

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Die deutsche Komödie : Metamorphosen des Harlekin

Datum der Zweitveröffentlichung: 29.09.2026

Verlagsversion (Version of Record), Buch

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-117411x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2009): Die deutsche Komödie : Metamorphosen des Harlekin, Stuttgart: Reclam.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Andrea Bartl

Die deutsche Komödie

Metamorphosen des Harlekin

Philipp Reclam jun. Stuttgart

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 17677

Alle Rechte vorbehalten

© 2009 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2009

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

ISBN 978-3-15-017677-1

www.reclam.de

Inhalt

I Freiheit, Spiel, Subversion

Zur Komödie	9
a) Kulturelle Selbstwahrnehmung und Abweichung von der Norm: Was heißt komisch?	11
b) Leben auf der Grenze: Wer ist Harlekin? . .	23
c) Zwischen <i>delectare</i> und <i>prodesse</i> : Was ist eine Komödie?	28

II Ordnungsstiftung oder provokantes Experiment?

Andreas Gryphius und die Komödie des Barock	37
a) Von der Suche nach Ordnung in Kriegszeiten: Zur Komödie des Barock	38
b) Schreiben in einer Ära des Krieges und der konfessionellen Spannungen: Andreas Gryphius	44
c) <i>Peter Squentz</i> : Lachen im Dienste einer besseren Ordnung?	46

III Von der Sächsischen Typenkomödie zu Lessing

(Re-)Definition der Komödie in der Aufklärung	56
a) Komödien nach Kochrezept: Gottscheds Dichtungsregeln	60
b) Radikale Neuerungen: Komödienkonzepte nach der Ära Gottscheds	68

c) Von der Nachfolge zur Überwindung Gottscheds: Lessings Komödien	76
IV Das Groteske und sein Verschwinden	
Sturm und Drang, Klassik und Romantik . . .	84
a) Artistische Spiele und Grotesken: Komödien des Sturm und Drang	88
b) Abkehr vom Grotesken: Die Komödie in der Klassik	101
c) Komödiantisches ohne Komödien: Die Romantik	108
V Die »gebrechliche Einrichtung der Welt«	
Heinrich von Kleist	117
VI Bürgersatire und melancholische Heiterkeit	
Biedermeier und Vormärz	135
a) Tiefere Bedeutung? Grabbes <i>Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung</i>	138
b) Heiterer Zynismus: Nestroys <i>Der böse Geist Lumpazivagabundus</i> und weitere Volksstücke	143
c) Über die Langeweile: Büchners <i>Leonce und Lena</i>	154
VII »Aus dem bürgerlichen Heldenleben«	
Jahrhundertwende	167
a) Naturalistische Tragikomödien: Gerhart Hauptmanns <i>Der Biberpelz</i> und <i>Die Ratten</i>	167

b) Heitere Melancholie: Tragikomödien bei Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal	185
c) Tragikomik und Groteske: Frank Wedekind	197
d) Lebenskünstler oder Spießbürger? Carl Sternheims <i>Die Hose</i>	203
VIII Neue Volksstücke	212
a) Der Schelm im Kampf mit der Staatsmacht: Carl Zuckmayers <i>Der Hauptmann von Köpenick</i>	215
b) Die klaustrophobische Enge der österreichischen Gemütlichkeit: Ödön von Horváths <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i>	219
c) Harlekin in zweierlei Gestalt: Brechts <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>	223
d) Zerfall von Liebes- und Familienbindungen: Komödiantisches bei Marieluise Fleißer und Franz Xaver Kroetz	232
e) Harlekin spricht hochschwab: Werner Schwabs <i>Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos</i>	238
IX Die Narren sind überall	246
a) Die Freiheit der Narrenkappe: Friedrich Dürrenmatts <i>Die Physiker</i>	246
b) Jedermann ein Narr? Max Frischs <i>Biedermann und die Brandstifter</i>	260

c) Alles ist Komödie / Die Komödie ist alles: Narrenfiguren bei Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek und Botho Strauß	271
d) Die überzeitliche Aktualität des Harlekin	296
Literaturverzeichnis	304
<i>Zur Autorin</i>	320

I

Freiheit, Spiel, Subversion

Zur Komödie

Ein Wesen betritt die Bühne: Es trägt ein buntes Kostüm, zunächst aus Flickern, später ist es etwas eleganter gekleidet. Das Gewand zieren dann geometrisch geordnete Dreiecke und Rauten. Seine Teufelshörner verringern sich im Lauf der Zeit zu kleinen Beulen auf der Katzen-Maske aus Leder oder Holz. Sie ist aufgrund der Abstammung jenes Wesens schwarz: Es handelt sich um einen bäuerlichen Diener aus Bergamo (Esrig, 1985, 94) – oder eine Dienerin? Das Geschlecht des Wesens wechselt im Zuge seiner Entwicklung: Zuerst männlich, werden später auch Frauen seine Züge tragen. Das betrifft nicht nur sein Aussehen. Seine charakterliche Doppelgesichtigkeit wird zum gängigen Typus der europäischen Literatur. Er ist der dummdreiste Tölpel und zugleich der weise Narr. Seine unverblünte Egozentrik zeigt auf der Kehrseite moralisches Handeln, seine komische Fehleinschätzung der Lage wahre Menschenkenntnis und seine exaltierte Oberflächlichkeit grüblerische Schwermut. Die Figur wird mehr und mehr zum Inbegriff der anthropologischen Bedingtheit von Heiterkeit und Melancholie, von überschäumender Lachlust und tiefer Verzweiflung.

Das Wesen, von dem hier die Rede ist, wird somit zur Grenzerscheinung; er lebt im Interim zwischen den Welten. Nicht nur diese Sonderstellung macht ihn zu einer Gestalt, die polarisiert. Als vom Publikum geliebte und von Dramatikern gefeierte Symbolfigur ist er zugleich immer wieder aggressiven Anfeindungen ausgesetzt. In Frankreich wird er 1697 von Ludwig XIV. des Landes verwiesen, was der französische Maler Jean-Antoine Watteau

in einem heute verlorenen, nur in der Variation eines Stiches erhaltenen Gemälde, *Départ des comédiens italiens*, festhält. Der Sonnenkönig lässt das *Théâtre italien* auflösen, da unser Freund eine seiner Geliebten verhöhnt hat. In Deutschland wird der Delinquent 1737 von Johann Christoph Gottsched, einem der wichtigsten Theatertheoretiker und -kritiker jener Jahre, in einem allegorischen Akt von der Bühne gewiesen. Ohne ihn ist das Theater jedoch leer, zumindest holen ihn noch im 18. Jahrhundert Dramatiker und Damentheoretiker wie Gotthold Ephraim Lessing, Justus Möser (*Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*, 1761), Karl Friedrich Flögel (*Geschichte des Groteske-Komischen*, 1788) oder Johann Wolfgang Goethe wieder auf die Bühne zurück. In Italien kämpfen Carlo Goldoni und Carlo Gozzi um seine Rehabilitation.

Sein Name ist damit bereits gefallen – zumindest einer seiner vielen: Harlekin. Ein Typus, der, abhängig von Epochen und Gebieten, in einer Vielzahl von Variationen existiert: Arlecchino, Harlekin, Pierrot, komische Person, lustige Figur, Narr, Hanswurst. Eine Geschichte dieser Erscheinung wäre stets auch eine Geschichte der jeweiligen Kultur und ihrer Literatur, genauer: ihrer Komödien.

Wie eine Kultur mit Harlekin verfährt, liefert bezeichnende Informationen über ihre Organisationsformen. Jede kulturelle Identitätsbildung basiert zu weiten Teilen auf Abgrenzung; Harlekin als Grenzüberschreiter verwischt diese Demarkationslinien und konterkariert wichtige Ordnungsmuster. Das macht ihn zum gefährlichen Störenfried ebenso wie zum kreativen Erneuerer! Auf seinem Weg durch die deutsche Literatur macht Harlekin dabei immer wieder kulturelle Transformationsprozesse sichtbar. Diese Figur tritt nicht von ungefähr gehäuft in den Epochen auf, die sich sozialgeschichtlich als Modernisierungsschub und damit als Hochphase kultureller Wandlungen verstehen lassen. Auch verspricht ein Blick auf Har-

lekin, und mit ihm auf das Komische, charakteristische Diagnosen über menschliche Grundbefindlichkeiten. – Doch vorab ist eine grundlegende Frage zu stellen.

a) Kulturelle Selbstwahrnehmung und Abweichung von der Norm: Was heißt komisch?

Sich der Komik auszusetzen bereitet Freude; sich mit ihr intellektuell auseinanderzusetzen ist reizvoll und hat hohe anthropologische wie kulturgeschichtliche und kulturtheoretische Relevanz. Eine eindeutige Definition des Begriffes bleibt allerdings schwierig, handelt es sich doch beim Komischen um eine übergeordnete Kategorie, die viele Unterkategorien umschließt und häufig mit weiteren Begriffen wie »das Humoristische«, »das Lächerliche« usw. synonym verwendet wird. Im Folgenden benenne daher Komik das Phänomen, durch Äußerungen Lachen auszulösen. Das kann verbal (mit Worten) oder nonverbal (mit Gesten, Mienenspiel, Handlungen usw.) geschehen und mit mannigfachen Techniken der »Durchheiterung« (Thomas Mann) erzeugt werden wie: Satire, Ironie, Groteske, Parodie, Burleske usw.

Die Voraussetzung und Wirkung von Komik sind dabei zumeist ein distanzierter Blick auf die Welt sowie eine latente Oppositionshaltung, die kulturelle Ordnungsmuster unterläuft und aufzubrechen sucht. Trotzdem ist das Verständnis von Komik stets von den herrschenden Normen geprägt und damit an die historische und kulturelle Situation gebunden. Obwohl (oder gerade weil?) ein komischer Text von der gesellschaftlichen Konvention abweicht, bleibt er ihr verhaftet. Das gilt auch für seine Wirkung auf den Leser. Was der Einzelne für komisch hält, ist von einer Fülle von Faktoren abhängig. Sie sind neben individuellen und situativen Einflüssen in erster Linie dem historischen Wandel unterworfen und erheblich von der

jeweiligen Kultur bestimmt. Ein in Paris aufgewachsener Franzose des 18. Jahrhunderts mag über anderes gelacht haben als eine schwarze US-Amerikanerin in den 1970er-Jahren.

Definiert man – mit den Kulturanthropologen Clifford Geertz und Doris Bachmann-Medick – Kultur als die Summe der kulturell geprägten bzw. kulturbildenden Handlungen und damit als die Gesamtheit aller Prozesse, die kulturelles Wissen speichern, übermitteln und produzieren, so ist Kultur keine feste Größe, sondern ein komplexes System der Zeichen: »Kultur ist [...] eine Konstellation von Texten, die – über das geschriebene oder gesprochene Wort hinaus – auch in Ritualen, Theater, Gebäuden, Festen usw. verkörpert sind« (Bachmann-Medick, 1996, 10). Sie produziert ein vom Menschen »selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe« (Geertz). Schon das Bild des ineinander verschränkten Gewebes verbietet eine Hierarchie der einzelnen Elemente. Eine Kultur konstituiert sich im Trivialen ebenso wie in der ›hohen Kunst‹. Außerdem wird die Kenntnis einer bestimmten Kultur einzig über kulturelle Differenzen vermittelt und damit maßgeblich über Abgrenzung und Fremdheitserfahrung. Was macht die eigene Kultur aus? Wodurch unterscheidet sie sich von der fremden? Das sind Fragen, die von der modernen Kulturwissenschaft durchaus kritisch gestellt werden und nicht zu einer Verfestigung kultureller Machtansprüche oder gar Abwertung des Andersartigen führen – im Gegenteil. Die Illusion einer hermetischen, autonomen Kultur wird dadurch aufgegeben. Jede Kultur besteht nur in der Interaktion mit anderen, in der Abgrenzung und zeitgleichen Grenzüberschreitung. Gerade das Komische trägt durch seine Tendenz zur Ausgrenzung des Fremden zur kulturellen Identitätsbildung bei, etwa wenn es bestimmte Charakterzüge, die dem eigenen Normensystem widersprechen, dem Verlachen preisgibt. Zugleich löst es deren kulturelle Verfestigungen im Akt der Grenzüber-

schreitung auch wieder auf. Wenn Lessing in der Figur Riccaut de la Marlinière (*Minna von Barnhelm*) die Frankreich-Imitatio des deutschen Adels lächerlich macht, soll der Text durch Abgrenzung zum Identitätse Entwurf einer deutschen Kultur beitragen. Zugleich relativiert Riccaut als Zerrbild Minnas und Tellheims jedes vorschnelle Sympathisieren mit einer Position des Stückes und bestärkt jenes schwebende Gleichgewicht der Meinungen, die das Charakteristische von Lessings Drama ausmacht.

Das Lachen bindet die gemeinsam Lachenden näher zusammen und grenzt sie normativ – etwa im Verlachen des ›Fremden‹ – von anderen ab. Die Bildung von eigenen und Abgrenzung von ›fremden‹ Ordnungsstrukturen stellt ein Grundprinzip der kulturellen Identitätsbildung dar. Mit dem Lachen über das Abweichende sanktioniert eine Kultur das, was ihren Ordnungsmustern zuwiderläuft, und sichert so die eigene kulturelle Identität. Das Komische trägt somit maßgeblich zur Formation einer kulturellen Ordnung bei, allerdings ermöglicht es auch das Gegenteil: Es bewirkt von innen heraus, als Teil dieser kulturellen Ordnung, deren Revoltierung. Im Komischen darf sich relativ deutlich Widerstand regen, ohne sofort bestraft zu werden. Im freien und anscheinend harmlosen Spiel der Komödie kommen Probleme zur Sprache, die in den öffentlichen Diskursen der Zensur unterworfen sind. Der lachende Mund kann bei weitem unangenehmere Wahrheiten sagen als der ernste oder gar aggressive. Das betrifft den einzelnen Privatmann, der auf dem Theater lernen soll, weniger geizig zu sein, ebenso wie den gesellschaftskritischen oder politischen Protest.

In der Komik wird somit einer Kultur nicht selten der Spiegel vorgehalten; das Komische ist weit subversiver als das Tragische. Auch nimmt jede Komödie an dem narrativen, fiktiven Prozess teil, der Kultur ausmacht. Es gibt keine statische Kultur. Jede Kultur wird Tag für Tag in einer Fülle von Texten neu erzählt. Das Komische ist dabei

eine wichtige Erzählinstanz, von der her sich das Wesen der jeweiligen Kultur erfahren lässt und die das Wesen dieser Kultur gleichzeitig mitbestimmt. Die Komödien sind Mittel »der kulturellen Selbstwahrnehmung« (Voßkamp, 2003, 77). Sie machen durch komische Brechung des Bekannten jene Fremdheitserfahrung möglich, die einer (kritischen!) kulturellen Selbstwahrnehmung vorauszugehen hat. Erst wenn ich erfahre, dass es einen anderen gibt, kann ich mich mit dem auseinandersetzen, was mich selbst kennzeichnet. Die Analyse des Komischen kann demnach wichtige Wege zur Analyse einer Kultur eröffnen sowie deren kritische Revision anregen. Wer eine Mentalitätsgeschichte der Schweiz schreiben will, kann zu Recht auf Dürrenmatts Komödien wie *Herkules und der Stall des Augias* oder *Der Besuch der alten Dame* zurückgreifen. Wer eine solche Mentalität verändern will, wird sich mit gleichem Recht jener Komödien Dürrenmatts bedienen.

Ein konstitutives Merkmal des Komischen ist demnach der überraschende Kontrast zum Gängigen: die Abweichung von der Norm und die Enttäuschung der Erwartungshaltung. Damit ist seit der Antike, etwa seit Platon, die Diskussion um die moralische Dimension des Komischen verbunden: Wenn die Verletzung der sozialen Norm unweigerlich zum Komischen gehört, unter welchen Voraussetzungen ist das Komische dann in der Kunst einsetzbar, insbesondere wenn diese auf gesellschaftliche Vervollkommenung ausgerichtet ist? Wie ist das Komische pädagogisch verantwortungsbewusst zu gestalten und wie von anderen, »schädlichen« Formen des Tabubruchs abzugrenzen?

Genauso problematisch wird die Wirkung des Komischen: das Lachen. Wenn der Zuschauer über die Bühnenshandlung und deren Figuren lacht, begeht er eine Handlung, die an sich gesellschaftlich geächtet ist: Er verlacht andere aufgrund ihrer Fehler und Defizite. Hier deutet

sich ein Grundproblem des Komischen an, das desgleichen seine Theoriediskussionen von der Antike bis zur Gegenwart beeinflusst (vgl. Kablitz, 2000, 290): Komik entsteht durch Normverletzung und erzeugt Lachen. Kann dieser Prozess überhaupt normstabilisierend eingesetzt werden und eine kulturelle Ordnung festigen? Oder unterläuft die Komik unweigerlich die bestehende kulturelle Ordnung und zersetzt sie?

Das häufig beschriebene befreiende Lachen ist daher ein zwiespältiges und in der Geschichte der Komik-Theorie stets kontrovers bewertetes: Es kann einerseits dem Lachenden bei seiner Integration in die bestehende Sozialordnung behilflich sein und deren Perfektionierung vorantreiben. Durch das Vergnügen an der geistreichen Normverletzung kann sich im Lachenden ein konstruktiver Lerneffekt ergeben, und das der Gemeinschaft Schädliche wird im Verlachen diskreditiert. Lachen die Zuschauer in der *Pietisterei im Fischbeinrocke* der Gottschedin über die übertriebene Frömmerei der Frau Glaubeleichtin, so erkennen sie dadurch im Idealfall, ihre Vernunft einzusetzen und falsche Schwärmerei zu überwinden – ein für die Aufklärung wichtiges gemeinschaftsbildendes Lernziel. Ein an sich problematisches Vorgehen, das Verlachen anderer, wird also – durch die versierte Technik des Künstlers – in einen sozial konstruktiven Akt verwandelt. Eine solche Position nehmen in der Antike beispielsweise Platon (*Nomoi*, *Philebos*), Aristoteles in seiner Poetik oder Cicero (*De oratore*) ein.

Das Komische kann aber andererseits auch die Ordnungsmuster dieser Sozialform aufheben und den Einzelnen zu einer Position jenseits der Gemeinschaft ermutigen – im radikalsten Fall sogar in seinen Weltdeutungsmustern erheblich verunsichern! Aus der moralischen Problematik resultierten in der Kunstgeschichte sowohl Diskreditierungen des Komischen als dem Tragischen unterlegene Kategorie (Opitz, Gottsched) als auch kämpferische Auf-

wertungen des Komischen aufgrund seiner oppositionellen Grundhaltung (Lenz, Brecht, Dürrenmatt). Gerade in jener mag jedoch das erhebliche innovative und kreative Potential des Komischen liegen.

Schon Aristoteles erkennt dem Scherz als Medium der Erholung und Erquickung des Menschen in seinem Streben nach Tugendhaftigkeit eine anthropologisch wichtige Funktion zu. In weiteren Theorien des Komischen (etwa in Poetiken der Renaissance wie der Vincenzo Maggis von 1550) wird in kreativer Anverwandlung Aristoteles' darauf aufmerksam gemacht, dass das Komische im Leser bzw. Zuschauer eine höhere Bereitschaft auslöse, sich mit dem Dargestellten auseinanderzusetzen und es verstehen zu wollen (Kabnitz, 2000, 291). Das Ungeheuerliche, Neue oder Andersartige des komischen Gegenstandes, das die Erwartungshaltung des Zuschauers zunächst enttäuscht, löst in ihm Wissbegier aus, die auf unterhaltsame Weise zu Erkenntnisgewinn und Freude darüber führt.

Die anthropologische wie kulturtheoretische Frage über die Wirkung des Komischen bestimmt auch mehrere Theoriekonzepte des 20. Jahrhunderts. Ein impulsgebendes Werk ist Henri Bergsons *Le rire*, 1900 in der *Revue de Paris* und 1914 in Jena unter dem Titel *Das Lachen* erstmals in deutscher Übersetzung erschienen. Bergson betont die integrative Wirkung des Lachens, einen Aspekt, den spätere Theoretiker immer wieder kritisch prüfen werden. Durch das Lachen, selbst durch das satirische Verlachen, wird nach Bergson der Normbildungsprozess einer Gemeinschaft konstruktiv (d.h. die Gemeinschaft formend und ordnend) vorangetrieben. Das geschieht auch durch das Band, das die Menschen im gemeinsamen Lachen verbindet. Ein ähnliches Ergebnis wird im gemeinsamen Verlachen eines anderen erzielt; im Verlachen schließt die (lachende) Gruppe einen Dritten aus, grenzt sich von ihm ab und definiert sich dadurch selbst. Besonders verlachenswert sei alles, was das »Leben in der

Zwangsjacke der Mechanik« bloßstelle. Das gilt insbesondere – so Bergsons berühmte Formel – für »Mechanisches als Kruste über Lebendigem« (Bergson, 1948, 26; dort hervorgehoben). Was der Entfaltung des Lebens im Weg steht, muss gemeinschaftlich verlacht werden: alles Rückwärtsgewandte, Automatisierte, Erstarnte, das eine konstruktive Anpassung an die geltenden Normen und deren Weiterentwicklung in einem Gemeinwesen verhindert. Verlachen wird zur sanktionierenden Maßnahme gegenüber dem Andersartigen, das die Gemeinschaft bedrohen könnte.

Bergsons Theorie, die im Zuge der Lebensethik der Jahrhundertwende entworfen ist, wird im Folgenden in ihrer ganzen Problematik wiederkehrend diskutiert (vgl. z. B. Preisendanz/Warning, 1976, und Grimm/Berghahn, 1975). Nicht zuletzt Georges Bataille preist, in kritischer Auseinandersetzung mit Bergson, die Chaos stiftende und die soziale Ordnung unterlaufende Dimension des Lachens, wenn er es in seinen *Conférences sur le non-savoir* als das überraschende Eindringen des Unbekannten und Unsicheren in eine anscheinend so sichere soziale Ordnung definiert. Das Komische führt für Bataille, im Gegensatz zu Bergson, zur Grenzüberschreitung und Einbeziehung des Anderen. Die Frage nach dem möglichen integrativen oder aber desintegrativen Moment der Komik wird eine zentrale bleiben, die theoretische Reflexionen zu diesem Gegenstand regelmäßig aufgreifen.

