir blos den einen Rath: Anker ahoi! Klar vor'n Wind! Raus! (B, S. 4)

Veränderung kann hier nur positiv sein. Die Rolle der Medizinerin ist die einer Missionarin für fortschrittliche Lebensanschauungen: »Wir wollen einen neuen Geist über die Ostermünder bringen.« (B 6) Bereits hier findet sich das Motiv der übertragenen Bedeutung von einer »Behandlung«, bei der der ärztliche Einsatz nicht nur der körperlichen Gesundheit gilt. In dieser Konstellation wird die »Störenfriedformel« anders als in den Lustspielen von Günther und Walther/Stein in progressiver Ausrichtung besetzt. Hier ist der glückliche Ausgang nicht dadurch zu erreichen, daß sich die ursprüngliche Ordnung gegen die Irritation durch den Eindringling

durchsetzt und wiederherstellt, sondern dadurch, daß – erstaunlicherweise – das Kollektiv vom Eindringling lernt.

Wovon die Ostermünder nun zu heilen sind, was ihre Rückständigkeit ausmacht, zeigt sich bald. Es sind ihre Wertmaßstäbe, die sich nicht nur als überholt, sondern auch als fadenscheinig erweisen. »Sittlichkeit« wird dabei zum Schlüsselbegriff. Bereits der erste Auftritt von Liesbeths weiblichen Verwandten gerät zu einer komischen Szene mit Slapstickeinlagen: Die »Spitzen der Verwandtschaft« (B, S. 9), die Liesbeth zum Damenkaffee geladen hat, sind für eine kurze Zeit allein in Liesbeths Wohnung, wo sie einige »verruchte« Gegenstände, »Nuditäten über Nuditäten!« (B 14), entdecken. Angefangen bei den »unweiblich[en]« Büchern (B, S. 13) über die Spirituspräparate – »Wer weiß, was das für – Gewagtheiten sind!« (B, S. 14) – erfährt die Szene einen komischen Höhepunkt, als hinter einem Vorhang ein Skelett zum Vorschein kommt: Kreischend fahren die Damen zurück, und Edith wagt, das Undenkbare zu denken: »[...] vielleicht ist es gar ein männliches Skelett!« (B, S. 18)

In Dreyers Komödie erfährt die diskurstypische Entgegensetzung von Frauenstudium und Sittlichkeitsnorm<sup>68</sup> eine Umwertung: Der Anstand, auf den die Ostermünder Bürger so viel Wert legen, offenbart sich im besten Fall als sinnentleert und albern. Darüber hinaus wird die Rede von Sittlichkeit als Mittel eingesetzt, um höchst eigennützige Ziele durchzusetzen. So boykottieren die Frauen der Stadt die Praxis von Berthold Wiesener vordergründig, weil »'n unverheirath'ten Frauensarzt was [U]nanständiges« sei (B 8). Aber die »Parole« dient einem Zweck: Berthold, immerhin eine gute Partie, soll als Ehemann für eine der unverheirateten Töchter gewonnen werden (vgl. ebd.).

Die Doppelmoral der Ostermünder kulminiert im mittleren Akt. Das Ehepaar Jantzen tritt zunächst auf, um das Mietverhältnis mit der Medizinerin zu beenden, weil sie Liesbeth aus moralischen Gründen nicht in ihrem Haus dulden könnten:

*Frau Jantzen.* [...] Sie sind geradezu anrücklich hier! [...] Aber ich will mein Haus rein halten von solcher Zersetzung! Ich hab' heranwachsende Söhne, mein Fräulein! Und mein Mann ist Vorsitzender des Vereins zur Bekämpfung der Unsittlichkeit! (B, S. 74)

Aber Herr Jantzen kommt zurück: Er sei »liberaler« als seine Frau. Jantzen bietet Liesbeth als Ersatz für die gekündigte Wohnung ein kleines Häuschen vor den Toren der Stadt an. Einzige Gegenleistung: Sie müsse sich gelegentlich von ihm »besuchen« lassen: »Ich hab' so'n altes Leiden, von

<sup>68</sup> Ausführlich dazu: Weiershausen, Anm. 2, S. 35, 52-57.