Sigmund Freuds Unterscheidung von Witz und Komik spiegelt das in psychologischer bzw. psychoanalytischer Hinsicht: Während die Komik als Verbündete des Bewusstseins erscheint, agiert der Witz ähnlich wie das Unbewusste. Er umgeht Schranken der Über-Ich-Instanzen und führt zur Befreiung unterdrückter Elemente. In *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, erschienen 1905, führt Freud diese Überlegungen gezielt und mit sprachwissenschaftlich-rhetorischem Interesse aus. Der

Witz ruft einen »Verdichtungsvorgang« (Freud, 1989, 30) hervor. Er erzeugt Lachen, indem ein Gegensatz zur konzentriertesten Verbindung, eine Antithese zur komprimiertesten Synthese zusammengezogen wird. Die Verdichtung ist zugleich das wichtigste Aktionsmuster der Traumarbeit. Noch zwei weitere Techniken werden im Witz wie im Traum eingesetzt: die Verschiebung von Aussagen in andere Bedeutungszusammenhänge, ohne dass die ursprünglichen Aussagen ihren Inhalt maßgeblich verändern, sowie die »Umwandlung zur Darstellungsfähigkeit« (Freud, 1989, 153). Aussagen, die der Zensur des Tagesbewusstseins unterworfen sind, lassen sich durch deren Verschiebung in Witz und Traum in Bilder übersetzen und dadurch mitteilen.

Witz und Traumarbeit verbindet also die »Auflehnung gegen den Denk- und Realitätszwang« des Tagesbewusstseins, insbesondere der Vernunft und ihrer Unterdrückungsmechanismen. Der Witz kann ihre »Einschränkungen umgehen und unzugänglich gewordene Lustquellen eröffnen« (Freud, 1989, 98, dort kursiv), sodass sich das sozial Geächtete im Witz und im Traum in einem speziellen Code äußert (Freud, 1989, 100 und 106). Dabei entsteht erheblicher Lustgewinn, da der Trieb des Sexus und der Aggression an den Zensurmechanismen vorbei Befriedigung erfährt und verschüttete Lustquellen wieder erschlossen werden (Freud, 1989, 96). Der Berg an Ablagerungen über diesen Lustquellen ist mit jeder »höheren Bildungs- und Gesellschaftsstufe« (Freud, 1989, 96) gewachsen; der Witz trägt ihn ab.

Sowohl der Witz als auch der Traum werden somit eingesetzt, um dem Menschen den »Hemmungs- oder Unterdrückungsaufwand« (Freud, 1989, 113, dort kursiv) und die dadurch erzeugte Unlust zu ersparen. Im Witz bricht die Anspannung der Verdrängung punktuell in sich zusammen und lässt momentan Wunscherfüllung zu (Freud, 1989, 150f.). Das labile Gleichgewicht von Unterdrück-

tem und Unterdrückung, Verdrängtem und Verdrängung, das das Alltagsleben des Menschen bestimmt, wird im Witz spielerisch zugunsten des Unterdrückten, Verdrängten verändert. Die Zensur-Instanz wird für Augenblicke überrumpelt. Die Energie, die durch das Zusammenbrechen bestehender oder durch das Sich-Ersparen künftiger Verdrängungsmauern frei wird, entlädt sich lustvoll im Lachen. Das Lachen zeigt zudem diese Vorgänge dem anderen gegenüber an und wird zum »Anzeichen von Lust« (Freud, 1989, 139).

Der Witz hat somit Ventilfunktion. Er gerät zur Bewältigungs- und Wunscherfüllungsinstanz; mehr noch: zum Mittel der Kreativität und Erkenntnis: »Ein vorbereiteter Gedanke wird für einen Moment der unbewußten Bearbeitung überlassen und deren Ergebnis alsbald von der bewußten Wahrnehmung erfaßt« (Freud, 1989, 155; dort kursiv). Selbst die Vernunft, deren Machtanspruch sich der Witz gerade entzieht, erhält folglich durch den Witz neue Informationen; gleichzeitig steigert der Witz die Kreativität des Einzelnen. Neben Witz und Traum erkennt Freud nämlich zwischen Witz und kreativem Einfall Analogien. Wie im künstlerischen Produktionsprozess wird auch im Witz eine infantil-unbewusste Denktätigkeit angeregt und der Lachende ins Reich der Kindheit zurückversetzt (Freud, 1989, 159).

Mit anthropologisch-physiologischem Interesse blickt ferner der Philosoph und Soziologe Helmuth Plessner (in der 1941 erschienenen Studie *Lachen und Weinen*) auf das Lachen, wenn er die Dominanz des Körpers im Lachen betont. Das Lachen ist – ähnlich wie das Weinen – nicht als äußerlich-körperliches Zeichen für einen davon unabhängig ablaufenden, geistig-psychischen Affekt zu verstehen. Hinter dem Lachen steht keine von ihm unabhängige Emotion wie Zorn, Liebe, Trauer. Es gehorcht ganz der Herrschaft des Körpers und konterkariert die Dominanz des Geistes: Im Lachen und Weinen treten »unbeherrschte

und ungeformte Eruptionen des gleichsam verselbständigten Körpers in Erscheinung. Der Mensch verfällt ihnen, er fällt – ins Lachen, er läßt sich fallen – ins Weinen« (Plessner, 1961, 40). Dadurch zerbricht zwar die Einheit von Geist und Körper und ein Ungleichgewicht entsteht; diese Differenzerfahrung ist aber zugleich ein anthropologisch unabdingbares Grunderlebnis, in dem sich der Mensch als Mensch erkennt.

Die Idee von der Rehabilitierung des Leibes im Lachen führt der russische Sprach- und Literaturtheoretiker Michail Bachtin aus, wenn er einen Teilbereich des Komischen analysiert, der in Bachtins Verständnis zugleich dessen Konzentrat ist: das Groteske. Anhand des Grotesken bei Rabelais stellt Bachtin der klassizistisch-bürgerlichen Körperkonzeption (mit ihren Leitbildern der Geschlossenheit, Harmonie und symmetrischen Proportionalität) ein Bild des Leibes entgegen. Jener wird in der Sozialisierung bzw. Kultivierung des Menschen unterdrückt, widersetzt sich allerdings dieser Verdrängung und unterminiert die kulturelle Ordnung. Bachtins Konzeption des Leibes nimmt das Wuchernde, Monströse, Asymmetrische in den Blick: jene Punkte, an denen der Leib die Grenze zur ihn umgebenden Welt oder zum Leib des anderen und somit die Ordnungssysteme von Maß, Proportion und Symmetrie überschreitet. Wucherungen des Leibes, mäandrische, diffundierende Demarkationen zwischen Leib und Welt sowie Leib und Leib bzw. deren völlige Aufhebung – und damit Organe wie Phallus, Bauch, Mund, After sowie Akte der Ausscheidung, der Sexualität und des Verschlingens – sind »archetypische« Figurationen des grotesken Leibes. In ihnen sind »Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten« (Bachtin, 1969, 17). Sie überwinden im Bachtinschen Sinne die Abgeschlossenheit und Isolation des klassizistischen, »individuellen Körpers« (Bachtin, 1969, 23) und stellen der vermeintlichen Ernsthaftigkeit das Volkstümlich-Karnevaleske entgegen. Das

Karnevaleske versteht es, das Vitale zu rehabilitieren und selbst den Tod als »Bedingung der ständigen Erneuerung und Verjüngung des Lebens« zu akzeptieren und in das Leben einzufügen. Das Karnevalesk-Komische wird zum Mittel der Befreiung. Es bietet die Chance, die hermetische Individualität und Isolation zu überwinden.

Damit ist neuerlich die Frage nach der integrativen Funktion des (befreienden?) Lachens gestellt. Inwiefern gliedert es ausgegrenzte Bereiche wieder ein, und zwar anthropologisch auf den Menschen und soziologisch auf dessen Gemeinschaft mit anderen beziehbar? In seiner Studie *Über das Lachen* spricht etwa Joachim Ritter dem Lachen gerade in seiner Tendenz zur Subversivität, die kollektive Normen unterwandert, große integrative und konstruktive Kraft zu: Es bejaht die Aspekte, die durch die kollektiven Normen negiert werden, und integriert sie wieder in das Leben.

Die anthropologische Dimension des Komischen betont auch Renate Jurzik. In Auseinandersetzung mit Freud beschreibt sie die Infantilisierung des Menschen im Witz (»Komiker sind alle große Kinder«; Jurzik, 1985, 181). Der Durchbruch des Kindlichen im Komischen vollzieht sich in Bezug auf beides – Wunscherfüllung und Auslebung sadistischer Züge. Lust und Aggression kommen im Witz gleichermaßen zur Entladung. Dort sind Eros *und* Thanatos, Lust *und* Schmerz anwesend. Der Witz befreit den Lachenden punktuell von den Zumutungen seiner Erziehung bzw. gesellschaftlichen Handlungsnormen und äußert den Protest des Kindlichen (Jurzik, 1985, 185). Das Beben des Lachens erschüttert in dem Sinne feste Weltgebäude. Mit Blick auf den einzelnen Menschen ist das Lachen als »Triebäußerung« (Jurzik, 1985, 14) zu verstehen, die die Vernunft unterwandert. Physiologisch betrachtet, ist das Lachen eine nicht willentlich steuerbare, sondern automatisierte Reaktion. Sie ruft in den beteiligten Körperteilen (den Gesichtsmuskeln, dem

Zwerchfell, der Bauchmuskulatur, dem arteriellen Gefäßsystem, den Tränendrüsen usw.) zum Großteil Aktionen hervor, die im alltäglich-üblichen, bewusst gelenkten Bewegungsablauf nicht vorgesehen sind (Jurzik, 1985, 23).

Das Komische gibt somit wesentliche Auskünfte über die Gattung Mensch, zugleich über dessen Zusammenleben in kulturellen Ordnungssystemen. Mit dieser Fragestellung beschäftigen sich jüngst erschienene Analysen des Komischen (etwa hinsichtlich des Grotesken: Fuß, 2001). Hier fließen zudem mehrere der soeben skizzierten Fragestellungen in der Theoriediskussion des 20. und 21. Jahrhunderts zusammen. Es bestehen jedoch noch immer erhebliche Forschungsdesiderate in Bezug auf die kulturelle Funktion des Komischen, kann es doch als Indikator und Faktor kultureller Wandlungen gelesen werden: Mit seiner kulturellen Bedingtheit gibt es über den Zustand einer Kultur Auskunft. Zugleich trägt es als Faktor dazu bei, dass sich diese Kultur formiert und wieder auflöst bzw. wandelt. Daher ist es nicht verwunderlich, dass in Phasen erheblicher kultureller Veränderungen – etwa an der Schnittstelle von Mittelalter und Neuzeit, während der Modernisierungsschübe um 1800 oder dem *Fin de Siècle* 1900 – auch immer wieder das Komische und die Gattung der Komödie neu definiert und avantgardistisch erprobt werden. Das Komische ist der neuralgische Punkt einer Kultur, konzentriert in der Figur Harlekin. Er wird insbesondere an Epochenschwellen zur Symbolfigur der empfundenen kulturellen Veränderungen. An ihm werden Erziehungsversuche unternommen, er wird zum Sprachrohr des zu Ändernden, er leiht dem Zensierten seine Stimme. Die leidvoll empfundene eigene Unfreiheit, die Schmerzen der Modernisierungserfahrungen und die daraus entwickelten Utopie-Potentiale sind oft nicht in klassischen Tragödien mitteilbar, sondern nur im Scherz und Spiel. Auch bietet die Komödie zumeist breiteren Raum für Experimente – nicht selten gekoppelt an ihre wichtigste Figur.

b) Leben auf der Grenze: Wer ist Harlekin?

Trotz mannigfacher Versuche, die Metamorphosen des Harlekin als komische Person, lustige Figur, Narr, Hanswurst oder Arlecchino kulturgeschichtlich zu unterscheiden wie zu definieren (so mag unter dem Einfluss des englischen Clowns der deutsche Hanswurst als burleske Variante der komischen Person zu verstehen sein, während der Harlekin in relativ direkter Folge der *Commedia dell'Arte* zu suchen ist), werden in der Geschichte die genannten Begriffe doch häufig verwirrend synonym verwendet, beispielsweise in *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen* (Flögel, 1862 bzw. 1788). Bleiben wir demnach zunächst bei dem Typus, der das Wesen des Komischen wie seiner Gattung, der Komödie, verkörpert. Wer ist Harlekin?

Seine Herkunft aus niederen Schichten – er ist zumeist Bauer oder Diener – ermöglicht ihm einen Blick von unten auf die Welt. Sein Betragen und seine Äußerungen sind burlesk und bodenständig, seine Welthaltung ist von Pragmatik geprägt. Sollte man ein Charakterporträt des Harlekin zeichnen, kämen darin Eigenschaften wie dumm-dreist, schelmisch oder gewitzt zur Ansicht. Er ist der Träger derber Komik wie des Slapstick. Er überschreitet die Grenze der Wortsprache und bringt Akrobatik, Gesang, Tanz auf die Bühne. Dazu gehört auch die Improvisation, die häufig in direkter Publikumsanrede gipfelt. Harlekin durchbricht die vierte Wand des Theaters und interagiert mit dem Publikum. Er zerstört die Illusion, was ihm nicht zuletzt für experimentelle Theaterformen des 20. Jahrhunderts (etwa Brechts episches Theater) interessant macht. Brecht fesselt auch Harlekins Hang zum Kommentieren, durchstößt jener doch das Dramatische und integriert Episches ins komödiantische Spiel. Mitunter kommt es durch Harlekins lyrische Einlagen, die gesungenen Gedichte, sogar zur Verschmelzung der Gattun-

gen. In jedem Fall dient die durch epische Kommentare und direkte Publikumsansprache erzeugte Zerstörung der Illusion als retardierendes Moment, das die Spannungskurve unterbricht und dem Zuschauer Erholung und Ablenkung vom Treiben auf der Bühne bringt – sei es nur ganz pragmatisch während der Umbauphasen oder in den Pausen zwischen den Akten.

Die Ethik, die Harlekin vertritt, ist eine diesseitige: Sie ist auf unmittelbare Triebbefriedigung ausgerichtet. Harlekin ist der Ausbund der Vitalität, genauer: des Körpers. Seine Handlungen und Äußerungen kreisen um die Komplexe Essen, Trinken, Sexualität, Ausscheidung. Eine Figur wie Harlekin eignet sich daher besonders, das Groteske (im Sinne Bachtins) auf die Bühne zu bringen und dem Leben wie der Erfüllung verdrängter Triebe trotz der bürgerlich-gesellschaftlichen Zensurinstanzen Gehör zu verschaffen. Antibürgerlich ist auch seine Missachtung des Maß-Haltens, das seit dem 18. Jahrhundert zum festen Repertoire bürgerlicher Werte gehört. Harlekin lebt in seiner Völlerei, seinem bacchantischen Trinken und seiner Promiskuität zügellos. Hinzu kommen weitere gesellschaftlich geächtete Verhaltensmuster wie Müßiggang, Feigheit, Verschwendungssucht, Egozentrik oder hedonistischer Augenblicksgenuss, der die teleologische Ausrichtung des Lebens auf ein Später, z. B. auf ein christliches Jenseits, verwirft. Vieles daran erinnert an das noch von gesellschaftlichen Sanktionen unbeeindruckte Verhalten von Kindern. Harlekin hat infantile Züge, die ihn zum Gegenbild der ›reiferen‹ Figuren machen. Das geschieht oft durchaus im Sinne einer gesellschaftskritischen und psychologischen Analyse, allerdings mag der Zuschauer an der entindividualisierten Figur Harlekin eher Archetypen als feingliedrige Psychologisierungen erkennen.

In seinen Handlungen, in Gestik, Mimik und Wortwahl bricht Harlekin die Konvention. Er weicht von den kulturellen Ordnungsmustern ab, verweigert sich gängigen

Sinnangeboten und relativiert sie dadurch. Er dient vielfach der Ideologiekritik bzw. Parodie gängiger kultureller Handhabungen. Harlekins Spiel integriert das kulturell Ausgegrenzte: den Körper, Eros und Aggression, Gewalt (vgl. beispielsweise das Prügeln als komödiantisches Leitmotiv), das Mäandernde und Dezentrale, das Hässliche und Groteske. Insbesondere die Dominanz der Ratio wird durch Harlekin reduziert. Im Maskenspiel des Narren enthüllt sich eine kritisierte soziale Praktik. Es macht unsichtbare Zusammenhänge sichtbar und weist auf den Widersinn scheinbar sinnvollen sozialen Handelns hin. So gesehen mag der König ein größerer Tor sein als sein Narr. Überhaupt verfügt der tumbe Harlekin oft – verursacht durch seinen distanzierten Blick auf die Welt – über beträchtliche Menschen- und Sachkenntnis.

Das macht ihn jedoch (neben seiner egozentrischen, körperbetonten Ethik und seiner niederen Herkunft) zum Außenseiter, und dieses Außenseitertum ist wie die ganze Figur in der Geschichte der Komödie wechselhaft bewertet. Harlekin mag der unterlegene Simpel sein, den der Zuschauer reserviert betrachtet und dessen Verhalten er verlacht. So ein Narr will er nicht sein! Im Lachen des Zuschauers erneuern sich die Ordnungsmuster, die Harlekin in seinem Tun verletzt. Harlekin trägt also zum konservativen Erhalt der bestehenden Ordnungsstrukturen bei. Aber er vermag auch das Gegenteil. In anderen Texten wird er (beispielsweise in der Maske des weisen Narren Shakespearescher Prägung) zur Identifikationsfigur. Der Zuschauer teilt oder begrüßt dann sogar die Normverletzung, die Harlekin begeht. Die Figur stellt nun gängige Ordnungsmuster in Frage und regt zu ihrer kritischen Überprüfung, mitunter gar zur offenen Rebellion an. Auch erhält Harlekin in manchen Texten utopisches Potential: Wo alles zusammenbricht und andere scheitern, behauptet der Narr schelmisch seine Position. Harlekin ist der Überleber, der sich gewitzt anzupassen und doch seine

Identität zu behaupten weiß. Er lacht das befreiende Lachen des Ver zweifelten.

Diese Ambivalenz begleitet die Figur seit ihren Anfängen: seit der antiken Komödie und den Harlekin-Variationen als burlesker Teufel im Geistlichen Spiel oder als einfältiger Bauer im Fastnachtsspiel. Besondere Prägung erfuhr der Harlekin freilich in der *Commedia dell'Arte*, dem italienischen Improvisationstheater des 16./17. Jahrhunderts. In diesem Stegreifspiel improvisieren typisierte, maskierte Figuren auf der Basis von skizzierten Szenarien. Allerdings wäre es falsch, von völlig freier Improvisation auszugehen, vielmehr variiert jede Figur der *Commedia dell'Arte* überlieferte Aktionsmuster. Trotz burlesker Improvisation ist das Gezeigte dennoch hoch artistisch. Die *Commedia dell'Arte* ist ein Theater der versierten Experten. Neben unmaskierten, ernsten Figuren, die zudem in der Hochsprache sprechen, lebt dieses Theater der Könner jedoch vor allem von den Dienerfiguren, zu denen auch unser Freund, der listig-gewitzte Arlecchino, und sein weiblicher Part, Colombina, gehören.

Arlecchinos Bühnenpräsenz ist eine physische. Mit großer Geste und starker Körperlichkeit teilt er sich dem Publikum mit. Nicht zuletzt durch die Masken, die eine differenzierte Mimik verhindern, werden der Körper und seine Aktionen neben Mienenspiel und Sprache zum mindestens gleichberechtigten Kommunikationsmedium. Das bricht die Herrschaft des konkreten Damentextes bzw. des Autoren- und Regietheaters. Auch wird dadurch ein dionysischer, orgiastischer Zug der Komödie rehabilitiert, der dieser Gattung seit ihren Anfängen in der frühen Antike innewohnt (Greiner, 1992, 69). Harlekins »Entfesselung des Körpers« führt zu einer »Entfesselung des Theaters« (Greiner, 1992, 70f.).

Die *Commedia dell'Arte* verstärkt auch – das prägt die Wirkung Harlekins bis heute – den Spielcharakter des Gezeigten. Harlekin überschreitet die seit Jahrtausenden dis-

kutierte Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit. Er hebt die Trennung dieser Welten auf und führt ein Leben auf der Grenze. Keiner hat das besser ins Bild gebracht als der französische Maler Jean-Antoine Watteau. Sein *Gilles* zeigt einen melancholischen Narren zwischen Kunst und Wirklichkeit. Gilles scheint die Wirklichkeit zu durchschauen, kann aber an ihr nicht teilnehmen (Greiner, 1992, 78). In Bezug auf die Zeit vertritt Gilles wie Arlecchino und Harlekin das Hier und Jetzt. Er ist eine der flüchtigsten Erscheinungen des Theaters. Mit ihm wird die Gegenwart als einzig mögliche Erlebnis- und Darstellungsform verbunden, allerdings handelt es sich dabei um einen vergänglichen »Augenblick auf der Grenze« (Greiner, 1992, 77), der ein Zwischenreich markiert. Harlekin und mit ihm das Komische eindeutig beschreiben zu wollen, muss aus diesem Grund scheitern, beruhte eine solche eindeutige Aussage doch auf geordneter Zergliederung und Kategorisierung. Dem entziehen sich der Harlekin der *Commedia dell'Arte* und seine Erben.

So weist Greiner zu Recht auf die irritierende Wirkung in der Geschichte der *Commedia dell'Arte* hin, die trotz erheblich sozialkritischer Züge eine ungewöhnliche Solidarität oberster und unterster Schichten freisetzte: Adel und Pöbel zeigten sich dank des Harlekin im Verlachen des Bürgers häufig genug einig. Dienerfiguren wie Arlecchino geben den neureichen Kaufmann aus Venedig (Pantalone), den Juristen aus Bologna (Dottore) und den Angehörigen des Militärs (Capitano) der Lächerlichkeit preis (Greiner, 1992, 73 ff.).

Hier ist nicht der Raum, die Wirkung der *Commedia dell'Arte* und ihres Arlecchino auf die europäische Literatur differenziert nachzuzeichnen (zur detaillierten Entwicklung von Elementen der *Commedia dell'Arte* im deutschen Theater vgl. Hinck, 1965, Asper, 1980). Nach der Blütezeit im 16./17. Jahrhundert zeigte diese Komödienform zwar im 18. Jahrhundert zunehmende Verfalls-

erscheinungen, die Autoren wie Carlo Goldoni und Carlo Gozzi aufzuhalten versuchten; sie trachteten die *Commedia dell'Arte* in ihren Werken zu neuer Perfektion zu führen. Aber dennoch sind Spuren des Arlecchino – häufig über Vermittlung Shakespeares und Molières – bis in Komödien unserer Gegenwart sichtbar. So entwirft Botho Strauß in *Der Narr und seine Frau heute abend in Pantomima* (2001) eine Typologie des Narren im modernen Literaturbetrieb, die die literarhistorische Traditionslinie des Harlekin dezidiert fortführt. Wird die Komödie in der Geschichte der Poetik häufig unter die Gattung der Tragödie gestellt, so rehabilitieren Autoren wie Strauß bis in unsere Tage den Narren.

c) Zwischen *delectare* und *prodesse*: Was ist eine Komödie?

Die lange, facettenreiche Entwicklungsgeschichte der Komödie lässt es nicht zu, diese Gattung auf wenige, verbindliche Kriterien zu reduzieren. Die jeweils diskutierten Komödienmerkmale sind also zum einen dem (literatur- und kultur-)geschichtlichen Wandel erheblich unterworfen. Zum anderen liegt den historischen Komödiendefinitionen oft eine semantisch unscharfe bzw. widersprüchliche Verwendung des Begriffs »Komödie« zugrunde. Seine Geschichte weist wechselnde Bedeutungsverlagerungen auf: Phasenweise fielen darunter selbst umfangreiche epische Werke wie Dantes *Göttliche Komödie* oder Dramen, die die Komik in den Hintergrund rücken. Man denke nur an rührende Lustspiele wie Christian Fürchtegott Gellerts *Die Betschwester*, *Das Loos in der Lotterie* und *Die zärtlichen Schwestern* (theoretisch reflektiert in Gellerts Abhandlung *Pro comoedia commovente*). Sie sollen den Zuschauer eher zum empfindsamen Mitfühlen als zum lauten Lachen reizen. Spätestens seit Lessings *Minna von Barn-*

helm integriert der Überbegriff Komödie außerdem mehr und mehr Mischformen, die komische und tragische Elemente verquicken und eine Ästhetik des Tragikomischen entwerfen. Darüber hinaus wurden in der literaturwissenschaftlichen Forschung zahlreiche, im Grunde sehr gegensätzliche Untergattungen zur Komödie gerechnet. Allein Profitlich und Stucke nennen unter anderem die realistische und phantastische Komödie, die satirische und humoristische Komödie, die Typen-, Situations- und Charakterkomödie (Profitlich/Stucke, 2000, 309). Für jeden Definitionsversuch kommt zudem erschwerend hinzu, dass sich gerade die Komödie an sich durch ihr subversives Unterlaufen gängiger Normen einer festen Normierung entzieht. Jede Definition ist demnach eine eingeschränkte und kann nur in der versuchsweisen Annäherung Geltung beanspruchen. Diese Zweifel im Hinterkopf behaltend, soll die Gattung Komödie wie folgt definiert sein:

Die Komödie ist eine dramatische Gattung, deren Konflikte, Figuren, Form und Stil beim Leser bzw. Zuschauer maßgeblich komische Wirkung, Lachen, erzielen. Dem sind verschiedene formale wie inhaltliche Merkmale beigeordnet.

In der Komödie, die zumeist in Prosa gesetzt ist, herrscht niederer Stil vor. Ihre Sprache ist volkstümlich, einfach gehalten, was nicht heißen soll, dass sie nicht auch sehr artistisch sein kann – man denke nur an Kleists *Zerbrochnen Krug*. Der Gegensatz von derber Unterhaltung breiter Zuschauerschichten und artistisch-intellektuellem Sprachspiel für Connaisseurs ist vielmehr für viele Komödien konstitutiv. Diese Gattung bewegt sich zwischen ›hoher Kunst‹ und Volksfest, und viele Komödien meistern diesen Spagat auf innovative Weise. Davon zeugen die Integration unterschiedlichster Kunstformen wie Tanz, Akrobatik, Songs, Pantomime sowie Improvisationstheater und die sprichwörtliche Doppeldeutigkeit komödiantischen Sprechens.

In Bezug auf die Form geschieht das entweder in einer episodischen Reihung von Einzelszenen oder in einem Dreiakter, mitunter auch Fünfakter. Dass beides (feste Aktstruktur und lose Szenenfolge) kombinierbar ist, zeigt eine Komödie wie *Der Hofmeister* von Jakob Michael Reinhold Lenz. In der Komödie generell wird häufig eine Spannung zwischen Kreisstruktur und Teleologie aufgebaut. Die Komik lebt von der Wiederholung. Das ist in jedem Witz gut nachzuvollziehen, der eine Episode zweimal leicht variiert, bis sie beim dritten Mal in eine komische Pointe überführt wird. Damit ist die Komödie – wie der Witz – auf ein Ziel (eine Pointe oder eine Lösung der Verwicklungen, ein Happy End) ausgerichtet. Hier liegt ein deutlicher Unterschied zur Tragödie, die in erster Linie teleologisch orientiert ist (Warning, 2001, 35). Die Komödie lässt eine Reihung gleichberechtigter, sich wiederholender Einzelelemente zu oder ordnet sie wie in Tiecks *Der gestiefelte Kater* und Botho Strauß' *Der Narr und seine Frau heute abend in Pancomedia* in komplexer Vernetzung dem Ende des Textes unter.

Im Gegensatz zur Tragödie ist die Komödie – darauf weist schon Aristoteles im 6. Kapitel seiner *Poetik* hin – nicht handlungsbestimmt. Im Zentrum stehen entweder die artistischen Sprachspiele oder die Figuren und deren Fehler. Das haben Gottsched und seine Ehefrau in ihrem Konzept der Sächsischen Typenkomödie (vgl. die *Pietisterei* und den *Witzling* der Gottschedin) zur Norm erhoben. Die Charaktere der Komödie sind oft typisiert und weniger psychologisch ausdifferenziert, als das in der Tragödie möglich ist. So treffen wir in der Tat immer wieder auf feste Typen wie den Harlekin.

Auch nehmen die Figuren, selbst wenn das Schicksal unbarmherzig zuschlägt, keinen bleibenden Schaden. Sie ertragen alles ohne existentielle Verletzung; die immer wieder angedrohten und vollzogenen Prügel führen zu keinen Blessuren. Den Inbegriff dieser gottgleichen Un-

verwundbarkeit bilden eine Katze und eine Maus (*Tom und Jerry*), die seit 1939 die Comic-Landschaft bevölkern ... Die Immunität gegen jede Unbill wird freilich in der Geschichte der Komödie mehr und mehr relativiert. Kleists *Amphytrion* erhebt früh die Gegenstimme und zeigt im zunehmenden Verstummen Alkmenes die Wunden, die ihr durch das anscheinend heitere Komödiengeschehen zugefügt werden.

Aus diesen Figuren und ihren Fehlern erwächst die komische Handlung bzw. der komische Konflikt. Dabei konfrontieren die Vorgänge auf der Bühne den »Konfliktverursacher mit sich selbst« (Simon, 2001, 51). Das heißt: ein Konflikt, der durch die komische Handlung aufzulösen ist, wird durch sie nicht vertieft und zur Katastrophe gesteigert wie in der Tragödie, sondern in einer Reihe artistischer Selbstbespiegelungen ins Schwerelose überführt. Dem dienen Elemente der Verwechslung, des Zufalls oder der komischen Intrige, des Rollentausches und Maskenspiels, der Verkehrung und Vertauschung. Die Komödie zeigt topisch die verkehrte Welt.

Die hohen Staatsaktionen der Tragödie treten in der Komödie in den Hintergrund. Hier regiert – nicht zuletzt in Gottscheds Komödiendefinition mit ihrer Ständeklausel – das Bürgertum und geleitet den Zuschauer in seine Privatsphäre der Kleinfamilie: Das reicht von Schlegels *Die stumme Schönheit* über Carl Sternheims *Die Hose* bis zu Werner Schwabs *Volksvernichtung*. Die bürgerlich-familiale Privatheit wird durch den komischen Konflikt in ihrer Ordnung gestört. Sie ist aber prinzipiell von einer funktionierenden »Welt im Normalzustand« (Simon, 2001, 61) umgeben. Die Komödie spielt jenen Kontrast von privatem Raum und großer Welt variantenreich durch – mitunter auch so subversiv, dass durch einen kleinen Konflikt im häuslichen Mikrokosmos die Ordnung des Makrokosmos behelligt wird: Ein zerbrochener Krug verursacht in Kleists Werk eine gravierende Rechtsunsicherheit. In der

Komödie geht es demnach häufig um den Gegensatz von Ideal und Realität, Norm und Normverletzung, Ordnung und Pervertierung der Ordnung. Dominieren in der Tragödie historische Stoffe, so stehen die genannten Themen in der Komödie meistens im engen Bezug zur Gegenwart. Sie ist eine Gattung mit unmittelbarer Aktualität (Lessing greift mit *Minna von Barnhelm* die Folgen des kaum zurückliegenden Siebenjährigen Krieges auf).

Wie sich der Text zur Gegenwart stellt und die Antithese von Norm und Normverletzung auflöst, wandelt sich diachron in der Geschichte der Komödie sowie synchron von Text zu Text. Die Komödie mit ihrem guten Ende hat einen Hang zu Optimismus und Utopie. Viele Texte relativieren das jedoch, eingedenk der Gattungsgeschichte, und erweitern die Komödie zunehmend zur Tragikomödie. Sie verbindet Tragisches und Komisches in mannigfacher Weise: sei es in grotesker Heterogenität von Verzweiflung und überschäumender Freude (Wedekind: *Lulu*), sei es in heiterer Melancholie (Schnitzler: *Anatol*).

Damit ist das Merkmal gesteigerter Intertextualität (bzw. in der Terminologie Gerard Genettes: gesteigerter Transtextualität, vgl. Genette, 1993, 9) angesprochen. Jedes Werk steht in einer Reihe von Vorläuferwerken, jeder Autor auf den Schultern eines anderen Autors. In seinem Text liegen wie bei einem Palimpsest verschiedene Texte übereinander. Diese komplexe Beziehung eines Textes zu weiteren wird bei der Gattung Komödie in besonderem Maße sichtbar und von den Dramatikern auch dezidiert genutzt. Viele Komödien variieren ein gängiges Repertoire lustiger Figuren, humoristischer Situationen und komischer Konflikte, die die Vorgängertexte ins Spiel des Komödiantischen miteinbeziehen. Der Zuschauer, der bereits die eine oder andere Komödie gesehen hat, erkennt das Muster und dessen Variation. Hat er schon in drei Komödien darüber gelacht, wie ein Tollpatsch auf einer Bananenschale ausgleitet, ist das Vergnügen umso größer, wenn

in der vierten eine Figur mit großem Schritt *über* die Bananenschale steigt.

Durch die gesteigerte Intertextualität der Komödie ergibt sich wiederum eine changierende Doppelheit der Wirkung: Das Wiedererkennen von Vertrautem verursacht dem Zuschauer einen gewissen Lustgewinn. Die spielerische Variation fester Topoi ist ein Grund für die Beliebtheit von Komödien. Der Zuschauer wird in seinen Gewohnheiten bestärkt. Zugleich erkennt er aber im wiederholenden Neuarrangement des Vertrauten die Abweichung von der Norm: das Andere in der Darstellung dieser einzigartigen Komödie. Dadurch kann dem gezeigten Gegenstand gegenüber ein Gefühl von Fremdheit entstehen. Er wird *verfremdet*. Die Folge im Zuschauer kann Irritation sein, jedoch auch der Genuss am Neuen, am Fremden bzw. Fremd-Gewordenen (Warning, 2001, 41). Sigmund Freuds für den Witz konstatierte rhetorische Verfahren lassen sich in diesem Sinne auf die ganze Gattung beziehen: Die Komödie arbeitet mit Mitteln der Verdichtung und Verschiebung. Sie verwendet vorgefundenes Material und kombiniert es neu (Freud, 1989, 42), bis ein Effekt von »*Verschiebung* und *Widersinn* [...]« entsteht. Er provoziert den Zuschauer, »vom normalen Denken« abzuweichen und einen »*Denkfehler*« (im Sinne des gesellschaftlich normierten Denkens) zuzulassen (Freud, 1989, 59).

Die Komödie reflektiert folglich, so Peter von Matt, weit mehr als viele andere Textsorten die eigene gattungsgeschichtliche Entwicklung (Matt, 2001, 127). Das betrifft insbesondere die Schlusszene, die in den meisten Komödien (bewusst vom Autor inszeniert oder der Gattungstradition »unbewusst« geschuldet) bestehende Handlungsmuster zitiert und abwandelt: etwa den Schlusssegen des Vaters über das nach etlichen Verwicklungen endlich zusammengeführte Liebespaar (Matt, 2001, 134) oder die maßvolle Bestrafung des Störenfrieds, der zudem belehrt

wird, Einsicht zeigt und nun wieder in die Gemeinschaft eingegliedert werden kann. Ein radikales Beispiel hierfür ist Büchners *Leonce und Lena*. Die Zusammenführung der beiden ‚Königskinder‘ am Schluss scheint ein gängiges, ja geradezu triviales Komödienende zu sein. Wenn Büchner Leonce und Lena als entseelte Automaten auf die Bühne kommen lässt, weist er diese Elemente jedoch als spielerisches, betont künstliches, vielleicht gar parodistisches Zitat der Komödientradition aus.

Beim Zuschauer oszilliert demnach die Wirkung der meisten Komödien zwischen Lustgewinn und Irritation – ebenso wie zwischen den Empfindungen »Ich fühle mich gut unterhalten« und »Ich habe etwas Wichtiges gelernt«. Die Frage bestimmte die theoretische Diskussion um die Wirkung der Komödie über lange Zeit. Steht in der Komödie – in den Worten Horaz’ – das *delectare* (das Erfreuen, d. h. das zweckfreie Unterhalten des Zuschauers) oder das *prodesse* (das Nützen, die Vermittlung moralischer Lehrsätze) im Vordergrund? Jeder Dramatiker gestaltet das Mischverhältnis beider Komponenten auf unterschiedliche Weise. Die Komödie erzeugt beim Zuschauer ein Gefühl der Distanz und Überlegenheit, das sich zum einen ausgezeichnet zur moralischen Belehrung und Gesellschaftskritik nutzen lässt. Gottscheds ›Sächsische Typenkomödien‹ sind hierfür ebenso geeignete Beispiele wie manch Komödiantisches in den Lehrstücken Brechts. Zum anderen kann die Komödie den Zuschauer durch die erzeugte Distanz mit ihrem ästhetischen Spiel als Selbstzweck erfreuen. Vor ihm wird ein Feuerwerk geistreicher Pointen und artistischer Autonomie entzündet. Solche Komödien betonen den eigenen Spielcharakter – häufig im Motiv des Spiels im Spiel oder durch »selbstreflexive Schleifen, textuelle Verwindungen [...] und Rahmenverdopplungen« (Simon, 2001, 65f.). Exempel dafür sind Schlegels *Die stumme Schönheit*, Tiecks *Verkehrte Welt*, Lessings *Minna von Barnhelm* oder Oscar Wildes *Import*.

tance of being Ernest, obwohl manche der Werke auch sehr gesellschaftskritisch zu lesen sind. Beide Tendenzen der Komödie müssen sich demnach nicht ausschließen.

Das Changieren zwischen den Gegensätzen zeigt sich neben der Antithese von *prodesse* und *delectare* auch in der von Geist und Körper. Das espritreiche Sprachspiel der Komödie mag den Intellekt reizen, die burleske Sinnlichkeit den Leib. Schon Aristoteles hat auf die anthropologisch interessante Tatsache hingewiesen, dass die Komödie den Menschen ganzheitlicher anzusprechen weiß als die Tragödie. Die umfassende Wirkung wird durch die dialogische Interaktion mit dem Zuschauer unterstützt, die nicht zuletzt unser Freund Harlekin anfacht. Er reißt die vierte Wand der Guckkastenbühne nieder und das Publikum aus seiner passiven Voyeurhaltung. Anthropologisch von Bedeutung ist auch die doppelte Reizung des Spiel- und Aggressionstrieb im Zuschauer. Beide entladen sich in der Komödie (Warning, 2001, 35), etwa in der herausfordernden Leiblichkeit der Dramen. Satirische Komödien wie Sternheims *Die Hose* bewegen den Zuschauer durch das Verlachen daneben zu Verhaltensweisen des Angriffs.

Im distanzierten Verlachen von Fehlern gipfelt die entlarvende Absicht der Komödie. Schon Nietzsche formuliert in der *Fröhlichen Wissenschaft* (III/200, Nietzsche, 1988, III,506): »Lachen heißt: schadenfroh sein, aber mit gutem Gewissen.« Damit ist gerade in Texten wie Dürrenmatts *Die Physiker* oder Brechts *Arturo Ui* eine Veränderung des individuellen oder gesellschaftlichen Verhaltenskodex intendiert. Im Gegensatz zu den satirisch verlachten Figuren mag sich der Zuschauer mit den »gemischten Charakteren« mancher Komödien, etwa Tellheim und Minna in Lessings *Minna von Barnhelm*, leichter solidarisch zeigen. Über die Identifikation wird dann, insbesondere im konstruktiven Ende, der Wert des Ausgleichs und der Versöhnung anvisiert.

In jedem Fall soll die Komödie befreiende Wirkung erzielen; sie wird zum Medium des »Druckausgleichs«, das in der spielerisch erprobten Subversion den Überdruck abzubauen sucht, der durch Repression von außen erzeugt wird. Die Komödie unterwandert etablierte Hierarchien und Ordnungsstrukturen. Spielerisch entwirft sie Alternativkonzepte, gestattet dem Zuschauer, »verbotene« Wunschvorstellungen punktuell auszuleben, und bietet ihm den Raum für Gedankenexperimente. Das macht die Gattung in Bezug auf kulturgeschichtliche, kulturtheoretische und anthropologische Fragestellungen zu einem wichtigen Studienobjekt. Die Komödie überschreitet beständig Grenzen und etabliert eine Grauzone zwischen dogmatisch verhärteten, schwarz-weißen Gegensätzen. Darin gehört sie zu den experimentellsten, kreativsten Gattungen der Literatur – und, ganz nebenbei, auch zu den unterhaltendsten. Folgen wir Harlekin auf seinem Weg durch die Geschichte der deutschen Komödie.

II

Ordnungstiftung oder provokantes Experiment?

Andreas Gryphius und die Komödie des Barock

Das »Schimpfspiel« um den skurrilen Schulmeister Peter Squentz ist bis heute wohl die meistgespielte Barock-Komödie deutscher Sprache. Dennoch wurde sie lange Zeit in der literaturwissenschaftlichen Forschung nicht recht in ihrer Qualität gewürdigt, ja mitunter gar als »überschätzt[es], [...] harmlose[s] Werkchen« von »[k]rampfhaft[e]r [...] Komik« (Prang, 1968, 93 f.) abgetan. Das mag von der unbeantwortbaren Frage nach dem Autor abhängen. Bis heute konnte nämlich nicht mit letzter Sicherheit geklärt werden, wessen Hand diesen Text verfasste. Das 1657 erstmals gedruckte und wohl um 1650/55 entstandene Drama wird mittlerweile Andreas Gryphius (1616–1664) zugeschrieben (vgl. zur Frage der Autorschaft und Datierung grundlegend Mannack, 1986, 87 ff.; Ecker, 2000, 100 ff.). Die Komödie ist allerdings zu Gryphius' Lebzeiten nie unter seinem Namen erschienen. Auch wird in der Vorrede mit aufwändiger Verschleierungstaktik ein anderer Urheber genannt: Das Drama stamme aus der Feder des Altdorffer Professors Daniel Schwenter und werde durch einen Herausgeber der Nachwelt überliefert. Das mag zum einen aus Angst vor möglichen Sanktionen geschehen: Der Adel wird in dem Drama – auf eine Weise, die für Zeitgenossen denkwürdig, vielleicht anstößig wirkt – in die kritisierte Komödienwelt einbezogen und die glogauischen Zünfte werden der Kritik unterworfen. Zum anderen tastet sich Gryphius in diesem Stück vorsichtig an eine ungewohnte Dramenform heran. *Peter Squentz* ist die erste Komödie des Autors und Gryphius

experimentiert mit einer für ihn neuen, zudem bei der Intelligenzia eher abgewerteten Gattung (Toscan, 2000, 88f.).

Peter Squentz gehört vielleicht nicht zu den facettenreichsten deutschen Komödien, das Stück bietet sich jedoch als interessantes Beispiel für die schillernde Ambivalenz des Komischen zwischen konservativer Normstabilisierung und ästhetischer Subversion an. In Bezug auf seine Entstehungszeit ist es zudem ein charakteristischer Vertreter der Barock-Komödie und weist zugleich über deren eigene Vorgaben hinaus.

a) Von der Suche nach Ordnung in Kriegszeiten Zur Komödie des Barock

In einer Phase lebensbedrohlicher Unordnung wächst die Sehnsucht nach Ordnung – das klingt wie eine Plattitüde. Sie erhält jedoch charakteristisches Profil, betrachtet man die Barock-Literatur im Kontext der Leiderfahrungen, die ihre Autoren und Leser machten. Der Dreißigjährige Krieg (1618–1648) und seine Folgen stellten für breite Schichten ein in diesem Ausmaß unbekanntes Kriegserlebnis dar. Es trug zu einem grundlegenden Wandel im Selbst- und Weltverständnis der Menschen ebenso bei wie die gravierenden Pluralisierungs- und Modernisierungsprozesse jener Jahrzehnte: Die wechsellvollen konfessionellen Konflikte bestimmten nicht nur politische und theologische Diskurse, sondern den Alltag der Bevölkerung. Hinzu kam ein Säkularisierungsschub, der den Geltungsanspruch der Wissenschaften (insbesondere der Natur- und Rechtswissenschaften sowie Philosophie) gegenüber der Theologie als Welterklärungsinstrument vergrößerte und auch die Literatur, speziell die belletristische, erfasste. Damit geht eine radikale Reorganisation des Literaturbetriebs einher. Er manifestiert sich im neuen Zeitschriftenwesen, in den Sprachgesellschaften sowie der

zunehmenden patriotischen Emanzipation der deutschsprachigen Literatur. Dieses Wandlungssyndrom, das alle Lebensbereiche erfasst, markiert die Schwelle vom Mittelalter zur Aufklärung.

Gryphius schreibt demnach in einer äußerst dynamischen Phase des permanenten Wechsels und der fehlenden Stabilität. Sie bringt den Wunsch nach Ordnung und Stabilität hervor, das Ideal des Wertekonservatismus. Ihm sind zahllose literarische Texte des Barock verpflichtet, übernimmt doch die Literatur eine utopische Funktion: Ihr soll es obliegen, in Zeiten des Krieges und der politischen Zersplitterung vorab ein harmonisches, beständiges Ordnungssystem zu entwerfen – in vielen Werken durchaus mit Blick auf einen stabilen deutschen Zentralstaat. Die Kunst wird so zum Mittel der »Sozialdisziplinierung«. Sie erzieht den Einzelnen im Sinne einer zentralistisch-absolutistisch geordneten Gemeinschaft (vgl. Manack, 1986, 85; Niefanger, 2000, 47). Dazu gehört im Politischen das konstruktive Zusammenwirken von Befehl und Gehorsam, d. h. das Bild einer starken, hierarchisch strukturierten Führung sowie der Wert der *disciplina*. Die Komödie hat wie andere literarische Gattungen die Aufgabe, den Zuschauer auf dieses Ziel hin auszurichten – so wollen es wenigstens viele Poetiken jener Jahre, allen voran Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey*.