dem sie mich kuriren sollen – das is meine Alte.« (B, S. 80) In simpler Konstruktion wird der moralische Gestus von Liesbeths Widersachern ad absurdum geführt: Nicht die Haltung der Ärztin erweist sich als »anrühig«, sondern die des Vorsitzenden des Sittlichkeitsvereins. Die Szene in der Mitte des zweiten Akts, der ohnehin in einer trostlosen Stimmung gehalten ist (»Ein infamigtes Nebelwetter. Stickestockeduster.« (B, S. 57)), markiert den Tiefpunkt in Liesbeths Situation, eine mögliche Peripetie zum unglücklichen Ausgang des Stücks: Zwar weist Liesbeth Jantzen ab, doch verläßt sie nun auch der Mut, ihr Ziel einer Berufstätigkeit in ihrer Heimat weiterzuverfolgen (vgl. B, S. 83).

Mit dem Auftritt von Berthold Wiesener, der gerade rechtzeitig kommt, um sie in Tränen zu finden, nimmt das Stück jedoch seine entscheidende Wendung zum glücklichen Komödien-schluß: Das »Heiratskomplott« gegen die Ostermünder Gesellschaft wird geschmiedet, womit in der Folge Liesbeths berufliche Misere tatsächlich beendet wird.

Der nun folgende dritte und letzte Akt markiert einen deutlichen Wandel im Handlungsverlauf, wodurch das Stück in zwei Teile zerfällt. Hatte vorher der Konflikt mit den Ostermünder Bürgern um Liesbeths modernen Lebensentwurf die Handlung bestimmt, so ist es jetzt die Ehe mit dem »Geschäftspartner«.

*Berthold.* [...] Es leuchtet mir vollständig ein, daß es Dich hier nicht behalten will, nachdem Du hier Alles zu Deinen Füßen niedergezwungen hast. [...]

*Liesbeth* (*fällt bebend vor Erregung ein*). Herrschen – befehlen – als ob das mir das Einzige wäre! [...] Ich ertrag' das Alles nicht länger!

[...] *Berthold.* Aber Liesbeth, thu' ich denn nicht getreulich Alles, was Du befiehlst!?

*Liesbeth.* Das ist es ja! (B, S. 133f.)

Liesbeths Kampf um Selbstbestimmung und Unabhängigkeit findet sich in einen anderen Kontext gerückt: Es geht nicht mehr um den Widerstand gegen die – besonders für Frauen – restriktiven Normen einer rückständigen Gesellschaft, sondern um eine Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Gefühl. Das Thema Beruf versus Ehe erhält damit eine ins Private gewendete neue Dimension.

Beide Aspekte werden über zwei Männer miteinander in Beziehung gesetzt: Neben dem Kollegen Berthold Wiesener hatte es zunächst noch einen anderen potentiellen Heiratskandidaten gegeben: Ferdinand Saubert, dem Liesbeth jedoch bereits im ersten Akt das Eheversprechen aufkündigt. Der Auftritt zweier Bewerber, durch den sie – trotz ihres Studiums – als umworbene Frau erscheint, ermöglicht es, Liesbeths eigene Haltung im

kontrastiven Vergleich zu veranschaulichen. Im Gegensatz zu Berthold ist Ferdinand ein integriertes Mitglied der Ostermünder Gesellschaft. Als Großkaufmann und »schwedischer Vice-Consul« (B, S. 1) gilt er als die beste Partie im Ort. Vor allem aber, und das unterscheidet ihn maßgeblich von Berthold, ist seine Einstellung das klischeehafte Abbild der öffentlichen Meinung. Bereits die einführende Regieanweisung bei seinem Auftritt betont, daß »das Conventielle bei ihm hervorspringt« (B 40). Eine Berufstätigkeit Liesbeths ist für ihn undenkbar, als seine Frau werde sie »doch wohl alle Extravaganzen«, und das sei »alles, was nicht in's Haus gehört«, abtun (B, S. 46). Er fürchtet das Gerede der Leute, und im übrigen beruft er sich auf seine »Manneswürde« (B, S. 49): »O ich – müßte ja kein Mann sein, wenn ich nicht wollte, daß meine Frau auch abhängig von mir ist.« (B 50) Unabhängigkeit aber ist für Liesbeth zur Grundbedingung ihrer Existenz geworden. Vor die Wahl gestellt, entscheidet sie sich für den Beruf und gegen die Ehe mit Ferdinand.