Allerdings stärkt gerade die Komödie mit ihrer Tendenz zu Ambivalenz und Subversivität auch die gegenläufige Entwicklung. Sie äußert die Vielstimmigkeit der Ordnungskonzepte; sie hilft, eine neue Ordnung zu errichten, und fügt diesem Bau zugleich deutliche Risse zu. Die Komödie wird genutzt, um während gesellschaftlicher Unruhen die zerstörerischen Affekte des Menschen, seine animalisch-körperlichen Triebe im ästhetischen Spiel zu domestizieren (Niefanger, 2000, 36f.). Gleichzeitig betritt mit Harlekin eine Figur die Bühne, die mit ihrer dominanten Körperlichkeit das Sinnliche unverhohlen auslebt.

Hier spiegelt die Komödie erneut die Gegensätzlichkeit einer Modernisierungsphase; Harlekin bewegt sich im Grenzbereich zwischen den Antithesen. Es sind Kontraste, die für die Kunst des Barock charakteristisch sind: Schein contra Sein; Diesseits contra Jenseits; Vergänglichkeit der Welt und des Körpers (*vanitas*) contra Spiritualität; Lebensgenuss (*carpe diem*) contra melancholisches Todesbewusstsein (*memento mori*).

Die Komödie kann demnach als Konzentrat einer barocken Ästhetik und ihrer Wechselwirkung mit den kulturellen Wandlungsprozessen angesehen werden, obwohl sie an sich in der Literatur der Epoche nicht unbedingt eine führende Rolle spielt. Wohl nicht zuletzt aufgrund der Kriegserfahrung werden im Barock über weite Phasen häufiger ernste Töne angeschlagen. Bei vielen Autoren dominiert die Tragödie – Gryphius ist hierfür ein charakteristisches Beispiel. Sieht man von konventionellen Unterhaltungsdramen einmal ab, ist die Komödie in der Barock-Literatur eine zahlenmäßig seltene, jedoch kulturgeschichtlich und anthropologisch höchst interessante Gattung.

Welche Stücke überwiegen im zeitgenössischen Theater? Die deutschsprachige Theaterpraxis jener Jahrzehnte ist im Vergleich zum französischen Klassizismus und zum elisabethanischen Theater in England eigenartig konturlos. Fragt man nach einer spezifisch deutschen Tradition, so ergibt sich kaum ein individuelles Profil. Um es positiv zu wenden: Die Komödie auf barocken Bühnen weist große Internationalität und Vielfalt auf. Hier treffen uneinheitliche, zum Teil gegensätzliche Komödienkonzepte aufeinander (Prang, 1968, 90 ff.; Alexander, 1984, 35 ff.; Niefanger, 2000, 136 f.): schwankartige Zwischenspiele (z. B. in tragikomischen Stücken von Johann Valentin Andreae, Johann Rist u. a.), Volksschau- und Fastnachtsspiele, italienische Opern sowie anakreontische Dichtungen – nicht zu vergessen die Antikenübersetzungen des Humanismus und lateinische Komödien. Die Theaterlandschaft wird

(insbesondere in den Jahrzehnten von 1590 bis 1660) von vielen englischen Wanderbühnen geprägt. Diese Ensembles haben großen Einfluss auf Gryphius' Komödien; in ihnen finden sich zudem Spuren französischer und italienischer Wandertruppen, hauptsächlich aber der *Commedia dell'Arte*.

Übrigens werden im Barocktheater erstmals bemalte, leicht zu verändernde Leinwände als Kulisse statt der bisher üblichen, massiveren Bühnenbilder aus Stein oder Holz verwendet (Toscan, 2000, 77f.). Sie sind Sinnbilder der Vorstellung vom rasant wechselnden, scheinhaften Diesseits im Gegensatz zum wahrhaften, unvergänglichen Sein Gottes. Auch greifen sie das Motiv des Spiels im Spiel auf. Im ästhetischen, scheinhaften Spiel des Theaters zeigt sich die Scheinhaftigkeit der Welt, aber auf leichte, unterhaltsame Weise. Der Zuschauer wird dadurch in die Lage versetzt, hinter die Kulissen zu blicken und das Ideal des authentischen Seins anzuerkennen. Die Komödie übernimmt in ihrer spezifischen Mischung aus Unterhaltung und Belehrung Entlastungs- und Erziehungsfunktion.

Die Komödien des Barock stehen damit erneut zwischen den Polen des *delectare* und des *prodesse*. Sie sind pädagogische Mittel zur Realisierung bzw. Stärkung eines festgefügtten, stabilen, hierarchisch gegliederten Gesellschaftsmodells und vermitteln außerdem theologisch-anthropologische Aussagen: die Scheinhaftigkeit und Vergänglichkeit der Welt, den Grundkonflikt des Menschen zwischen authentischem Sein und Scheinexistenz. Diese grundlegende Antithetik bestimmt Gryphius' *Peter Squentz*. Gryphius greift immer wieder die Spiel-Thematik auf, insbesondere die Vorstellung von der Welt als Theater und vom ästhetisch-befreienden, ordnenden Spiel der Kunst (vgl. sein Gedicht *Ebenbildt vnseres lebens*). Jeder Mensch spielt seinen Part auf der Bühne der Welt, Gott ist Autor und Regisseur des Spektakels. Er hat dem Weltenspiel eine sinnvolle Ordnung beigegeben, die es zu entdecken und

auszuarbeiten gilt. Die Komödie wird somit zur aktuellen Form der Zeitkritik, die auf eine Restituierung der natürlichen Gesellschaftsordnung ausgerichtet ist.

Diese zeigt sich in vielen barocken Komödien als ästhetische Ordnung, als Sprachordnung. Häufig wird an den Hauptfiguren der Fehler der Anmaßung kritisiert, sei es gesellschaftlich durch Übertreten der Standesgrenzen, sei es sprachlich-ästhetisch durch Verletzung der Stilnorm. Daraus ergibt sich das Ideal des angemessenen Kommunizierens (Niefanger, 2000, 168). Gryphius' *Peter Squentz* ist hierfür erneut ein charakteristisches Beispiel, wie das Stück überhaupt im besten Sinne als Sammelbecken der zeitgenössischen Einflüsse zu verstehen ist.

Eine solche ästhetische Ordnung ist das Ziel zahlreicher Dichtungsempfehlungen, wie sie barocke Poetiken aussprechen. Deren Grundprinzip ist das Ideal einer natürlichen Entsprechung von Thema, Gattung, Stand der *dramatis personae* und Stil. Martin Opitz (1597–1639) verfasste mit seinem *Buch von der Deutschen Poeterey*, 1624 erschienen, eine dafür symptomatische und in seiner Zeit sehr einflussreiche Poetik. Sie entwirft ein Literaturprogramm, das es sich zum Ziel gesetzt hat, eine harmonische Ordnung in der Kultur (durchaus im Hinblick auf eine deutsche Nationalkultur und einheitliche deutsche Hochsprache), in der Ständehierarchie und in der Kunst wiederherzustellen. Fern von Dogmatik, jedoch klar und bestimmt schildert Opitz die Merkmale einer Komödie. Ausgehend vom Leitbild der umfassenden Harmonie und stabilen Ordnung, die im Kunstwerk und durch das Kunstwerk zu vermitteln ist, soll auch die Komödie erziehend auf ihre Zuschauer einwirken. Dazu müssen in der Komödie Inhalt und Form, Thema und Stil ebenmäßig zusammenwirken und stets auf die optimale Wirkung abgestimmt sein. Das wird durch ein organisiertes Regelwerk gewährleistet. Opitz spricht sich für eine seit der Antike diskutierte Ständeklausel aus, die Gottsched später

im 18. Jahrhundert erneut aufgreifen wird: Während die Tragödie »nur von Königlichem« handelt bzw. Hauptfiguren aus den höchsten gesellschaftlichen Kreisen nutzt, »bestehet« die Komödie »in schlechtem wesen vnnnd personen«. Das heißt, sie bringt Figuren von niedrigem Stand auf die Bühne und meidet Adlige, insbesondere politische Machthaber. Dazu passt der in der Komödie zu praktizierende mittlere und niedrige Stil. Opitz formuliert strikt: »Haben derowegen die / welche heutiges tages Comedien geschrieben / weit geirret / die Keyser vnd Potentaten eingeführet; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft« (Opitz, 2002, 30). Hat Gryphius demnach »weit geirret«, wenn er im *Squentz* Mitglieder des Hofes auftreten lässt? Davon später.

Nicht nur die Figuren, auch die Themen sind nach Opitz in der Komödie andere als in der Tragödie. Die Komödie greift keine Haupt- und Staatsaktionen auf, sondern

redet von hochzeiten / gastgebotten / spielen / betrug
vnd schalckheit der knechte / ruhmträgigen Landts-
knechten / buhlersachen / leichtfertigkeit der jugend /
geitze des alters / kupplerey vnd solchen sachen / die täg-
lich vnter gemeinen Leuten vorlauffen. (Opitz, 2002, 30)

Sie bringt also das Alltagsleben der einfachen Stände, komisch zugespitzt, auf die Bühne. Typisiert greift sie charakterliche Defizite auf, wobei ihr durchaus eine anthropologische und gesellschaftliche Aktualität zuzusprechen ist. Ihre Kernthemen sind dabei natürlich Liebeswirren, die in das gesellschaftlich sanktionierte Zusammenleben in der christlichen Ehe zwischen ständisch und charakterlich angemessenen Partnern münden. Auch hierin zeigt sich die Ausrichtung der Barockkomödie auf eine stabile gesellschaftliche Ordnung.

Zwischen dem sinnvollen göttlichen Heilsplan und dem weltlichen Zusammenleben soll es zum Ausgleich kom-

men, was im Privaten wie Politischen eine stabile Ordnung voraussetzt (Toscan, 2000, 74). Das führt dazu, dass politische Machthaber nicht satirisch anzugreifen sind (zumindest wenn sie diese Stabilität garantieren). Neben dem Ordnungsideal steht hier freilich die wirtschaftliche Abhängigkeit von Dichter und Hof im Hintergrund; Adelige finanzierten zumeist als Mäzene die Autoren. Die Furcht vor wirtschaftlichen, politischen und rechtlichen Sanktionen tut ein Übriges, um den Hof als Zielscheibe des Spottes zu vermeiden und adelige Figuren in der Komödie auszusparen. Im Gegenteil: diese vertreten in der barocken Kunst häufig die Norm, erscheinen als Vertreter der gottgewollten Ordnung und kritisieren die Figuren unterer Schichten, die mit ihrem Reden und Handeln von der Norm abweichen (Toscan, 2000, 74). Der Zuschauer soll den Fehler der Hoffart und Anmaßung erkennen sowie die eigene, gottgegebene Rolle innerhalb einer (zu verwirklichenden) gesellschaftlich-religiös-ästhetischen Ordnung akzeptieren. In den wechsellvollen Zeiten des Krieges und seiner Folgen gilt in dieser Hinsicht die *constantia*, die Beständigkeit, als hohes Ideal. Somit liegt, was für heutige Leser mitunter schwer nachvollziehbar ist, der Sinn des Lebens und der Komödie weniger im individuellen Aufstieg, der Selbstverwirklichung oder dem eigenen Glücksstreben als vielmehr in der Eingliederung in eine konstruktive Ordnung. Harlekin wäre jedoch nicht Harlekin, wenn – trotz dieser Sehnsucht nach Stabilität – in seinem Reich der Komödie nicht ebenso »Zersetzendes« zur Sprache käme.

b) Schreiben in einer Ära des Krieges und der konfessionellen Spannungen: Andreas Gryphius

Andreas Gryphius (1616–1664) ist mit seiner traumatisierenden Kriegserfahrung ein Repräsentant seiner Zeit: Der Sohn eines protestantischen Pfarrers verliert früh den leib-

lichen Vater und muss dann auch noch Enteignung und Emigration des Stiefvaters hinnehmen. Gryphius' Jugend ist vom tagtäglichen Erlebnis des Krieges und seiner Folgen überschattet: Gewalt, Tod, Zerstörung, Feuersbrunst, Pest. Erst spät kann er deswegen eine höhere Schulbildung (in Fraustadt und Danzig) erlangen. In den Jahren, in denen seine ersten poetischen Werke entstehen, erlebt Gryphius die psychische Krise und schließlich den Tod seines Mentors Georg von Schönborn mit, den die konfessionellen Verhältnisse zum Religionswechsel zwingen. Nach Jahren der Bildungsaufenthalte in Leiden, Breslau, Frankreich und Italien kehrt der Protestant Gryphius 1648 in das dem katholischen, böhmischen König direkt unterstellte Glogau zurück, wo er neuerlich konfessionellen Repressalien ausgesetzt ist.

Biographisch gesehen mag es daher durchaus naheliegen, dass Gryphius neben Abhandlungen, Übersetzungen und Gedichten (v. a. Sonetten und Oden) in erster Linie mit Tragödien sein Schreiben beginnt: *Leo Armenius*, *Catharina von Georgien*, *Cardenio und Celinde*. Gehversuche im Genre der Komödie unternimmt Gryphius relativ spät und ist doch (neben Christian Weise und Christian Reuter) einer der ersten bedeutenden Komödiendichter der neueren deutschen Literatur. Gryphius experimentiert nach Kriegsende 1648 erstmals mit der Komödie. Neben heute zum Teil vergessenen und mitunter auch zu Gryphius' Zeiten nicht allzu häufig gespielten Komödien wie *Horribilicribrifax Teutsch* (1663 erschienen), dem Freuden-Spiel *Majuma* (1657), *Piastus* (1698) oder der verschränkten Doppelkomödie *Verliebtes Gespenste / Die geliebte Dornrose* (1660 uraufgeführt) wird das 1658 erschienene *Absurda Comica oder Herr Peter Squentz. Schimpfspiel in drei Aufzügen* zu einer der bekanntesten Barock-Komödien.

Gryphius bearbeitet dabei mehrere zeitgenössische Squentz-Vorlagen sowie den Ovidschen Pyramus-und-

Thisbe-Stoff. Er gehört damals zum Standardrepertoire von englischen Wanderbühnen. Shakespeares *A Midsummernight's Dream* zeugt davon, obwohl Gryphius dieses Stück wahrscheinlich nicht bekannt war. Bei Gryphius dramatisiert eine Laienspieltruppe rund um den schelmischen Peter Squentz für den König den antiken Stoff von Pyramus und Thisbe, um sich finanzielle Vorteile zu sichern. Das Unterfangen scheitert zwar kläglich – die Schauspieler geraten in Streit, ihre Verse misslingen – und der ästhetische Reiz bleibt auf der Strecke, dennoch amüsiert sich der Hof und belohnt die Darsteller gnädig. Das Honorar richtet sich, wie der König ironisch vorbringt, nach den Entgleisungen der Truppe: Je mehr Fehler (»Säue«) begangen wurden, desto größer fällt der Lohn aus. Squentz zeigt sich trotz der Beleidigung seiner künstlerischen Leistung damit zufrieden.

Das Geschehen ist schnell erzählt, das Stück bietet unterhaltsame Schelmereien rund um das Theater. Interessanter als die konkrete Handlung ist sicherlich die Frage, welche Funktion der Komödie zugeschrieben, welche Spielart der Gattung mit diesem Drama entworfen wird. Das Stück greift Komödientraditionen auf und scheint wie ein gängiges Lustspiel des 17. Jahrhunderts vorzugehen, zugleich werden Gegenbewegungen sichtbar.

c) *Peter Squentz*: Lachen im Dienste einer besseren Ordnung?

Gryphius setzt sich in seinen Komödien, schon allein aufgrund seiner umfangreichen humanistischen Bildung und seines Selbstverständnisses als gelehrter Dichter, mit der Geschichte der Gattung auseinander (Kiesant, 1999, 203f.): Ein Beispiel unter mehreren sind Anleihen bei der *Commedia dell'Arte*, von denen etwa der Typus des *miles gloriosus*, des bis auf Plautus zurückgehenden, bramarba-

sierenden Hauptmanns, in *Horribilicribrifax* zeugt. Desgleichen treffen wir Herrn Harlekin wieder, der sich zu Gryphius' Zeiten gesteigerter Beliebtheit beim Publikum erfreut. Insbesondere über englische Ensembles hält er Einzug auf die Bühnen im deutschsprachigen Raum: als Pickelhering, eine Variation des Harlekin, wie sie Gryphius im *Squentz* wieder aufnimmt. Neben Pickelhering tragen Kricks, Bulla-Butän, Klipperling, Lollinger, Klotz-George und nicht zuletzt Peter Squentz selbst Züge des Harlekin. Ihre Ethik des Diesseits und der Körperlichkeit (Ausscheidung, Sexualität, Völlerei: Gryphius, 1983, 17f., 33f., 42f. u. ö.) sowie burleske Sturz- und Prügel szenen (Gryphius, 1983, 18f., 31f., 41) rühren von dieser Tradition her.

Das ist umso bemerkenswerter, als Harlekins künstlerische Qualitäten im Barock-Theater und insbesondere in den Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts nicht unumstritten sind. Obgleich auch Gryphius die hohe Kunst der Tragödie über das Komische stellt, greift er in *Peter Squentz* also tief hinein in die Requisitenkiste einfacher Unterhaltungsdramen und orientiert sich erstaunlich stark am Populärtheater!

Gryphius' Harlekin brechen auf amüsante Weise die Konventionen. Sie stören desgleichen die Illusion und sprechen das Publikum direkt an, etwa wenn Pyramus (Piramus) alias Pickelhering auf dem Höhepunkt der eigentlichen Tragik, bei seinem Selbstmordversuch, den Zuschauern erklärt: »Erschrecket nicht lieben Leute / ich ersteche mich nicht recht / es ist nur Spiel« (Gryphius, 1983, 44).

Damit ist das Motiv des Spiels im Spiel angesprochen. In ihm, im Thema von der Welt als Bühne (*theatrum mundi*) zeigen sich *Peter Squentz* und weitere Gryphius-Komödien als Dokumente ihrer Zeit. Die Welt wird von vergänglichem, fragwürdigem Schein bestimmt, was der Mensch spätestens angesichts des Todes erkennen wird

(*memento mori*). Der Scheinexistenz des Menschen steht das Sein Gottes gegenüber und beide Sphären sinnhaft zu verschränken ist oberstes Ziel der Kunst, insbesondere in der Leichtigkeit und Diesseitigkeit der Komödie (Greiner, 1992, 135). Dort steigert sich der Schein in dem ästhetischen Spiel im Spiel – wobei jenes Spiel, jener Schein stets als inszenierte, kontrollierte Täuschung ersichtlich wird. Der Illusionsbruch der Komödie gaukelt keine Scheinexistenz vor, sondern enthüllt sie. Harlekin bewegt sich auf der Schwelle zwischen Schein und Sein und findet dort ein eigenes Gebiet des Komischen (Gryphius, 1983, 20f.).

Wie gestaltet sich das Verhältnis von Schein und Sein, von *delectare* und *prodesse* sowie von Normverletzung und Normerhalt in Gryphius' *Peter Squentz*? Die Antworten auf diese Frage machen das Schillernde der Komödie deutlich: In ihr überlagern sich Elemente einer normstabilisierenden Verlachkomödie und Provokationen, die eine kontroverse Auseinandersetzung mit einem Komödienverständnis äußern, wie es bis dahin in den Poetiken vertreten wird. Erstere Züge sind für den Kulturhistoriker, zweitere für den modernen Theatertheoretiker interessant.

Das Drama wirft gesellschaftliche und poetologische Themen auf, die für den Barock charakteristisch sind: Welches Verhältnis verbindet Herrscher und Untertanen? Welche Funktion übernimmt die Kunst in dieser Relation? Dient sie der theatralischen Selbstinszenierung des Herrschers, als Darstellung der politischen Souveränität, und spiegelt eine sinnvolle gesellschaftliche Ordnung, die darauf basiert (Ecker, 2000, 94f.)? Oder brechen sich hier Irritationen Bahn, die auf erste Modernitätserfahrungen hindeuten?

Zunächst mag das Personal der Komödie überraschen: Neben den dilettantischen Laienspielern aus dem Handwerkerstand betreten König, Königin, Prinz und Prinzessin die Bühne. Die in zeitgenössischen Poetiken geforder-

te Scheidung der Stände in Bezug auf die Komödie und Tragödie hält Gryphius zwar augenzwinkernd ein, verstößt aber zugleich dagegen: Personen höchster Kreise werden zum Personal seiner Komödie, sie sind aber nicht bzw. kaum komisch gezeichnet und erscheinen symbolisch von den anderen Ständen getrennt. Durch die Komödie wie durch die *dramatis personae* verläuft eine Scheidelinie zwischen den »Spielende[n] Personen« (den bäuerlich-kleinbürgerlichen Figuren der Komödienhandlung und den Schauspielern des Stücks im Stück) und den »Zuschende[n] Personen« (das adelige Publikum, das die ins Komische verunglückte Tragödie betrachtet; Gryphius, 1983, 7). Diese Trennung darf jedoch nicht schablonenhaft verstanden werden: Kiesant wies darauf hin, dass die Komik der Bürger ohne Stimulation und Kontrolle des Adels nicht möglich ist (Kiesant, 1999, 204f.). Die adeligen Figuren tragen daher, durch Kommentare und gezielte Fragen, ebenfalls zur Komik des Stückes bei. Das reicht bis zu erotisch konnotierten Bemerkungen v. a. des Prinzen und mitunter sogar des Königs, die in abgeschwächter Form dem Zotigen des Harlekins entsprechen (vgl. Gryphius, 1983, 42).

Auch das Ende scheint ein für die Barockkomödie typisches zu sein und ist es zugleich nicht: Die verletzte Norm wird wiederhergestellt, die gesellschaftliche Rangordnung hat sich bewährt. Alle Figuren werden in diese hierarchisch strukturierte Gemeinschaft integriert. Die Standesgrenzen geraten nicht in Bewegung, sondern werden, im Gegenteil, festgeschrieben. Jeder bleibt in dem Stand, der ihm ursprünglich zugeordnet war: Die Handwerker werden wegen der anmaßenden Kunstausbübung gegenüber der höfischen Norm in ihre Schranken verwiesen. König und Adel treten als Sachverwalter dieser Norm, als einzig souveräne, kompetente Richt-Instanz auf. Der Aufstiegs-wille der niederen Stände wird hingegen satirisch herabgesetzt (Toscan, 2000, 89). Mit dem Widerschein des Spiels

im Spiel, d. h., mit der Spiegelung des ›realen‹ Publikums in der Gruppe der Adelligen, die den burlesken Laiendarstellern zuschauen, wird angedeutet, wohin die Haltung der Zuschauer sich neigen soll. Ihre adeligen Pendants auf der Bühne vertreten Werte, die das Stück dem Publikum vermitteln will.