Der Ansatz Bertholds ist umgekehrt. Er macht sie glauben, sie müsse ihm helfen, und bringt sie auf diese Weise dazu, ihm die Ehe anzutragen. Auch für die gestische Darstellung sieht die Regieanweisung die Umkehrung der Geschlechterrollen vor: »Sie hält ihm die Hand hin, er legt langsam seine hinein.« (B, S. 92) Natürlich behält Berthold die Fäden fest in der Hand. Seine Unterordnung ist nur gespielt, Teil einer Strategie, die auf den »natürlichen Instinkt« vertraut: Liesbeth soll selbst erkennen, wie übersteigert ihr Unabhängigkeitsdrang ist.

Diese Übersteigerung ihres Unabhängigkeitsstrebens ist jedoch nicht von der Protagonistin selbst zu verantworten, sondern wird als sozialer Effekt dargestellt: »So steht nun Euer Erziehungsprodukt vor Euch! So bin ich geworden! Und was habt Ihr alle an mir herumgeschustert! Eigentlich beschämend für Euch!« (B, S. 33) Neben dem familiären Umfeld kommt nicht zuletzt dem männlichen Gegenüber eine entscheidende Rolle zu. Im Gespräch mit Ferdinand betont Liesbeth:

Ich könnte mir sehr wohl denken, daß eine Frau aus Liebe zu einem Mann ihrer Selbständigkeit entsagt. Aber dann muß er auch danach sein. Für mich ist die ganze Zeit, die ich jetzt mit Dir zusammen bin, das Streben nach Selbständigkeit nur immer stärker geworden. Und das ist doch wohl der beste Prüfstein. (B, S. 53)

Die Aussage ist von weitreichender Wirkung. Auf der dramaturgischen Ebene liegt hierin zunächst einmal ein Ansatzpunkt für eine mögliche Wendung ins Konventionelle. Entscheidender aber ist der inhaltliche Konnex, der den Selbständigkeitsdrang der Frau mit dem Verhalten des männlichen Partners in Beziehung setzt. Auf der einen Seite wird die Autonomie

der Protagonistin damit wieder relativiert, eine Rücknahme, die sich später in der grundsätzlich als überlegen konstruierten Position Bertholds widerspiegelt. Auf der anderen Seite aber zeigt sich darin eine gesellschaftskritische Tendenz im Stück, bei der die Lage und die Befindlichkeit der Frau zum Indikator für den Zustand der Gesellschaft werden.

Die ernste Ausrichtung dieser Komödie, die sich sowohl in der Darstellungsweise als auch in der gesellschaftskritischen Aussageabsicht niederschlägt, unterscheidet das Stück deutlich von den Akademikerinnenlustspielen *Die beiden Hausärzte* und *Fräulein Doktor*. Der Einfluß des Naturalismus, der für den frühen Max Dreyer immer wieder hervorgehoben wurde,<sup>69</sup> macht sich auch in der Komödie *In Behandlung* bemerkbar: Die Gestaltung des aktuellen Stoffes, sprachlich realitätsnah und den Zustand der gegenwärtigen Gesellschaft kritisch beleuchtend, entspricht naturalistischen Forderungen. Letzteres, die kritische Ausrichtung, läßt den bereits angesprochenen Doppelsinn des Titels *In Behandlung* noch um eine Dimension erweitern: Er verweist über die Figurenebene hinaus auf ein anderes Verständnis von der Funktion seines Lustspiels. Vor dem Hintergrund der gesellschaftskritischen Dimension des Stücks erinnert der Titel an die Metaphorik, mit der Sternheim den Komödiendichter Molière charakterisiert hatte: als »Arzt am Leibe seiner Zeit«.70

#### FAZIT: SUBVERSION UND ORDNUNG IM AKADEMIKERINNENLUSTSPIEL

Gegenüber einer Gattungserwartung, die auf Eindeutigkeit ausgerichtet ist, zeigen die Stücke ein anderes Bild. Mehr oder weniger offen entfaltet sich eine Ambivalenz, indem die Affirmation mit einem Fragezeichen versehen wird (*Die beiden Hausärzte*, *Fräulein Doktor*) oder die Destruktion der gesellschaftlichen Ordnung für die private Ebene relativiert wird (*In Behandlung*). Für die Akademikerinnenlustspiele erweist sich der Einbezug »fremder Stimmen«, der sich in der Störenfriedformel konkretisiert, geradezu als gattungsspezifische Notwendigkeit. Durch die Irritation, die der Auftritt einer Akademikerin bewirkt, ergibt sich ein jeweils unter-