Und dennoch: Fragt man, wer am Ende siegreich bleibt, so ist das Peter Squentz! All seinen Bedürfnissen wird entsprochen; er erreicht seine (in erster Linie finanziellen) Ziele. Sein Charme bezwingt selbst den Vertreter der Macht, der den vorwitzigen Untertan nicht bestraft, sondern lächelnd belohnt. Obgleich der König symbolisch das letzte Wort behält, ist Squentz ihm in der Schlusszene ein mindestens ebenbürtiger Gesprächspartner, der dem Publikum wahrscheinlich stärker im Gedächtnis bleibt als der eher blass gezeichnete Souverän. Sicherlich werden Squentz' Fehlritte satirisch entlarvt, aber er versteht es durchaus, Sympathien im Zuschauer zu wecken. Trotz Gryphius' tragischer Kriegserfahrung und seines Hanges zum Trauerspiel sowie zum Ordnungserhalt wird hier also in manchem dem kultivierten Regelverstoß gehuldigt. Der die Norm verletzende Harlekin wird am Ende lächelnd zur Ordnung gerufen und schneidet nichtsdestoweniger eine freche Grimasse. Darin zeigt sich anthropologisches und poetologisches Interesse, das ebenso nach den Möglichkeiten und Funktionen der Komödie fragt wie nach der Wichtigkeit von Komik in ernsten Zeiten. Gryphius entwickelt sein Verständnis der Komödie aus dem Bewusstsein der Tragödie heraus (Greiner, 1992, 131).

Das Definitionsmerkmal von Komik als Abweichung von der Norm findet sich in Gryphius' Komödie auf zwei Ebenen: Harlekin verstößt, so Hans-Peter Ecker, gegen eine politisch-gesellschaftliche und eine poetisch-ästhetische Ordnung. In Bezug auf die politisch-gesellschaftliche übertritt Squentz immer wieder die Standesschranken,

was sich nicht zuletzt in falsch gebrauchten Grußanreden und Höflichkeitsformen zeigt. Pickelhering gegenüber imitiert er in übertriebener Weise adelige Grußrituale, was beim zeitgenössischen Publikum als Anmaßung, als Verletzung einer gottgewollten, stabilen Ordnung erkennbar wird (Toscan, 2000, 94f., weitere Beispiele ebd., 92–98). Gleiches gilt für Squentzens Angeberei, mit der er sich der staatlichen Macht aufdrängt (»ich bin der vornehmste Mann in der gantzen Welt«, Gryphius, 1983, 21). Der »vornehmste Mann in der gantzen Welt« ist und bleibt der von Gott eingesetzte Souverän an der Spitze der Ständepyramide; der König des *Peter Squentz* ist in dieser Hinsicht die komödiantische Variante eines gängigen Herrscherbildes, das auch in zeitnah entstandenen Trauerspielen wie *Carolus Stuardus* usw. auftritt. Gerade für einen Autor mit der traumatischen Erfahrung des Dreißigjährigen Krieges wie Gryphius wird die Stabilität politischer Herrschaft zur Kardinalfrage.

Gleichermaßen wichtig ist die Forderung einer stabilen poetisch-ästhetischen Ordnung, gegen die Squentz ebenfalls verstößt. Der Text hat eine poetologische Ebene. Wenn Peter Squentz sich dezidiert für eine Mischung von Komödie und Tragödie ausspricht (»lustig und traurig«, »[l]ein traurig Lust-Spiel«; Gryphius, 1983, 23, 25), so geschieht das nicht im Bewusstsein experimenteller Avantgarde, sondern zeigt seine fehlende Bildung und seinen poetischen Dilettantismus. In einem kurzen Disput streiten sich die Laienspieler, ob man eine Komödie oder eine Tragödie geben solle. Sie können sich nicht einigen, da sie die jeweiligen Gattungskriterien derart veräußerlicht und allgemein definieren, dass sowohl tragische als auch komische Merkmale in dem geplanten Stück zu finden sind (Gryphius, 1983, 18).

Squentz bezeugt sich zwar selbst Universalbildung (»Ich bin ein Universalem, das ist in allen Wissenschaften erfahren«; Gryphius, 1983, 20), ist aber nicht zuletzt in

der Poetik ungeschult, was sich augenfällig in der fehlerhaften Verwendung des Reimes und Versmaßes zeigt (Gryphius, 1983, 29). Damit nimmt er erneut eine Position ein, die ihm nicht gebührt, und verletzt das barocke Ideal des *poeta doctus* (Toscan, 2000, 100f.). Hinzu kommt der Aspekt der zeitgenössischen Literatursatire: Durch den holprigen Knittelvers und die niedrige Stilebene, ja derbe Prosa des Squentz und seiner Truppe spielt der Text satirisch auf den Meistersang des dezentralistisch operierenden Stadtbürgertums mit der Symbolfigur Hans Sachs an (vgl. Mannack, 1986, 89); Hans Sachs wird im *Squentz* ironisch als dichterische Autorität herangezogen (Gryphius, 1983, 17f.).

Die satirisch gezeigten Regelverstöße zeigen, dass die Kunst für Peter Squentz und seine Laienspieler ausschließlich Mittel zum Zweck ist. Es geht ihnen um finanzielle Bereicherung (Alexander, 1984, 115; vgl. Mannack, 1986, 89), Befriedigung der eigenen Eitelkeit und gesellschaftlichen Aufstieg. Insofern ist es für sie zweitrangig, ob die ästhetische Norm virtuos verwirklicht wird oder nicht. Im Gesamtzusammenhang des Textes und jenseits der begrenzten Figurenperspektive erhält die Kunst jedoch existentielle anthropologische und gesellschaftliche Funktion: Neben der Liebe (die hier im Pyramus/Thisbe-Thema angedeutet wird, aber in anderen Gryphius-Komödien eine noch wichtigere Rolle spielt) ist die Kunst die zweite große, Sinn und Ordnung stiftende Macht.

An dieser ästhetischen wie auch der politischen Ordnung darf nicht gerüttelt werden. Die oberste juristische, wirtschaftliche und ästhetische Beurteilungs- und Entscheidungsinstanz bleibt der Adel bzw. der Souverän. Damit steht trotz eines nicht zu leugnenden Unterhaltungswerts das *prodesse* der Komödie im Vordergrund und Gryphius kann durchaus als »Wegbereiter der Gottschedschen Verlachkomödie« (Ecker, 2000, 100) gelten.

Die Geschichte der Komödie lehrt uns, dass sie meistens zu jeder gewichtigen Aussage in spielerischer Leichtigkeit deren Widerspruch gleich mitpräsentiert – so auch hier. Selbst diese eindeutige Orientierung auf Besserung und Erziehung hin enthält eine Gegenbewegung, die auf das Spielerische, Mehrdeutige, Subversive ausgerichtet ist. So wird bereits das Primat des *prodesse* in der Komödie augenzwinkernd anzitiert: »Jhr werdet hier schöne Sachen fassen / Wenn ihr euch nur wollt lehren lassen« (Gryphius, 1983, 28), beteuert Peter Squentz. Allerdings handelt es sich um eine Pädagogik der Prügel, der Squentz das Wort redet: Der Zuschauer wird durch Schläge zur richtigen Reaktion gebracht (Gryphius, 1983, 28; vgl. den Epilog: Gryphius, 1983, 47). Auch die Metapher von Gott als Regisseur bzw. Autor des Weltenspiels wird ironisch aufgenommen: Peter Squentz ist alles andere als ein erfolgreicher Weltenordner, obgleich die Laienspieler diesen Anspruch an ihn stellen (»Ich habe nichts mehr zu sagen / Herr Peter Squentz hat nichts mehr auff meinen Zedel gemacht«; Gryphius, 1983, 35). Die gängigen Muster der Komödie werden folglich in Harlekins Zeichnung verzerrt. Statt einer dogmatischen Lehr- und Normierungspflicht der Komödie eröffnet Peter Squentz die Freude am Subversiven. Darin wird die eigene Gattungstradition genutzt, um sie experimentell zu variieren.

Mit den Augen des heutigen Lesers lassen sich zudem radikale Illusionsbrüche modernster Prägung ausmachen: Vor dem eigentlichen Spiel wird der Inhalt erzählt (Gryphius, 1983, 10), was die spätere Komik vorbereitet. Dadurch, dass der Zuschauer den mythischen Stoff vorab skizziert bekommt, gewinnen die skurrilen Abweichungen davon im Spiel der Laientruppe an Lächerlichkeit. Überdies wird eine unreflektierte Einfühlung der Zuschauer verhindert. Gleiches gilt für die Laienspieler, die, notdürftig kostümiert, die Requisiten und das Bühnenbild spielen: Kricks gibt den Mond, Bulla-Butän die Wand,

Lollinger den (durch die Assoziation des Urinierens sehr leiblich-burlesken) Brunnen. Sie reduzieren die dargestellten Gegenstände auf ihre wesentlichsten Eigenschaften, und diese sind erneut rein stofflich-körperlich. Damit legen Peter Squentz und seine Mannen Kunst gerade nicht im Sinne des metaphorischen Hindeutens auf eine geistig-transzendente Aussage, sondern sehr sinnlich und konkret aus (Toscan, 2000, 103–106).

Auch das ständige Aus-der-Rolle-Fallen (ein klassisches Verhaltensmuster des Harlekin!) bricht die Illusion auf (Gryphius, 1983, 31 ff.). An diesem Verstoß gegen das Illusionstheater lässt sich abschließend neuerlich die Doppelgesichtigkeit von Gryphius' *Peter Squentz* in Bezug auf die Gattungsgeschichte der Komödie sichtbar machen: Wenn die Laienspieler aus der Rolle fallen, verlassen sie im übertragenen Sinne eine ästhetisch vermittelte Ordnung. Selbst Peter Squentz ermahnt die streitenden Darsteller, die ihren Text vergessen: »tretet wieder in die Ordnung« (Gryphius, 1983, 41). Das kann, mit Toscan und Schlienger, als traditionell-konservatives Element gelesen werden. Squentz und seine Truppe können nicht zwischen Schein und Sein, Spiel und ›Wirklichkeit‹ unterscheiden, sie sind anmaßend und verstoßen gegen ästhetische Regeln – das wird kritisiert. Sie sind nicht gebildet genug, um die ästhetische Norm zu erfüllen. Der Zuschauer mag erkennen, dass ein solcher Dichter unfähig ist, Ordnung, Sinn, Norm zu stiften (Toscan, 2000, 112 f.; Schlienger, 1970, 116 ff.). Peter Squentz verkörpert ein damals sicherlich satirisch verlachtes Bild von Kunst. Aber gerade seine Harlekinaden sind es auch, die den Text heute immer noch interessant machen: In ihnen deutet sich eine moderne Ästhetik an, die die Gattungstradition der Komödie aufgreift und in spielerischer Variation weiterführt.

Präsentiert Gryphius in *Peter Squentz* noch eine Mischung unterschiedlichster Komikelemente – vom variantenreichen Sprachwitz bis zur sinnlichen Burleske –, so

werden einige Jahrzehnte später Komödientheoretiker der Frühaufklärung dem Körperlichen der Komödie den Kampf ansagen. Harlekin wird von der Bühne gewiesen, nur um sich kurz darauf durch die Hintertür wieder einzuschleichen.

III

Von der Sächsischen Typenkomödie zu Lessing (Re-)Definition der Komödie in der Aufklärung

Das 18. Jahrhundert wird von erheblichen gesellschaftlichen, politischen, philosophischen und wissenschaftlichen Veränderungen bestimmt, die um 1800 in eine dynamische Modernisierungsphase münden. Der Historiker Reinhart Koselleck sieht ab etwa 1750 bzw. 1770 einen tiefgreifenden Struktur- und Erfahrungswandel gegeben, der in der Französischen Revolution gipfelt und den »Umwandlungsprozeß zur Moderne« einleitet (Koselleck, 1972, XV und XVIII f.). Dem gehen Erschütterungen voraus, die die festgefügte Ordnung Alteuropas ins Wanken bringen: der Umbruch vom Agrarstaat zu ersten Ansätzen eines arbeitsteiligen Industriestaates, von der Gemeinschaft des »Ganzen Hauses« zur bürgerlichen Kleinfamilie sowie zur räumlichen Trennung von Wohn- und Arbeitsplatz, von der sozialen wie politischen Führungsrolle des Adels hin zu einem sich emanzipierenden Bürgertum. Wir befinden uns außerdem in einer Zeit des technischen Fortschritts (der Heißluftballon der Brüder Montgolfier, die Walzwerke in England, erste Versuche mit Elektrizität).

Die Aufklärung ruft seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zur Ermächtigung der Vernunft und zum selbstständigen Denken des Einzelnen auf, mit dem das Ideal der beständigen Erziehung und Vervollkommnung des Menschen verbunden wird. Getragen wird dieser Appell von einem neuen Interesse an wissenschaftlich-kritischen Erkenntnismodellen, die der Theologie den alleingeltenden Weltklärungsanspruch streitig machen. Der Motor einer solchen Rationalität und Aufwertung des denkenden Subjekts ist weniger der Adel als vielmehr ein gesellschaftlich, insbesondere wirtschaftlich erstarkendes Bürgertum.

Nach dem Dreißigjährigen Krieg bilden sich modern organisierte absolutistische Staaten heraus, die einen größeren Verwaltungsapparat mit Berufsbeamten sowie neue Wirtschaftsformen nötig machen – diesen Raum besetzt das Bürgertum. Zwar werden in der Folge adelige Standesprivilegien, Relikte des Mittelalters, zum Teil zurückgedrängt und außer Kraft gesetzt, das wachsende Selbstbewusstsein des Bürgertums findet jedoch in der Politik noch immer zu wenig Entsprechung. Die gesellschaftlichen Mitbestimmungsrechte des Bürgers steigen nicht analog zu seiner neuen Rolle in Wirtschaft und Verwaltung. Viele Vertreter des Standes sublimieren dieses Defizit durch einen bewussten Rückzug ins Private, Häusliche, Familiäre. Sie partizipieren zudem am öffentlichen Machtdiskurs nicht durch politische Mitsprache, sondern durch Bildung, vor allem durch Lektüre und Theaterbesuche. Dort entwickelt sich eine neue bürgerliche Standesethik. Die bürgerliche Bewegung der Aufklärung breitet sich demnach in einer Lücke aus, die der absolutistische Staat ausspart: in der Literatur, insbesondere auf der Bühne bzw. im Drama. Aus Mangel an politischer Macht entdeckt das aufgeklärte Bürgertum die Macht des Wissens.

Das 18. Jahrhundert führt folglich auch einen Paradigmenwechsel in Bezug auf die Sprachphilosophie und den Buchmarkt mit sich. Die Verfasser der ersten frühaufklärerischen Poetiken und sprachphilosophischen Abhandlungen (Thomasius, Wagneseil, Omeis, Rotth, Weise und speziell Daniel Georg Morhof mit seinem zunächst 1682 erschienenen *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie*) deuten bereits einen Wertekanon an, der für die Beschäftigung mit Literatur im Folgenden verbindlich wird. Er vermittelt charakteristische Forderungen des aufgeklärten Bürgertums. Leittugenden im Umgang mit Sprache und Dichtung sind die verstandesorientierte Kritik, die Einfachheit oder das (klassizistisch inspirierte) Maßhalten: »In allen Dingen muß Masse gehalten werden.

Man muß allezeit auff den Gebrauch / und die Eigenschaft der Sprache sehen« (Morhof, 1969, 320). In der Kunst ist alles mitteilbar, wenn der Dichter, neben seinem Ingenium, sich mit Fleiß ein großes Maß an Ausbildung und Wissen erarbeitet und eine angemessene, handwerklich-souveräne Beherrschung der Sprache erlernt hat. Morhofs *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* bildet dabei exemplarisch den Wandel ab, wie er sich in der Sprache und Dichtung am Ende von Renaissance und Barock und am Beginn der Aufklärung vollzieht: Die Barockliteratur gerät als schwülstig ins Kreuzfeuer der Kritik. Die Dichtung ist für Morhof weniger ein ästhetisches Meisterstück als ein wichtiges Erziehungsmittel. Die deutsche Sprache wird als nationales Kultur- und Bildungsmedium aufgewertet, was sich bereits seit dem 16. Jahrhundert abzeichnet und aus Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts fortentwickelt. Das Deutsche soll – im Vergleich zum Lateinischen, Griechischen und Französischen – als legitimes Verständigungsmittel in Dichtung, Wissenschaft und Geselligkeit rehabilitiert und als Träger einer nationalen, bürgerlichen Kultur etabliert werden. Dem barocken Schwulst werden die Ideale der Einfachheit, Ordnung und Regelmäßigkeit entgegengesetzt.

Auch auf dem Buchmarkt macht sich ein Strukturwandel bemerkbar. Eine regelrechte »Lesewut« setzt ein, die sich in den Veröffentlichungs- und Verkaufszahlen spiegelt: Zwischen 1721 und 1763 steigt die Anzahl der in Frankfurt und Leipzig überregional und interkonfessionell gehandelten Neuerscheinungen um 265; 1805 hat sich diese Rate (mit 2821 Neuerscheinungen mehr als im Jahr 1763) gut verzehnfacht.

Zudem setzt sich die deutsche Sprache Ende des 18. Jahrhunderts nach jahrzehntelangen Bemühungen endgültig in allen wissenschaftlichen Disziplinen (zuletzt durch das preußische *Allgemeine Landrecht* von 1794 auch in der Jurisprudenz) als führende Fachsprache gegen La-

tein durch. Selbst das Französische ist keine Konkurrenz mehr, nachdem die aufgeklärten Bürger in Abgrenzung von dem adeligen Ideal französischer Konversation ihre eigene deutsche Gesprächskultur etablieren und das Französische im Gefolge der Revolution von 1789 und unter napoleonischer Suprematie deutlich an Prestige einbüßt. Waren 1740 noch 27,7 % aller Novitäten auf den Frankfurter und Leipziger Messen in lateinischer Sprache abgefasst, sind es 1770, in Analogie zur Säkularisierung des literarischen Marktes, nur 14,25 % und 1800 schließlich nur mehr 3,97 %. Der Prozentsatz theologischer Schriften sinkt zwischen 1770 und 1800 um 10 %, wohingegen die Belletristik, besonders die Romanliteratur, eine gegenläufige Entwicklung nimmt (Wittmann, 1999, 121 f.). Gleiches gilt für die beim bürgerlichen Lesepublikum beliebte Gattung der Zeitungen, Zeitschriften und Moralischen Wochenschriften.

Ein neu strukturierter Buchmarkt hat einen neuen Typus des Verlegers, etwa Philipp Erasmus Reich, ebenso zur Folge wie einen neuen Typus des Schriftstellers. Hier kann Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) als Beispiel dienen, der geschickt mit seinen Verlegern zu verhandeln weiß und innovative Vermarktungsformen wie Selbstverlag und Subskriptionsausschreibungen (für *Die deutsche Gelehrtenrepublik*) erprobt. Generell ist diese Zeit die Geburtsstunde der freien Schriftstellerexistenz. Statt vom adeligen Mäzen ist der Schriftsteller mehr und mehr von einem eigendynamischen Markt abhängig, der einem von Rezensionen gesteuerten, anonymen Publikums geschmack sowie den ökonomischen Zwängen der Verkaufbarkeit von Literatur unterworfen ist.

Harlekin bewegt sich demnach durch unbeständige Zeiten – und erleidet ein hartes Schicksal. Einer der wichtigsten Dramentheoretiker der Aufklärung sagt ihm den Kampf an: Johann Christoph Gottsched.

a) Komödien nach Kochrezept: Gottscheds Dichtungsregeln

Die Aufklärung ist eine Epoche der Poetiken. Sie versuchen, die Dichtung vernunftgemäß zu klassifizieren und den Autoren Empfehlungen an die Hand zu geben, um die Literatur der gegenwärtigen Situation und den aufklärerischen Zielen angemessen zu gestalten. Poetiken der Antike (Aristoteles) wie des Barock (Opitz) dienen als Vorbild und Reibungsfläche. Neben Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger verfasst Johann Christoph Gottsched (1700–1766) mit seinem *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, erstmals 1730 erschienen, eine der einflussreichsten. Gottsched ist einer der wichtigsten Literaturtheoretiker in der ersten Phase der Aufklärung; mit seiner Poetik setzt sich so gut wie jeder deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts auseinander.

Der *Versuch einer critischen Dichtkunst* entsteht im Geiste der rationalistischen Frühaufklärung (Wolff, Locke, Thomasius) und orientiert sich an Opitz' System von Dichtungsnormen. Gottscheds Ziel ist es, die Dichtung vom barocken Schwulst zu reinigen und zu rationalisieren. Das schlägt sich in dem klaren Aufbau der Poetik nieder: Der erste Teil gehört theoretischen Überlegungen, der zweite wendet sich, strikt gegliedert, einzelnen Gattungen zu. Dabei ist jeder Argumentationsschritt, so will es jedenfalls der Autor, rational begründet, schlüssig aus der vorhergehenden Überlegung folgend und praktisch umsetzbar. Dieser aufgeklärt-»critische« Zugang ist relativ neu für die Poesie: ein intellektuelles, streng logisches Verfahren der Untersuchung und Klassifikation, das Methoden der Naturwissenschaften (wie etwa die Kausalkette von Ursache, Folge und Wirkung) auf die Dichtung überträgt. Jeder einzelne Aspekt soll ihrer wichtigsten Absicht dienen: der Erziehung des Lesers zu einem vernünftig denkenden und handelnden Mitglied der menschlichen

Gemeinschaft. Diese Wirkung, das *prodesse*, steht über allem; nichts darf von ihr ablenken. Vernünftig begründete Grundsätze, die von jedem Leser selbstdenkend nachzuvollziehen sind, sollen eine optimale Wirkung der Kunst gewährleisten. Es geht also nicht um die Verbreitung subjektiver Geschmacksurteile, sondern um eine Objektivierung der literarischen Qualität im Dienste einer konstruktiven Beeinflussung der Zuschauer.

Insofern ist Gottsched sicher nicht der pedantische Regelkrämer und kleingeistige Dogmatiker, als der ihn die Autorengeneration seiner Söhne verlachen wird. Zunächst erreicht die *Critische Dichtkunst* schnell die Stellung des kanonischen Werkes, dessen Anregungen es zu folgen gilt. Etwa zehn bis fünfzehn Jahre nach der ersten Veröffentlichung setzt jedoch (beispielsweise durch Jakob Immanuel Pyra und Georg Friedrich Meier) wachsende Kritik ein. Ihr versuchte Gottsched in unzähligen Veränderungen zu begegnen, die er in den nächsten Auflagen der *Critischen Dichtkunst* vornimmt.

Hinzu kommt Gottscheds Wille, die deutsche Dichtung als Teil einer deutschen Kulturnation wirken zu lassen. Das deutschsprachige Theater soll zur formalen Reinheit und Ordnung in der Antike oder im französischen Klassizismus zurückgeführt werden (Gottsched, 1989, 196).

Die Bühne ist daher der Ort der bürgerlichen Aufklärung und der höchsten Kunst. Sie richtet sich an Idealen aus, die auch Wertmaßstäbe bürgerlicher Identität sind: Maß, Formstrenge, Ordnung, Klarheit, Kausalität/Logik, Tugendhaftigkeit, Wahrscheinlichkeit. In dieser Ethik ist Gottsched ein gedanklicher Vorläufer des bürgerlichen Kunstprogramms in der deutschen Klassik. Zugleich denkt Gottsched jedoch populistisch. Sein ausgefeiltes Regelwerk dient nicht dazu, eine elitäre Kunstkonzeption zu entwerfen, sondern, im Gegenteil, eine möglichst breite Öffentlichkeit mit dieser Kunst erzieherisch zu erreichen. Gottsched arbeitet mit seiner Poetik an einer Theaterre-

form, die er nicht nur in der Theorie der *Critischen Dichtkunst*, sondern auch in der Praxis vorantreibt: So gibt er die *Deutsche Schaubühne* heraus, ein Periodikum mit ausgewählten, vorbildlichen Stücken, und bringt mit Hilfe zweier Theaterdirektoren von wandernden Bühnen, Friederike Caroline Neuber (die Neuberin) und Friedrich Schönmann, seine Vorstellungen auf die Bühne.

Vor diesem Hintergrund ist Gottscheds Dichtungs- und Komödienverständnis zu sehen, das er im elften Kapitel der *Critischen Dichtkunst* (*Von Komödien oder Lustspielen*) entwirft und das auf heutige Leser befremdend wirkt. In Gottscheds Verständnis von Literatur haben eigendynamische Abläufe beim Schreiben – sei es in Bezug auf unbewusste Prozesse im Autor, sei es in Bezug auf eine Verselbstständigung des Textes in der Psyche unterschiedlicher Leser – keinen Platz. Eine Literatur, die auf Eindeutigkeit und Kalkulierbarkeit der Wirkung ausgerichtet ist, setzt eine beinahe mechanische Textproduktion voraus. Sie verläuft in drei Schritten, die an eine Check-Liste oder gar ein Kochrezept erinnern (vgl. dazu Gottsched, 1989, 96): Man nehme, erstens, »einen moralischen Lehr-Satz«, den der Dramatiker »seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will« (Gottsched, 1989, 161). Der Verfasser hat sich zu überlegen, welche Wirkungsabsicht er genau erzielen möchte. Dann ersinnt der Autor, zweitens, eine exemplarische, allgemeine Handlung, die den Lehrsatz besonders anschaulich verdeutlicht. Der reine Merksatz ist nämlich zunächst für die meisten Zuschauer zu abstrakt. Eine ausschließlich logisch-theoretische Argumentation ist nicht für jeden verständlich. Die nackte Wahrheit gefällt nicht. Aus Grundthese und Fabel folgt, drittens, streng logisch die Gattung: aesopisch, komisch, tragisch oder episch.

Wählt der Dichter nach diesen drei Vorüberlegungen die Gattung der Tragödie oder der Komödie, so findet er bei Gottsched eine weitere, noch differenziertere Produktionsanleitung vor. Die Tragödie erzeugt im Zuschauer

Schrecken, Mitleid und Bewunderung. Sie bringt die höheren Stände, den Adel, auf die Bühne, spart aber die höchsten Stände (Kaiser und Könige) aus, denn diese gehören ins Epos. Die Tragödie bevorzugt historische Stoffe und Figuren, ist in fünf Akte gegliedert und gewährleistet die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung. Sie dauert drei bis höchstens vier Stunden und handelt bei Tag; außerdem spielt sie in nur einem Bühnenbild, das historisch korrekt, aber nicht überladen ist. Alles andere würde durch Ermüdung der Zuschauer oder Unwahrscheinlichkeit die geplante Wirkung gefährden. Die Sprache der Tragödie ist der hohe Stil, der Vers, insbesondere der Alexandriner. Ablenkende Zwischenspiele oder gar Harlekinaden in den Pausen sind strikt verboten.

Gottsched liefert mit *Sterbender Cato* ein Beispielstück für eine solche Tragödie, die 1731 von der Neuberschen Bühne uraufgeführt und in den nächsten Jahrzehnten im Zuge der Auseinandersetzung mit Gottsched häufig gespielt wird. *Sterbender Cato* ist in Gottscheds Kunstverständnis konsequenterweise kein Stück, das auf subjektive Außergewöhnlichkeit oder Originalität setzt. Gottsched selbst legt in seiner Vorrede die Quellen (vor allem Cato-Tragödien von Joseph Addison und François Deschamps) offen. Nur etwa ein Zehntel der Verse stammen von Gottsched, der Rest ist den Vorlagen entnommen. Bodmer und Lessing werden diese ungewöhnliche Textproduktion als Schreiben mit Kleister und Schere statt mit Tinte und Feder verspotten, sie liegt aber in Gottscheds Versuch begründet, möglichst schnell eine mustergültige Tragödie auf die Bühne zu bringen.

Die Komödie fällt, so Gottsched, in Wirkung und ästhetischem Wert hinter die Tragödie zurück. Dennoch hat sie bei bestimmten Wirkungsabsichten ihre Berechtigung. Sie ist wie alle Formen der Kunst an den »Regeln der Vernunft«, an Wahrscheinlichkeitsgebot und Wirkungsoptimierung zu messen (Gottsched, 1989, 187). Für die Ko-

mödie hat Gottsched ebenfalls ein Patentrezept. Sie erzeugt beim Zuschauer kein Mitleid und keinen Schrecken. Auch lässt sie ihn sich nicht in die Figuren einfühlen. Vielmehr ruft sie eine emotional weniger starke Wirkung hervor. Distanziert blickt der Zuschauer auf das Bühnengeschehen, erkennt ein törichtes, die Gemeinschaft störendes Verhalten und verlacht es: »Die Komödie ist nichts anders als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann« (Gottsched, 1989, 186). Die Figuren der Komödie sind daher keine runden Charaktere, sondern führen typisiert einzelne Verhaltensmuster vor (Gottsched, 1989, 187). Sie entstammen zudem, nach Gottscheds Ständeklausel, dem Bürgertum und in Nebenfiguren auch kleinbürgerlich-bäuerlichen Gruppen. Adelligen oder gar höchsten politischen Machthabern gebührt Ehrerbietung, nicht Verlassen (Gottsched, 1989, 189). Gottscheds Komödie ist daher auf den Erhalt oder höchstens die Verbesserung einer Ordnung ausgerichtet und verwirft jede ästhetische Subversion.

Die Komödie greift nicht zu historischen Stoffen, sondern wählt ihre Handlung frei aus aktuellen Problemzusammenhängen der Gegenwart. Am Schluss der Komödie lösen sich die Verwicklungen konstruktiv, fröhlich auf und das Laster wird ausgemerzt. Die makelbehafteten Figuren erkennen im besten Fall ihr Fehlverhalten, werden geläutert und in die wiederhergestellte Gemeinschaft integriert – ein neuerlicher Unterschied zum Tragödienende.

Für die Form der Komödie gelten jedoch dieselben Regeln wie in der Tragödie: Hat der Dichter seine Handlung nach den Richtlinien des zu vermittelnden Lehrsatzes und der pädagogisch optimalen Wirkung fortgesponnen, teilt er diese – wie ein Bäcker seinen Teig – in fünf gleich große Portionen (Akte). Sie haben den drei Einheiten (ein Spielort, ein wahrscheinlicher, überschaubarer Zeitabschnitt, nur eine Haupthandlung) zu folgen. Die Sprache der Ko-

mödie ist vom mittleren bis niederen Stil geprägt. Zwar sind Komödien in Versen denkbar, jedoch verwirft Gottsched alles *zu* Ästhetisierte und empfiehlt nach dem Gebot der Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit die Prosa (Gottsched, 1989, 193).

Die Forderungen der Wahrscheinlichkeit verbieten auch lange Monologe und Beiseite-Sprechen, da beides im bürgerlichen Kommunikationsverhalten unüblich ist. Strikt untersagt sind alle zotigen und burlesken Harlekinaden etwa der Commedia dell'Arte-Tradition (Gottsched, 1989, 194). Gottscheds Komödienkonzept verbannt das nonverbale Körperliche der Komik. Sein Ideal der pädagogisch sinnvoll eingesetzten, rational kalkulierbaren Komik basiert auf der Sprache. Gottscheds Komödien sind Sprachkomödien.

Mag es daran liegen, dass Gottsched der Komödie in seiner Hierarchie der Gattungen den Platz unter der Tragödie einräumt – Gottsched schreibt selbst jedenfalls keine Beispielskomödie. Das überlässt er seiner Ehefrau Luise Adelgunde Victorie, die vor dem Hintergrund von Gottscheds Poetik und mit Hilfe der Aufführungspraxis durch die Neubersche Theatertruppe die ›Sächsische Typenkomödie‹ mitbegründet. Dieses Komödienmodell folgt im Wesentlichen den eben skizzierten Anforderungen Gottscheds. Freilich gehorchen die Komödien der Gottschedin nicht in allen Punkten jenen Regeln, sei es, um (möglicherweise in Abgrenzung vom dominanten Ehemann) einen eigenen Akzent zu setzen, sei es dem größeren komischen Talent der Gottschedin geschuldet oder sei es aufgrund der Eigendynamik poetischer Texte. Sie lassen sich nur bis zu einem gewissen Maß von Gattungsnormen reglementieren. Insbesondere die Komödie widersetzt sich – aufgrund ihres subversiven Charakters sowie der praktischen Inszenierbarkeit für die Bühne – Gottscheds Regelwerk.

Die Pietisterei im Fischbein-Rocke, 1736 als Debüt der Gottschedin erstmals veröffentlicht, kann hierfür als Bei-

spiel dienen. Sie beschreibt anhand typisierter Figuren Fehlverhalten innerhalb der bürgerlichen Familie: Der Hausvater, Herr Glaubeleicht, ist abwesend. Die Mutter, Frau Glaubeleichtin, reißt die Autorität innerhalb der Familie an sich, vernachlässigt die Haushaltsführung sowie die Erziehung der Töchter und gibt sich zusammen mit mehreren Betschwestern übertriebener pietistischer Frömmerei hin. Sie missachtet die Gesetze der Vernunft und Toleranz, sie ahmt ›männliche‹ Verhaltensmuster des Disputierens und autoritären Entscheidens nach, sie liest zu viel und das Falsche, sie verfällt (ihrem sprechenden Namen gemäß) in unaufgeklärte Schwärmerei. Ihre Laster entstehen durch Verstöße gegen die aufklärerischen Grundkategorien von Vernunft und Maß. Am Ende wird Frau Glaubeleichtin ihre Fehler (um dem Gebot der Wahrscheinlichkeit als Figur nicht zu widersprechen: teilweise) einsehen und zu einem vernünftigen, maßvollen Handeln im Rahmen des gängigen Frauenbildes zurückfinden.

Distanziert verlacht der Zuschauer die satirisch typisierte Figur, die aktuelle Fragen der Frauenbildung, Mutterrolle und Religionsausübung aufwirft. Sie werden in fünf gleich großen Akten und in schmucklos-natürlicher Prosa abgehandelt; die drei Einheiten werden eingehalten. Der Hauptmotor der Komik liegt im Sprachwitz. So weit, so gut im Sinne Gottscheds – über Nebenfiguren wie die Magd Cathrine hält allerdings Entgegengesetztes Einzug in die anscheinend so mustergültige Komödie: Cathrine trägt Züge der *Commedia dell'Arte*. Sie vertritt als weiblicher Harlekin bzw. Colombina einen pragmatischen, sinnlichen Zugang zur Welt, spricht beiseite (obwohl Gottsched diese Technik als unwahrscheinlich ablehnt) und wendet sich sogar mehrmals direkt ans Publikum. Harlekin lässt sich nicht verbannen.

Dabei versucht Gottsched das immer wieder – in einer Fülle von abschätzigen Äußerungen und in einer allegorischen Szene, die er im Oktober 1737 mit Hilfe der Neu-

berschen Truppe vor dem Grimmaischen Tor in Leipzig realisiert: die Vertreibung des Harlekin von der Bühne. Der genaue Ablauf kann heute nicht mehr rekonstruiert werden, Gottscheds Haltung zum Harlekin jedoch ist eindeutig. Er hat in seiner Theaterreform keinen Platz, wobei es weniger um die konkrete Figur an sich als vielmehr um das geht, was sie für Gottsched symbolisiert: ein regelloses Unterhaltungstheater mit geringer pädagogischer Absicht.

Die Gretchenfrage lautet: Warum vertreibt Gottsched den Harlekin? Die Antworten darauf fassen Gottscheds Literaturverständnis nochmals konsequent zusammen, verstößt unser Freund Harlekin doch so ziemlich gegen jede Grundmaxime dieser Theatertheorie. Der Harlekin richtet sich mit seinem bunten Phantasiekostüm, seinen Monologen und Publikumsansprachen gegen das Gebot der Wahrscheinlichkeit. Es soll, so Gottsched, das Bühnengeschehen nach Regeln der Vernunft strukturieren und in engen Bezug zur Erfahrungswirklichkeit des Publikums setzen. Beides – Vernunft und bürgerlicher Alltag – ist nicht die Welt des Harlekins, dessen Handlungen von bewusster Unvernunft und antibürgerlicher Provokation geprägt sind.

Mehr noch: Er lebt konsequent gegen die Forderungen bürgerlicher Ethik. Seine Obszönität und Körperlichkeit verletzen Ideale der Sittlichkeit und rationalen Triebkontrolle. Tugenden wie Maßhalten und Ordnungsliebe sind Kernwerte der bürgerlichen Ethik, es sind jedoch keine Maximen Harlekins. Ist nach Gottsched die Kunst im besten Falle auf Entstehung und Erhalt einer konstruktiven sozialen Ordnung ausgerichtet, so zieht Harlekin mit seinem umstürzlerischen Verhalten eine solche in Zweifel. Er erhebt die Gegenstimme, die störend in das Unisono aufgeklärter Eindeutigkeit einfällt. Auch die Reinigung und Reduktion, denen Gottsched das Theater unterziehen will, wird von Harlekin angegriffen. In ausschmückenden Exkursen und zweckfremden Einlagen wendet er sich gegen die Vorstellung eines proportionalen, klar strukturierten,

puristischen Kunstwerks. Er bricht die Illusion, indem er den Zuschauer anspricht und die vierte Wand der Bühne niederreißt.

Alles zusammengenommen, widersetzt sich Harlekin dem vielleicht wichtigsten Gebot in Gottscheds Regelwerk: Das Theater, auch die Komödie, soll in möglichst kalkulierbarer Wirkung zur Erziehung des Publikums beitragen. Dem ist der reine Unterhaltungsaspekt untergeordnet; er dient höchstens zur Verstärkung des *prodesse* (Gottsched, 1989, 94). Harlekin ist jedoch die Symbolfigur des *delectare*. Mit jeder Grimasse lenkt er von dem Lehrsatz ab, den die Komödie zu vermitteln hätte. Seine Verrenkungen und Zweideutigkeiten sind nicht selten Komik als reiner Selbstzweck. Auch entspringt diese Komik oft nonverbaler Körperlichkeit. Gottscheds Forderung nach dem pädagogischen Sprechtheater findet in Harlekin seinen Widerpart.

Als humoristisches Zwischenspiel bricht Harlekin sogar in Tragödien ein, etwa um Umbaupausen zu überbrücken. Eine Vermischung der Gattungen Komödie und Tragödie rüttelt an den Grundmauern des Baus, den Gottsched mit seiner *Critischen Dichtkunst* errichtet. Er verwirft alles Tragikomische als unzulässiges »Mittelding« (Gottsched, 1989, 187), als »Ungeheuer« (Gottsched, 1989, 189). Harlekin ist im übertragenen Sinne ein solches »Ungeheuer«, das es von der Bühne der Aufklärung zu verbannen gilt.

b) Radikale Neuerungen:

Komödienkonzepte nach der Ära Gottscheds

Gottsched gelingt es, mit der Sächsischen Typenkomödie eine Komödienform zu entwickeln, die nach den Idealen der Formstrenge, vernunftgesteuerten Regelmäßigkeit und Wahrscheinlichkeit aufgebaut ist und die Wirkung, die erfolgreiche Vermittlung bürgerlicher Ethikkonzepte, über

alles stellt. Sie etabliert einen Begriff des Komischen und der Komödie, der über Jahre hinweg im Drama der Aufklärung bestimmend bleibt. Vor dem Hintergrund dieses Bildes zeichnen sich jedoch zunehmend Abweichungen davon ab. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts häufen sich kreative und kritische Auseinandersetzungen mit Gottscheds Komödienmodell. In den Komödien jener Jahre finden die vielleicht radikalsten und innovativsten ästhetischen Versuche statt. Hier wird einiges im scherzenden Spiel geäußert, was im öffentlichen Diskurs der Frühaufklärung nicht angesprochen werden soll bzw. nicht im Mittelpunkt steht – beispielsweise Erkenntniszweifel, Sprachskepsis, Gefühle. Die Komödie wird zum Experimentierfeld; dort werden Haltungen erprobt, die den Dogmen der Frühaufklärung widersprechen. Die Aussagen der Aufklärung sind nun vielstimmig und die ästhetische Qualität einer Komödie wird gegenüber der pädagogischen Vermittlungsabsicht aufgewertet. Die zweite Phase der Aufklärung ist eine Epoche der geistvollen Streitkultur und des konstruktiven Zweifelns. Mit ihr wird zu Recht häufig der Name Gotthold Ephraim Lessing verbunden.

Bevor jedoch Lessings Auseinandersetzung mit Gottscheds Komödienkonzept in den Blick genommen werden kann, müssen die vielfältigen Auflösungserscheinungen skizziert werden, denen Gottscheds Komödiendefinition im 18. Jahrhundert ausgesetzt sind. Seine strikte Scheidung in Tragödie (mit emotionaler Beteiligung der Zuschauer und adeligen Helden auf der Bühne) und Komödie (mit distanzierterm Verlachen durch den Zuschauer und bürgerlichen Hauptfiguren) lässt sich nicht lange halten. Eine Vielzahl von Autoren arbeitet sich an dieser Trennung ab. Im Bereich der Tragödie ist eine Folge davon das Bürgerliche Trauerspiel, das den bürgerlichen Protagonisten gleiches Tragödienpotential zuspricht wie den adeligen.

Wirkungsästhetisch ist das komische Pendant dazu das Rührende Lustspiel Christian Fürchtegott Gellerts (1715–

1769). In Komödien wie *Die zärtlichen Schwestern* (1747), *Das Loos in der Lotterie* (1746) oder der Leipziger Antrittsvorlesung *Pro comoedia commovente* (1751) entwirft Gellert in bewusster Abkehr von Gottsched eine von der Empfindsamkeit geprägte Komödienform, in der das Fühlen breiteren Raum einnimmt als das Verstehen. Zwar will auch Gellert bürgerliche Tugenden vermitteln, allerdings nicht durch das Verlachen von deren gegenteiligen Verhaltensweisen, sondern durch starke Einfühlung der Zuschauer in die – ebenfalls sehr emotional agierenden – Figuren. Durch Rührung und Mit-Leiden wird der Zuschauer dazu angeregt, die Tugend der Charaktere nachzuempfinden und zu übernehmen. Der Theaterbesuch wird zur Schule des richtigen, das heißt trotz allem: vernunftorientierten Empfindens. Durch ein maßvolles Sich-Fühlen wird dem bürgerlichen Zuschauer ein maßvolles Verhalten implantiert. Die Komödie Gellerts wirkt durch wohltemperierte Empfindung statt durch rationales Erkennen. Sie setzt damit auf die traditionellen Wirkungsweisen der Tragödie, die jedoch am gängigen Figurenpersonal der Komödie entwickelt werden.

Eine weitere innovative Komödienkonzeption entwickelt – erneut in Auseinandersetzung mit Gottscheds Forderungen – Johann Elias Schlegel (1719–1749), der in seinen *Gedanken zur Aufnahme des Dänischen Theaters* (1747) die Ständeklausel seines Leipziger Lehrers Gottsched als unnatürlich verwirft. Schlegels Komödie *Die stumme Schönheit* (1747) wendet sich beinahe gegen jede einzelne Maxime Gottscheds: Zwar sind die Figuren bürgerlichen Standes und eher typisiert, aber die Komödie wird als Einakter konzipiert. Sie ist – ein Affront gegen Gottsched! – in fein ziselierten Versen verfasst und stellt die ästhetische Qualität des Kunstwerks auf gleiche Stufe wie seine pädagogische Absicht. Das *delectare* – im Sinne künstlerischer Perfektion – wird wieder mindestens gleich wichtig wie das *prodesse*. In Abgrenzung zu Gottsched

fordert Schlegel, die Komödie dürfe nicht das *prodesse* über das *delectare* stellen (Schlegel, 1963, 566f.).

Auch in anderer Hinsicht setzt sich Schlegel mit Gottsched auseinander: was dessen Gebot der vernunftgeregelten Naturnachahmung und Wahrscheinlichkeit angeht. In Schlegels erkenntnis skeptischem *Schreiben von der Verschiedenheit der menschlichen Begriffe* heißt es ironisch:

Fragst du: Was zeigt mir wohl der Dichtkunst wahre
Spur?

So ruft dir alles zu: Nachahmung der Natur.

Bewundre nicht zu früh dieß eintrachtvolle Schreyen.

Bring ein Gedicht hervor: So wirst du sie entzweyen.

Was dieser schwülstig heißt, nennt jener wunderbar;

Dem einen scheint man kühn, dem andern ein Barbar.

Die Regeln sagt man her, und heißt nach Regeln dichten,

Nur soll die Regel sich nach unserm Muster richten.

(Schlegel, 1963, 394)

Hieraus lassen sich Schlegels freierer Umgang mit den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Naturnachahmung und sein Unbehagen an einer Regelpoetik Gottschedscher Prägung ersehen. Stattdessen geht es ihm um ein »Muster«, wie er es auch in der *Abhandlung von der Nachahmung* oder der Schrift mit dem programmatischen Titel *Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse* darlegt. Die Aufgabe des Künstlers liegt, so Schlegel, nicht in einer detailreichen Simulierung von Wirklichkeit, sondern darin,

daß man die Umstände seines Vorbildes zuweilen anders vorstellen muß, als sie wirklich sind; daß man öfters nur wenige Züge von derjenigen Sache, die man abbildet, behalten darf; kurz, daß man oft, wenn man nachahmet, die ganze Sache, der man nachahmet, so zu sagen, verwandeln muß (Schlegel, 1963, 479f.).

Schlegel geht es um die proportional stimmige Abbildung eines in der ›Wirklichkeit‹ erkannten Schemas. Aus der Ähnlichkeit von Original und stilisierter Kopie ergibt sich für den Betrachter ein höheres Maß an »Ordnung«. Daraus resultiert wiederum für ihn das »Vergnügen« des Kunsterlebens (Schlegel, 1963, 410).