<sup>69</sup> Der Befund entspricht der allgemeinen Einordnung Max Dreyers durch zeitgenössische Kritiker, vgl. Heinrich Zerkaulen, *Max Dreyer. Der Dichter und sein Werk*, Leipzig 1932. Zerkaulen selbst widerspricht dem allerdings. Zwar erwähnt er die Zugehörigkeit Dreyers zum naturalistischen Kreis um die Brüder Heinrich und Julius Hart (vgl. ebd., S. 22-24), es sei aber nicht richtig, »den Dichter in irgendeine enge Abhängigkeit zu bringen« (ebd., S. 19).

<sup>70</sup> Carl Sternheim, Molière., in: ders., *Gesamtwerk*, hrsg. v. Wilhelm Emrich, Bd. 6: *Zeitkritik*, Neuwied a. Rhein, Berlin 1966, S. 28-31, hier S. 31. Vgl. Profitlich, *Anm.* 14, S. 163.



schiedlich ausgeführtes produktives Spiel zwischen Überschreitung und Festigung der Ordnung. Daß die Spannung zwischen Affirmation und Destruktion in keinem Fall ganz aufgelöst wird, verweist auf den konkreten Zeitbezug, aus dem sich die Akademikerinnenlustspiele herschreiben. Die Debatte um das Frauenstudium war von tiefen Widersprüchlichkeiten gekennzeichnet: Entstanden auf der einen Seite um 1900 zahllose theoretische Abhandlungen über das ›Wesen‹ der Frau, in denen ihr die Fähigkeit zu wissenschaftlicher Arbeit abgesprochen oder eine Schädigung der weiblichen Natur voraussagt wurde, sah man sich auf der anderen Seite seit der Zulassung von Frauen zum Hochschulstudium mit der Wirklichkeit konfrontiert. Die Erfahrungsberichte, die in der Anfangszeit des Frauenstudiums von einigen Schweizer Hochschulen geliefert wurden, belegen, daß die realen Studentinnen den Vorannahmen nicht entsprachen.

Viele dieser Stereotype begegnen einem in den Lustspielen wieder: ausgegärt im überzeichnet männlich-burschikosen Auftritt der Juristin Hans und im fulminanten Scheitern der vorgeblichen Ärztin Bianka, verbalisiert innerhalb der eloquenten Ansprachen der männlichen Gegenspieler Dr. Normann und Dr. Schönhut und – bloßgestellt und lächerlich gemacht – in den fadenscheinigen Äußerungen der Ostermünder Kleinstädter. Für alle behandelten Stücke gilt gleichzeitig, daß die Heldin auch positive Handlungsträgerin ist: sei es, daß sie direkt so eingeführt wird (Liesbeth in *In Behandlung*), sei es, daß sie sich dahingehend entwickelt (Hans in *Fräulein Doktor*) oder ihre rollenkonformen Qualitäten nur äußerlich und temporär verdeckt werden (Bianka in *Die beiden Hausärzte*). Die Spannung zwischen Karikatur und Identifikationsfigur erweist sich als Element, aus dem diese Lustspiele ihre spezielle Energie entwickeln.

Innerhalb des Lustspielrahmens entstehen bei der Verhandlung des aktuellen Themas Spielräume, die sich der eindeutigen Zurichtung wieder entziehen: im Changieren des Gegenstands des Verlachens in *Fräulein Doktor*, im uneigentlichen Sprechen in *Die beiden Hausärzte*. In Max Dreyers Komödie nun ändern sich – mutmaßlich im naturalistischen Kontext – die Vorzeichen: Hier wird Gesellschaftskritik zum entscheidenden Impuls. In diesem Sinne verweist der Befund auf einen inneren Konnex von Sozial- und Literaturgeschichte: Die Aufnahme aktueller Themen führt in der Jahrhundertwende selbst für das Boulevardtheater zu einer inhaltlichen und formalen Ausdifferenzierung. Damit wird nicht nur die bekannte These vom Theater als Austragungsort sozialer Prozesse für das triviale Genre aktiviert, sondern es werden in dem Maße, wie die subversiven Impulse im vorgeblich affirmativen Lustspiel an Bedeutung gewinnen, die Konturen einer Zeit tiefgreifender Auseinandersetzungen und Wandlungen erkennbar.