Das lässt sich auf die Verwendung des Verses in der Komödie übertragen, die Gottscheds Forderungen so sehr widerspricht. Der Vers ist in diesem Sinne eine verwandelnde Nachahmung, die das Darzustellende auf ein Grundgerüst mit gleichen Proportionen abstrahiert. Im Idealfall entsteht so »eine neue Art der Ordnung, nämlich die Harmonie der Sylben«, heißt es in dem *Schreiben an den Herrn N. N. über die Comödie in Versen* (Schlegel, 1963, 413). Gerade in der hochartistischen Stilisierung der ›Wirklichkeit‹ zeigt sich deren Wesen und ein harmonisches Weltgesetz. Folgerichtig stellt sich Schlegels Verskomödie *Die stumme Schönheit* durch die Versifikation bewusst gegen Gottscheds Wahrscheinlichkeitsforderung. Welche Bürgersleute sprechen schon im Alltag in gedrechselten Versen?

Sicherlich gibt es noch Verbindungslinien zur ›Sächsischen Typenkomödie‹: Durch eine Intrige werden zwei Mädchen im Kindesalter vertauscht. Während Leonore, Tochter des reichen Bürgers Richard, zur vorbildlichen Bürgerstochter voller Natürlichkeit und Esprit heranwächst, wird Charlotte – die »stumme Schönheit« – durch die Vielrednerei ihrer Mutter Frau Praatgern zur Einsilbigkeit erzogen. Am Ende löst sich nach bester Komödienmanier der Knoten: Leonore heiratet Jungwitz, der wie sie im Gespräch mit anderen Natürlichkeit und Esprit zeigt, und Charlotte ehelicht den Philosophen Laconius, der sich eine schweigsame Frau wünscht, um nicht im Denken gestört zu werden.

Neben diesem traditionellen Ende finden sich die üblichen typisierten Komödienfiguren mit sprechenden Na-

men wie die geschwätzige Frau Praatgern, deren Fehlverhalten satirisch bloßgestellt wird. Selbst eine gewitzte Magd Cathrine betritt – wie in der *Pietisterey* der Gottschedin – die Bühne und trägt Züge der Colombina. Das sind aber auch die einzigen Relikte des burlesken Harlekin, denn Schlegel schreibt, ganz Schüler Gottscheds, eine Komödie, deren Komik ausschließlich der Sprache entspringt. Der Punkt der größten Nähe zu Gottscheds Komödienverständnis ist jedoch zugleich der Punkt der größten Entfernung davon. Schlegels *Stumme Schönheit* ist eine Sprachkomödie im doppelten Sinn: Sie etabliert zum einen eine artistische, stilistische Präzision, ist sie doch in geschliffenen Versen verfasst. Sie erhebt zum anderen die Sprache, das Sprechen, die Kommunikation zum Thema (vgl. zum Folgenden: Bartl, 2005b, 50–61).

Alle Figuren werden durch ihr Verhältnis zur Sprache charakterisiert und werfen die Fragen auf, welchen Nutzen und welche Aufgabe Sprechakte im sozialen Miteinander haben, was sie für die bürgerliche Identitätsfindung und ästhetische Autonomie leisten können. Gleichzeitig nähern sich alle Figuren Schlüsselwörtern der Aufklärung wie »Umgang«, »Verstand«, »Vernunft« von mehreren Seiten. In dem raschen Wortgefecht zwischen Jungwitz und Richard im zweiten Auftritt werden beispielsweise die Begriffe »Verstand«, »Vernunft« und »Umgang« sehr unterschiedlich erläutert und gewertet (Schlegel, 1963, 286 ff.). Überraschenderweise findet Schlegels Stück dabei nicht zu einer eindeutigen Definition und einem Merksatz, wie ihn Gottsched der Komödie unterlegt. Im Gegenteil: Alle Figuren bekommen mit ihren Aussagen Recht. Sicherlich liegt die Sympathie des Lesers nicht unbedingt bei der redseligen Frau Praatgern oder ihrer verstockten Tochter, auch denkt der Zuschauer kritisch über die angemessene Erziehung für bürgerliche Mädchen nach. Frau Praatgers Erziehungsdrill widerspricht dem pädagogischen Programm der Aufklärung. Aber keine Fi-

Lessing in der Auseinandersetzung mit Goeze 1778 vertritt. Geht es Richard noch um Abgrenzung vom Adel durch Beschränkung auf die moralischen und materiellen Werte des Bürgertums, identifiziert sich Jungwitz mit einem ständeunabhängigen Freiheitsideal des geistreichen Gesprächs. In der Generationenfolge zwischen Richard und Jungwitz findet also ein Wechsel in der Bewertung des Wortes statt, dessen Folgen sich auch in Schlegels Versuch zeigen, ein Lustspiel in Versen zu schreiben. Er weist auf die zunehmende ästhetische Autonomie des dichterischen Mediums voraus. Schlegel steht damit an der Schnittstelle zwischen zwei Phasen der Aufklärung, die sich personifizieren lassen: zwischen Gottsched (mit dessen Forderungen nach Nützlichkeit, praktischer Vernunft, didaktisch zu vermittelnden Moralvorstellungen) und Lessing (dem Primat der Toleranz, Vielstimmigkeit, anmutigen Sprachkultur). »Vernunft ist zu Esprit geworden« (Koopmann, 1979, 95).

Die Komödie steht damit nicht mehr ausschließlich unter dem Diktat der Zweckdienlichkeit und pädagogischen Eindeutigkeit. Ihr wird, im zweckfreien Sprachspiel, größere künstlerische Autonomie zuerkannt. In der harmonischen Ordnung des Verses zeigt sich zudem eine ideale Ordnung, in die die Figuren sprachlich eingegliedert werden. Nur in der natürlichen und eleganten Erfüllung wohlproportionierter, gemeinschaftsbildender Regeln (hier des Verses), die nicht dogmatisch aufgefasst werden, entsteht nach Schlegel die Möglichkeit von Freiheit, Wahrheit und Schönheit.

Schlegels Sprachkomödie stellt eine der Grundfragen der Aufklärung, die nach Integration, und beantwortet sie in der Darstellung einer harmonischen Eingliederung mit Hilfe von Sprechakten. Noch bevor die Familienverhältnisse bekannt sind und die Liebespaare sich gefunden haben, verrät die Sprechweise, welche Figuren zusammengehören: Charlotte, Laconius und Frau Praatgern benutzen in ihrem Schweigen und ihrer Vielrednerei die Sprache

maßlos, wohingegen Leonore, Jungwitz und Herr Richard zu eleganten Sprachspielen fähig sind. Schlegels *Stumme Schönheit* folgt daher Gottscheds Forderung nach einer Komödienform, deren Zentrum in der Sprache und nicht in den körperlichen Burlesken des Harlekin liegt. Er erweitert aber Gottscheds Konzept einer pädagogisch nützlichen, eindeutigen Komödie zu spielerischer Mehrdeutigkeit und ästhetischer Autonomie. Stellt Gottsched den erzieherischen Nutzen der Komödie über alles, rehabilitiert Schlegel das künstlerische Vergnügen an dieser Gattung. Lessing kann im Folgenden beides verbinden und schafft mit *Minna von Barnhelm* eine der ersten Tragikomödien der deutschen Literatur.

c) Von der Nachfolge zur Überwindung Gottscheds: Lessings Komödien

Lessings Theatertheorie und seine Stücke der späteren Phasen werden sich dezidiert gegen Gottscheds Ästhetik wenden – das bedeutet jedoch nicht, dass der junge Lessing Gottscheds Schriften nicht rezipiert hätte. An Lessings frühen Komödien wie *Der Misogyn*, *Der junge Gelehrte* oder *Die Juden* hätte Gottsched vielmehr seine helle Freude gehabt, stehen sie doch in der Reihe der ›Sächsischen Typenkomödien‹.

In dem 1749 entstandenen *Freigeist* skizziert Lessing in der Hauptfigur Adrast einen intellektuellen Zweifler voller misstrauischer Arroganz, der sich der toleranten Hilfe des Protestantentheophan verweigert. Adrast verharrt in der Haltung des Dogmatikers und wird durch seinen maßlosen Skeptizismus zum Außenseiter. Theophan versucht ihn in die Gemeinschaft zurückzuholen. Sein stetes Werben ist am Ende erfolgreich; Adrast sieht seine Verblendung ein und reicht Theophan die Hand zum Freundschaftsbund. Eine Verschwägerung der beiden durch Hei-

rat von zwei Schwestern tut ihr Übriges, um die ideologischen Differenzen auszuräumen. Die unterschiedlichen Einstellungen zur Religion bleiben nämlich bestehen, beide Kontrahenten akzeptieren jedoch die Gesinnung des anderen. Wie später in *Nathan der Weise* verknüpft das Band freundschaftlicher Toleranz die Mitglieder der Menschheitsfamilie dauerhafter als Blutsbände. Es entsteht in einem beispielhaften Erziehungsprozess, den Theophan an Adrast unternimmt und in dem – fern jedes dozierenden Dogmatismus – der Einzelne zur selbsttätigen Reflexion seiner Einstellungen angeregt wird.

Obwohl Adrast die gängige Wandlung im Sinne der ›Sächsischen Typenkomödie‹ durchmacht, ist das Ende des *Freigeists* daher (bereits in Lessings Frühwerk!) offener und komplexer gestaltet als die Schlussbilder in Gottscheds Komödien. Überhaupt ist Adrast, trotz Lessings Orientierung an der Typenkomödie, facettenreicher gezeichnet, als das Gottscheds Forderung der pädagogischen Zuspitzung auf einen einzigen Fehler zuließe. Dieser Weg hin zu einer wachsenden Komplexität von Gottschedschen Empfehlungen führt immer weiter in Lessings spätere Werkphasen hinein. Hier entwickelt er in theoretischen Schriften wie der *Hamburgischen Dramaturgie* und in Stücken wie *Minna von Barnhelm* auf der Grundlage von Gottscheds Poetik und in kritischer Auseinandersetzung mit dieser ein neues Komödienkonzept.

Schon der Vergleich der beiden theoretischen Werke, Gottscheds *Critische Dichtkunst* und Lessings *Hamburgische Dramaturgie*, zeigt, wie eine konstruktive Streitkultur in den aufklärerischen Diskurs Einzug gehalten hat: Ist Gottscheds Poetik auf Eindeutigkeit und vernunftgemäße Kategorisierungen bedacht, stellt Lessings Sammlung einzelner Texte zur Theatertheorie und -praxis der Zeit die Wahrheitsfindung in den Aufgabenbereich des Lesers. Er soll durch selbsttätigen Nachvollzug der sich zum Teil widersprechenden Thesen, im Dialog der Stimmen die für

ihn gültige Wahrheit ermitteln. Die Selbstermächtigung des Einzelnen wird konsequent weitergeführt. Allerdings mündet sie noch nicht in schrankenlose Subjektivität, muss doch die erkannte Wahrheit stets den Grundsätzen der überindividuellen Vernunft gehorchen.

Im 17. seiner *Briefe, die neueste Literatur betreffend* rechnet Lessing mit dem Übervater Gottsched ab, dessen poetische ›Leistung‹ sich auf Übersetzungstätigkeit und Nachäffen des französischen Klassizismus »mit Kleister und Schere« (Lessing, 1972, 49) beschränke. Lessing implantiert stattdessen das Englische, insbesondere Shakespeare, als der »deutschen Denkungsart angemessen[es]« Vorbild (Lessing, 1972, 49). Lessing ist zwar noch weit davon entfernt, den Harlekin wieder in seine alten Rechte einzusetzen, öffnet sich aber mit Shakespeare einem Komödienverständnis, das das Vielstimmige, Mehrdeutige zulässt.

Dennoch ist Lessing zu sehr Sohn der Aufklärung, um die pädagogische Wirkung der Komödie in der Gattungstheorie nicht in den Mittelpunkt zu stellen. Und er ist zu sehr Sohn einer *empfindsam* gewordenen Aufklärung, um diese didaktische Absicht ausschließlich über ein distanziertes Verlachen zu erzielen. Lessing entwirft eine Wirkungsästhetik, die den Menschen ganzheitlich in Verstand und Gefühl anspricht und das Mitleiden als höchsten emotionalen Wert während eines Theaterbesuchs preist. Anteil am Schicksal des Helden zu nehmen schult den Zuschauer im moralisch integren Handeln und in der Empathie. Mitleid wird somit zur Kardinaltugend in der bürgerlichen Identitätsfindung und Gemeinschaftsbildung: »Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch« (Lessing, 2006, 25, dort kursiv). Mitleid als Schule der Empfindung führt zu moralischer Vervollkommnung im Sinne eines spätaufklärerisch-bürgerlichen Wertekanons. Es ist bei Lessing nicht nur eine emotionale, sondern eine moralische Kategorie: »Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter« (Lessing, 2006, 25).

Zwar ist das Mitleid die wichtigste Folge des Trauerspiels, seine Funktion ist in Lessings Ästhetik aber zu wichtig, um es auf diese Gattung zu beschränken. Die logische Folge ist eine Öffnung der eindimensionalen Charaktere, wie sie in Gottscheds Typenkomödie vorkommen, zu Mehrdimensionalität. Ein gemischter, runder Charakter verfügt – auch in der Komödie! – über tragisches Potential, das den Zuschauer mitleiden lässt.

Ein Charakter, in dem sich Komisches und Tragisches, Lächerlichkeit und Größe mischen, ist zudem viel natürlicher als eine typisierte Komödienfigur. Die Gebote der Naturnähe und Wahrscheinlichkeit fordern daher eine tragikomische Mischung, selbst in der skurrilen Verzerrung durch Harlekin-Figuren Shakespearescher Prägung (Lessing, 1999, 353 ff.). Eine Überschreitung der Grenze zwischen Komödie und Tragödie, wie sie noch Gottsched so strikt verwirft, wird für Lessings Komödientheorie und -praxis konstitutiv. Er entwickelt noch keine dezidierte Ästhetik des Tragikomischen, ja warnt teilweise vor den »dramatische[n] Mißgeburten« (Lessing, 1999, 287) der Tragikomödie, zumindest wenn sie in völlige Schrankenlosigkeit mündet. Das Tragikomische darf nicht als Rechtfertigung für »jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat« (Lessing, 1999, 359), missverstanden werden.

Beherzigt man diese Warnung, bietet jedoch das Tragikomische immense Vorteile in wirkungsästhetischer Hinsicht, wie *Minna von Barnhelm* – die erste große Tragikomödie der deutschen Literatur! – zeigt. Nur die Tragikomödie erzeugt, so Lessing, im Zuschauer ein gemeinschaftsbildendes Mitleidsgefühl, das wiederum eine gemischte Empfindung aus Liebe, Identifikation, Unlust über das gezeigte Unglück und Schrecken/Furcht darstellt. Das Mitleid wird intensiviert, wenn sich der Zuschauer mit der Figur identifizieren, vergleichen kann – wenn der Held auf der Bühne »von gleichem Schrot und Korn« wie

der Zuschauer ist. Eine bürgerliche Herkunft des Helden bzw. seine Ausrichtung nach dem bürgerlichen Verhaltenscodex verstärkt daher seine Wirkung auf das bürgerliche Publikum. Major Tellheim und Minna von Barnhelm sind trotz ihrer adeligen Abstammung in der Hinsicht gemischte, bürgerliche Charaktere. Sie geben den Blick auf anthropologische Grundmuster frei, die Lessing – mit Aristoteles – in den Figuren seiner Stücke zeigen will.

Die ideale Figur steht demnach zwischen Typisierung und Individualisierung: Sie ist individuell genug, um beim Zuschauer Identifikation und Mitleid erregen zu können, und generalisiert genug, um allgemeingültige, menschliche Grundmuster zu spiegeln. Diese Figur ist nach Lessing in der Komödie wie in der Tragödie gleichermaßen zu benutzen (Lessing, 1999, 436 ff.). Sie schafft es im besten Fall, den Zuschauer in einen Zustand toleranter Empathie zu versetzen sowie seinen Affekthaushalt gemeinschaftsbildend zu regulieren. Eine dauerhafte Außenseiterposition oder ein Überrolltwerden von zerstörerischen Leidenschaften darf es in der Ideologie der Aufklärung nicht geben. Hier ist die Ästhetik vom Optimismus der Epoche geprägt. Trotzdem gerät diese Zuversicht ins Wanken. Beides – den Glauben an die Verbesserungsfähigkeit des Menschen durch die Kunst und wachsende Zweifel an diesem Automatismus – äußert Lessings Komödie *Minna von Barnhelm*.

Auf den ersten Blick folgt die 1767 erschienene Komödie dem Gottschedschen Muster: Sie greift ein hochaktuelles Thema der damaligen Gegenwart auf (den Siebenjährigen Krieg bzw. dritten Schlesischen Krieg 1756–63) und verzichtet auf historische Stoffe. Der niedere Adel stört darin nicht unbedingt, wirken die Figuren Tellheim und Minna doch in ihrem Verhalten und ihrer Ethik (ähnlich wie *Miss Sara Sampson*) eher bürgerlich als adelig. Auch satirisch überzeichnete, typisierte Figuren weist das Drama auf: Der lächerliche französische ›Edelmann‹ Riccaut zeigt die Kritik des Autors an einer Nachäffung Frank-

reichs (vgl. Martini, 1974) – hier schlägt Lessing Gottsched mit dessen eigenen Waffen! Die Form besteht zudem aus einer klaren fünftaktigen Struktur und die drei Einheiten werden penibel eingehalten: Der Schauplatz bleibt derselbe, das Stück spielt innerhalb weniger Stunden und hat nur eine einzige Haupthandlung. Der Ort des Geschehens – ein Gasthof und nicht die sichere Wohnstube des Bürgers – präsentiert aber bereits interessante Auflösungserscheinungen: Er deutet symbolisch auf ein Interim hin, das als Übergangsphase von ›Nicht mehr Krieg‹ und ›Noch nicht Frieden‹ keine Sicherheit und Verlässlichkeit bieten kann. Das Schicksal Minnas und Tellheims schwankt ähnlich unbeständig zwischen Krieg und Frieden, zwischen Tragödie und Komödie. *Minna von Barnhelm* spielt auf Messers Schneide, wo Gottsched nie seine Komödien ansiedeln würde.

Wäre dieses Stück eine ›Sächsische Typenkomödie‹, so hieße sie vielleicht ›Der Ehrsüchtige‹. Minna von Barnhelm verlässt den Schutzraum ihrer Familie und reist auf eigene Faust, nur in Begleitung einer Bediensteten ihrem treulosen Verlobten Tellheim nach. Dieser scheint sich aus borniertem Ehrgefühl heraus dem Heiratsversprechen entziehen zu wollen. Der Zuschauer trifft zunächst auf einen Tellheim, der recht eigenartig wirkt: verstockt, steif, den Ehrbegriff wie einen Schild vor sich herführend. Zu Beginn des Stückes kennen weder Minna noch das Publikum die Hintergründe seines sonderbaren Verhaltens. Das muss unweigerlich zu einer Fehleinschätzung führen, der auch Minna unterliegt. Sobald der Zuschauer aber Einblick in Tellheims Problematik erhält, wird deren tragische Dimension deutlich. Der ausgediente preußische Offizier ist an Leib und Seele durch das Kriegsgeschehen verletzt: seine Gesundheit, sein Ansehen, sein Vermögen wurden ihm unverschuldet genommen. Er nennt sich »einen abgedankten, an seiner Ehre gekränkten Offizier, einen Krüppel, einen Bettler« (Lessing, 2003, 77). Seine sitt-

lichen Grundsätze, mit denen er die Welt kategorisiert, scheitern; obwohl er sich moralisch im Recht weiß, erleidet er massive Sanktionen. Sein Selbstwertgefühl als Kriegsheld bricht zusammen, was sich zur Identitätskrise ausweitete. Tellheim leidet psychisch an den Kriegserlebnissen und weist eine schwache Form des Kriegstraumas auf. Somit ist Tellheim eine Komödienfigur, die es durchaus ernst zu nehmen gilt. Seine Versteinerung beginnt sich zu erklären, der Zuschauer fängt an, mit diesem tiefgründigen Charakter Mitleid zu empfinden.

Auch Minna ist sicherlich eine Figur mit starkem Identifikationsgehalt: Sie übertritt mutig die ihr gesetzten Grenzen der Schicklichkeit und vertraut ihrer vernünftigen Menschenkenntnis. Auch vollzieht sie an Tellheim ein kreatives Therapieprogramm, um ihn von seiner Versteinerung zu erlösen und für beide das Lebensglück sicherzustellen. Dadurch erweist sich Minna als Vertreterin der Spätaufklärung und geistige Verwandte Nathans: Mit Vernunft und Esprit unterzieht sie Tellheim einer Heilbehandlung, die auf die Kraft der Sprache und des Gesprächs sowie der Vernunft und des selbsttätigen Denkens ebenso setzt wie auf das richtige Fühlen. Sie gibt Tellheim nicht dogmatisch die anzuerkennende Wahrheit vor oder versucht durch Zärtlichkeiten, liebevolle Zuwendung, finanzielle Hilfe o. Ä. seine Probleme zu lösen. Sie will ihn vielmehr durch kreative Finten und spielerische »Intrigen« dazu verleiten, seine Verkrustung abzustreifen und in die Dynamik der Wahrheitsfindung im lebendigen Streitgespräch zurückzufinden. Der Zuschauer nimmt über sein Mitleid für Tellheim an dieser Sprachtherapie teil. Er verlacht nicht mehr distanziert Tellheims Fehler, sondern ergibt sich mit befreitem Lachen in das pädagogische Spiel der Komödie.

Dennoch ist Minna mit ihrem Therapieprogramm nicht erfolgreich – und das ist das Ungeheuerliche dieser Komödie! Bis wenige Minuten vor dem Ende droht das Geschehen immer wieder in eine Tragödie umzuschlagen.

Erst ein Anstoß von außen, das Eingreifen des Deus ex Machina in Form des königlichen Briefes, der Tellheims finanzielle Verhältnisse und seine Ehre wiederherstellt, wendet alles zum Guten (Alt, 1996, 237). Minnas erzieherisches Programm, das bei Nathan so erfolgreich sein wird, kann Tellheim nicht retten. Spätestens in *Minna von Barnhelm* hat der aufgeklärte Optimismus Risse bekommen, und Tellheim ist die Figur, die diese Problematik auf die Bühne bringt – auch wenn er schließlich wieder in die Gemeinschaft eingegliedert wird. Denn: er *wird* eingegliedert. Durch vernunftgemäßes, autonomes Handeln oder empfindsames Sich-Fühlen, durch die beste pädagogische Anleitung ist kein Tellheim in der Lage, seine Isolation zu überwinden und zu Integration und sprachlicher Eindeutigkeit zurückzufinden.

Bemüht sich Gottsched um pädagogische Exaktheit, erweitert die Komödie der Spätaufklärung diese Unmissverständlichkeit zu dynamischer Mehrdeutigkeit. In jener Gattung äußern sich Überlegungen, die in der Aufklärung sonst keinen Platz haben (Greiner, 1993, 247). Forderungen nach »Verstand«, »Moral« und »Klarheit« können im freien Experiment einer Komödie durch »Herz«, »Autonomie« und »Ambiguität« ergänzt werden. Die Komödie als Welt des Spiels (in Lessings und Schlegels Fall des Sprachspiels) bietet die Chance, den in vielem auf Eindeutigkeit festgelegten Prozess der Aufklärung zur »Zweideutigkeit des Wortes« (Lessing, 1987, 111) hin zu erweitern. Selbst erste skeptische Stimmen in Bezug auf die Macht der Vernunft, der Sprache und der Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen kommen hier zu Wort.

Harlekin wird von Gottsched von der Bühne gewiesen und späht – mit Hilfe einiger Nebenfiguren wie den gewitzten Dienern und Dienerinnen – von unten durch die Tribüne. Erst Jahrzehnte später wird er wieder die Bühne erobern.

IV

Das Groteske und sein Verschwinden Sturm und Drang, Klassik und Romantik

Der Modernisierungsschub Ende des 18. Jahrhunderts erfasst beinahe alle Lebensbereiche der Zeitgenossen – auch die gängigen Komikkonzeptionen. Sie geraten in Bewegung und schaffen neuen Raum für eine Figur, die erst wenige Jahrzehnte zuvor seinen Abschied von der Bühne nehmen musste: Harlekin. Dabei zeigt Harlekin vornehmlich ein Gesicht, das zur grotesken Fratze verzerrt ist. Das Groteske ist, wie im ersten Kapitel erläutert, ein wichtiger Aspekt des Komischen, der in der Aufklärung jedoch, wie Harlekin, nicht zu den gängigen Elementen der Komödie zählte. Das *Fin de Siècle* bringt allerdings eine Wende auch in der Bewertung des Grotesken, das nun zwar teils idealisiert, teils dämonisiert wird, aber die ästhetische Diskussion maßgeblich bestimmt.

Wie dominant das Groteske im Komikverständnis der Phase um 1800 ist, zeigt schon, wie intensiv diese Fragestellung im 18. und frühen 19. Jahrhundert theoretisch erörtert wird. Bereits 1761 (bzw. in zweiter Auflage 1777) versucht Justus Möser mit *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen* in Ansätzen das Groteske gegenüber der Verdrängung durch die Poetiken der Aufklärung, insbesondere gegenüber Gottsched, zu rehabilitieren. Christoph Martin Wieland bemüht sich in den *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu **** (1775) – im Kontext einer Kategorisierung der Karikatur – indirekt um eine Typologie des Grotesken. 1788 schließlich beginnt mit Karl Friedrich Flögels *Geschichte des Grotesk-Komischen* die kulturhistorische Untersuchung des Phänomens. Allerdings fällt die definitorische Unschärfe, die für das Groteske seit den ersten Analysen cha-

rakteristisch ist, in allen genannten Studien, hauptsächlich bei Flögel, auf. Auch wird das Groteske zwar zum Gegenstand und somit zum Zentrum der jeweiligen Forschungen erklärt, aber zugleich (beispielsweise bei Möser) in einer Hierarchie komischer Elemente weit unten angesiedelt oder in das Interimsspiel zwischen zwei Theaterstücken verbannt.

Nach Versuchen in Spätaufklärung und Sturm und Drang, das Groteske zu klassifizieren, ist es vor allem die Romantik, die sich – beispielsweise über die Rezeption von Vasaris *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1550) – mit dem Grotesken in Renaissance und Antike auseinandersetzt. Das Athenäumsfragment 424 interpretiert die Französische Revolution, die Fragment 216 bekanntlich mit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Fichtes *Wissenschaftslehre* zu den »größten Tendenzen des Zeitalters« zählt und damit als ästhetisch-semiotischen Prozess auffasst, als »die furchtbarste Groteske des Zeitalters«, »wo alle Paradoxien [...] zusammengedrängt« und, »in ein grauses Chaos gemischt, zu einer ungeheuren Tragikomödie der Menschheit so bizarr als möglich verwebt sind« (Schlegel, 1978, 99 und 135). Daneben wird das Groteske in enge Verbindung mit einer »monströse[n] Hieroglyphenschrift« (Wackenroder, 1991, 206) gerückt, die für Autoren wie Wackenroder, die Brüder Schlegel und Novalis den Inbegriff des künstlerischen Sprechens repräsentiert.

Das Groteske stellt somit, gerade in seiner »Desorganisation« (Schlegel, 1978, 126; vgl. Haaser/Oesterle 1997, 747), eine wichtige Ordnungskategorie romantischer Ästhetik dar. Auch E. T. A. Hoffmann vollzieht den für das Groteske charakteristischen Brückenschlag von Literatur und bildender Kunst, wenn er (in seinen einleitenden Bemerkungen zu den *Fantasiestücken in Callot's Manier*) die Mischform des Grotesken zur romantischen Darstellungstechnik par excellence erhebt. Ihm werden später bei-

spielsweise Edgar Allan Poes Erzählungen des Grotesken und Arabesken folgen. Das Groteske stellt daher den roten Faden im Gewirr der Komiktheorien und literarischen Epochen um 1800, im Wechsel von Spätaufklärung über Sturm und Drang zur Klassik und Romantik dar.

Wie aber lässt sich das Groteske beschreiben? Eine klare Definition ist umso schwerer, als das Changieren, das Sich-Entziehen und Grenzen-Überschreiten zum Wesen des Grotesken gehören. Folgende kurze Bemerkungen verstehen sich daher nur als Annäherungen an ein inkomensurables Phänomen (vgl. dazu Bartl, 2005a).

Das Groteske negiert Ideale wie Formstrenge, pädagogische Eindeutigkeit und enge Naturnachahmung, wie sie Poetiken der Aufklärung, beispielsweise Gottscheds *Critische Dichtkunst*, vertreten. Es entzieht sich dem aufklärerischen Nützlichkeitsdenken und der Rationalisierung aller Lebensbereiche, desgleichen lässt es nicht zu, dass Einzelteile eines Kunstwerks mit dem Ziel eines sinnstiftenden Ganzen harmonisch interagieren. In einem irritierenden Wechselspiel aus Realistik und Phantastik weist das Groteske das aufklärerische Grundaxiom der Wahrscheinlichkeit zurück und überschreitet die Grenze zu Phantasie, Traum und Vision. Daraus entsteht das Bild einer verkehrten, bedrohlich verfremdeten Welt. Das Groteske spiegelt (nach Wolfgang Kayser, 1961, 198) eine zerbrochene Ordnung, deren Wiederherstellung auf der Basis des Verstandes scheitern muss. Das Groteske ruft daher im Zuschauer (zwischen den Extremen des Lachens und des Grauens) Ohnmachtsgefühle, Orientierungs- und Kontrollverlust hervor.

Dieser Effekt entsteht durch mannigfache rhetorische Mittel (vgl. Fuß, 2001, 233–421): Verkehrung, Verzerrung und Vermischung von Motiven, die unterschiedlichen Bereichen der anorganischen und organischen Natur entstammen. Im Grotesken verbinden sich Mensch und Tier, Mensch und Pflanze oder auch Mensch und Maschine.

Kleists *Penthesilea*, die liebende Frau und das den Geliebten zerfleischende Tier, ist ebenso eine groteske Figur dieser Phase wie Olimpia, das lebende Automatenwesen in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*.

Solche grotesken Figuren verweigern sich einer verstandesorientierten Machtverteilung. Die traditionelle Rangordnung eines wichtigen Zentrums und minder wichtiger Randbereiche wird durch das Groteske hintertrieben – beispielsweise in Groteskendarstellungen der bildenden Kunst, wo die Figuren am Rand der Bildkomposition ebenso große Beachtung beanspruchen wie die *Pictura* in der Mitte. Was eine Kultur im Zuge ihrer Identitätsbildung an den Rand und auf die hinteren Plätze sozialer wie ästhetischer Rangfolgen verdrängt, kehrt im Grotesken aggressiv in den Kernbereich der kulturellen Ordnung zurück und erzwingt deren Veränderung (Fuß, 2001, 60f.). Institutionalisierte Wahrheitsansprüche werden in Frage gestellt.

Michail Bachtin (Bachtin, 1969) liest das Groteske zudem als Rehabilitierung des Leibes, der in einer bürgerlichen Ethik und klassizistischen Ästhetik zugunsten eines wohlproportionierten, affektkontrollierten Körperbildes entmachtet wird. Der Leib dagegen versinnlicht das asymmetrisch Wuchernde, das triebgebundene und dem Tod unterworfenen Leben, wie es sich in der karnevalesken Figur Harlekins zeigt. Harlekin ist eine Symbolfigur des Grotesken, das in einer Phase radikaler Dynamisierung wie um 1800 zur umkämpften Domäne wird. Es bricht, etwa in Werken Jakob Michael Reinhold Lenz', gewaltsam in fest gefügte Komödienkonzeptionen aus der Aufklärung ein und wird andernorts, in der Ästhetik der Klassik, unterdrückt, um erneut zu einem stabilen Komödienkonzept finden zu können.

a) Artistische Spiele und Grotesken: Komödien des Sturm und Drang

Die Epoche des Sturm und Drang (von 1767, Herders *Fragmenten*, bis 1786, Goethes Aufbruch nach Italien, zu datieren) führt den aufklärerischen Grundsatz von der Ermächtigung des Einzelnen in seinem vernünftigen Denken und Handeln sowie die empfindsame Betonung des Gefühls konsequent weiter: Im eigenen »Heilig glühend Herz« (*Prometheus*; Goethe, 1985, I/1,204) findet eine junge Generation von Autoren die Bewertungsinstanz ihrer Dichtung, den Spiegel der Welt und die Inspirationsquelle. In innovativen Formexperimenten wird auf die strikten Regelpoetiken der Aufklärung reagiert.

Der Jugend der Autoren entspringt die Lust an der ästhetischen Provokation. Ihr ist aber auch die Suche nach einem eigenen Stil und einem festen Platz auf dem literarischen Markt geschuldet. Beide Faktoren lassen sich an den Komödien ablesen, treten doch etwa in Goethes Frühwerk ganz unterschiedliche Lustspiel-Gattungen auf. Hier eignet sich ein Autor diverse Traditionen und Vorbilder an, um sie schreibend zu variieren und in ein eigenes Komödienkonzept zu verwandeln. Desgleichen entwickelt sich dieser Autor unter wechselnden Einflüssen, so trägt Goethes Frühwerk unverkennbar noch Spuren der Aufklärung und einer anakreontisch-tänzelnden Empfindsamkeit. Die Komödie spielt dabei eine wichtige Rolle, obwohl Goethe in seinem Gesamtwerk sicher nicht als wichtiger Komödiendichter in die europäische Literaturgeschichte eingehen wird.

Trotz der berühmten Tragödien wie *Götz von Berlichingen*, *Faust* oder *Iphigenie*, die die Rezeptionsgeschichte des Autors prägen, beginnt Goethes dramatisches Werk kurioserweise mit einer Komödie. Seine »älteste [...] überbliebene[] dramatische[] Arbeit[]« (Goethe, 1985, I/14,311) spiegelt ähnlich den Wechsel von einem festge-

fügten ästhetischen System der Aufklärung zu einem dynamisierten Veränderungsprozess im Sturm und Drang: Das 1767/68 entstandene Schäferspiel *Die Laune des Verliebten* gehorcht den aufgeklärt-bürgerlichen Komödienkonzepten, zu denen spätestens ab Schlegel und Lessing auch das Ideal geselligen, galant-witzigen Sprechens ohne unmittelbare Zweckorientierung gehört. In diese Welt leichter Heiterkeit bricht jedoch die psychische Erkrankung eines innerlich Zerrissenen. So bewegt sich *Die Laune des Verliebten* in einem Interim – zwischen Tradition und Individualität, zwischen Aufklärung und Sturm und Drang.

Dabei ist Goethes Lustspiel auf den ersten Blick durchaus traditionell: Die junge Amine leidet unter Eridons Eifersucht, wohingegen sich deren Freundin Egle und ihr Geliebter Lamon das freie Spiel anakreontischer Liebeleien zugestehen. Egle unterzieht nun Eridon einer spielerischen Therapie der Verführung, bis er schließlich seinen Fehler einsieht und sich und Amine künftig größere Freiheiten konzediert.

Dahinter steht das Schema der Gottschedschen Verlachkomödie: Ein allzu Eifersüchtiger wird von seinem Laster geheilt. Goethes *Die Laune des Verliebten* entwirft zudem bürgerlich-empfindsame Ideale: Egle und Lamon erinnern zwar im Kontext der Gattungsfrage an Vertreter adelig-galanter Libertinage, in ihnen vereinigen sich aber auch Imperative bürgerlicher Moral. Sie leben auf der Bühne vor, was seit Jahrzehnten zum guten Ton bürgerlicher Lebensführung gehören soll: Toleranz, Geselligkeit, soziale Integration, Vertrauen, Verzeihen, Sich-Fühlen (vgl. zum Beispiel: Goethe, 1995, I/4,27; vgl. auch Goethe, 1967, 54f.), Freiheit und »Ruhe« (Goethe, 1995, I/4,20; vgl. auch Goethe, 1967, 33), vor allem aber die Grundtugend des aufgeklärten Bürgers schlechthin – Mäßigung. Nicht leidenschaftliche Emotionen wie starke Liebe und Hass führen für Egle zu einem erfüllten Leben, sondern gemä-

ßigte Affekte wie Zärtlichkeit und innige, aber maßvolle Liebe. So äußert sie mehrmals, dass nicht die Liebe zwischen Eridon und Amine an sich zu dem Gefühl der Einengung führe, sondern nur die Tatsache, dass sich das Paar *zu sehr* liebe (Goethe, 1995, I/4,20f. und 24ff.; vgl. auch Goethe, 1967, 33 und 46f.).

Sucht man nach dem berühmten »moralischen Lehrsatz«, dessen Vermittlung Gottsched zum Maß jeder Komödie erhebt, bestätigt sich dieser ambivalente Eindruck erneut: Eine Lehre ist, wie in der Frühaufklärung, noch eindeutig zu formulieren. Egle wendet sich am Ende des Stückes ans Publikum (Goethe, 1995, I/4,685) und fasst zusammen, was der Zuschauer lernen soll: »Ihr Eifersüchtigen! die ihr ein Mädchen plagt, / Denkt euren Streichen nach, dann habt das Herz, und klagt« (Goethe, 1995, I/4,39; vgl. auch Goethe, 1967, 59). Das Fehlverhalten scheinheiliger Doppelmoral, im konkreten Falle grundloser Eifersucht, wird nochmals abstrakt aufgezeigt und eine mögliche Lösung pointiert präsentiert: Das eigene Verhalten ist stets auch an den eigenen Maßstäben zu messen. Das stellt Goethe noch spät in *Dichtung und Wahrheit* heraus: Die beiden Komödien *Die Laune des Verliebten* und *Die Mitschuldigen* »deuten auf eine vorsichtige Duldung bei moralischer Zurechnung, und sprechen in etwas herben und derben Zügen jenes höchst christliche Wort spielend aus: wer sich ohne Sünde fühlt, der hebe den ersten Stein auf« (Goethe, 1995, I/14,313).

Also doch eine Komödie im Geiste Gottscheds? Mitnichten. Ähnlich wie Tellheim in Lessings *Minna* kann Eridon trotz des besten Erziehungsprogramms letztlich nicht überzeugend therapiert werden. In Bezug auf diese Figur bleibt ein dunkler Rest zurück, der sich dem Lichte der Aufklärung widersetzt. Er umfasst Sprachskepsis, Außenseitertum und massive psychische Krisensituationen, insbesondere leidenschaftliche Affekte. Eridon lebt abge-sondert als Einzelgänger in einer selbst konstruierten

Welt, die ihn wie ein Gefängnis umgibt – für die Aufklärung ein Skandalon! Nathans Tempelherr, der sich in einer vergleichbaren Situation befindet, muss sich am Ende in die Menschheitsfamilie eingliedern, bei Eridon (und in Ansätzen auch Tellheim) scheint die Desintegration zu gravierend.

Der Titel *Die Laune des Verliebten* ist hier auf den ersten Blick unpassend: Mit dem anakreontischen Zitat »Laune« assoziiert der Leser in gewohnter Manier eine lächelnd aufgezeigte Bagatelle, ein mehr oder minder harmloses Fehlverhalten, das während des Stückes aufgedeckt und korrigiert werden kann. Mit einer Laune in diesem Sinne hat Eridons Benehmen aber nichts mehr zu tun. Eridons Überreaktionen wie das Zerreißen der Lieder (Goethe, 1995, I/4,34; vgl. auch Goethe, 1967, 52) entbehren jedes bürgerlich sanktionierten Maßes. Detering hat Eridons Verhalten zu Recht als pathologisch gedeutet, als existentielles Problem, das weit über autobiographische Eifersüchteleien oder gattungstypische »Launen« hinausgeht. Goethes Text bricht mit den tradierten Schemata der Pastorale oder der »Sächsischen Typenkomödie« und integriert psychologische Dimensionen: »Im Mittelpunkt von Goethes Spiel steht die Darstellung komplementärer pathologischer Leidenschaften« (Detering, 1991, 9).

Darin bereitet sich das neue Kunst- und Empfindungsideal des Sturm und Drang vor, das Goethe nur wenige Jahre später in seiner programmatischen Rede *Zum Shakespears Tag* mitentwickeln wird. Zugleich eröffnet sich in solchen Figuren das Selbstverständnis einer anderen literarischen Generation, die aufgeklärte Verhaltensmuster und Komödienkonzepte kritisch revidiert. In Bezug auf eine wachsende Kritik am bürgerlichen Stand hat das Goethe in *Dichtung und Wahrheit* formuliert, wenn er rückblickend über die Phase, in der *Die Laune des Verliebten* und seine zweite Komödie *Die Mitschuldigen* entstehen, schreibt:

[Ich hatte] zeitig in die seltsamen Irrgänge geblickt, mit welchen die bürgerliche Sozietät unterminiert ist. Religion, Sitte, Gesetz, Stand, Verhältnisse, Gewohnheit, alles beherrscht nur die Oberfläche des städtischen Daseins. Die von herrlichen Häusern eingefassten Straßen werden reinlich gehalten und Jedermann beträgt sich daselbst anständig genug; aber im Innern sieht es öfters um desto wüster aus, und ein glattes Äußere [!] über-tüncht, als ein schwacher Bewurf, manches morsche Gemäuer, das über Nacht zusammenstürzt, und eine desto schrecklichere Wirkung hervorbringt, als es mitten in den friedlichen Zustand hereinbricht. (Goethe, 1995, I/14,312)

Goethes erste Komödie *Die Laune des Verliebten* vereint demnach bürgerliche Ethik und Bürgertumskritik, aufklärerische Komödienkonzepte und deren Überwindung, Traditionsorientierung und die Suche nach einem individuellen Stil. Der junge Goethe weitet in *Die Laune des Verliebten* gängige Gattungsentwürfe zur Komödie aus. Gleiches gilt für seine zweite Komödie *Die Mitschuldigen* (1768/69). Sie macht sich im Gegensatz zu dem galanten Schäferspiel *Die Laune des Verliebten* weitere komödiantische Schemata zu eigen und integriert Elemente des Burlesken wie der Farce. Beides wird für Goethes Komödien bestimmend bleiben, man denke nur an das *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* oder possenhafte Szenen des *Faust*.

Die Figuren der *Mitschuldigen* sind zudem weitaus typisierter und weniger psychologisch gezeichnet als Eridon. Der Zuschauer trifft die junge, kecke Sophie, ihren Vater vom Typus des redseligen Wirts und ihren etwas zwielichtigen Gatten Söller. Söller trägt in einigen Szenen gar Züge des Harlekin. Sophies ehemaliger Geliebter Alcest weckt in allen drei Familienmitgliedern Hoffnungen unterschiedlicher Art: Befreiung aus dem Ehegefängnis

oder Lösung der finanziellen Probleme. Am Ende entwirrt und versöhnt sich alles.

Interessanter als das Geschehen und die Figuren sind jedoch die Abgründe bürgerlicher Wohlanständigkeit, in die der Zuschauer mit Goethes Komödie blickt. Die bürgerliche Familie wird nur durch gegenseitige Vorteilmahme zusammengehalten; das Verhalten ihrer Mitglieder, allesamt »Mitschuldige«, ist von Ehebruch, Spielsucht, Diebstahl und Profitgier bestimmt. Da weiß der Leser nicht, ob Söllers Worte am Ende der zweiten Fassung – »Für diesmal wär's vorbei« (Goethe, 1995, I/4,121; vgl. auch Goethe, 1987, 54) – verheißungsvoll oder drohend klingen. Die Frage bleibt: Wie soll so eine Familie weiterhin zusammenleben? Wird sich deren Miteinander grundlegend verbessern? *Die Mitschuldigen* ist geradezu ein Paradebeispiel dafür, wie eine bürgerliche Ethik, die sich in der Komödie der Aufklärung konstituiert, im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts kritisch revidiert wird. Das geschieht zudem in Komödien, die ihrerseits die eigenen, in der Aufklärung strikt formulierten Gattungsregeln entkräften.

Dieser antibürgerliche und experimentelle Zug bleibt in Goethes Werk in Bezug auf die Komödie bestehen. Überhaupt pflegt Goethe zeitlebens ein engeres Verhältnis zur Komödie als beispielsweise Schiller. Man denke nur an die Farce *Götter, Helden und Wieland*, das *Fastnachtsspiel von Pater Brey, Satyros und Hanswursts Hochzeit oder Der Lauf der Welt*. Sogar viele von Goethes Tragödien beinhalten komische, mitunter groteske Elemente. Ende des 18. Jahrhunderts wird – beginnend mit *Minna von Barnhelm* – das Tragikomische salonfähig, nicht zuletzt im Gefolge Shakespeares: »Das Lustspiel macht Ernst« (Neuhuber, 2003).

Im *Götz von Berlichingen*, besonders in der früheren Fassung (ab 1771), wirkt der Shakespeare-Einfluss auch in Bezug auf die tragikomischen Burlesken des Harlekin: Zahlreiche possenhafte Szenen führen ins Milieu der Sol-

daten, Knechte und Zigeuner; derb-komische Wirtshausszenen ergänzen das Tragische. Die Begebenheiten im Bischöflichen Palast zu Bamberg führen zudem Vertreter von Adel, Jurisprudenz und Kirche in satirischer Überzeichnung vor. Das heterogene Nebeneinander von Komik und Tragik spricht den Zuschauer ganzheitlich an und bildet die Totalität des Lebens ab, wie es Goethe in seiner programmatischen Rede *Zum Shakespeares Tag* fordert. Darin spiegeln sich das anthropologische Interesse und das Ideal der Natürlichkeit im Sturm und Drang. Zu beiden gehört nicht nur eine geistige Erziehung zur Tugend, wie in vielen Komödien der Aufklärung, sondern die Einbeziehung des Körpers, der mit antibürgerlichem Impetus (man denke nur an das berühmte Götz-Zitat ...) kraftvoll in die Literatur zurückdrängt.

Die uneinheitliche Mischung des Grotesken und das Subversive der Komödie kommen dem Protest in der Literatur des Sturm und Drang entgegen: Das »Genie« sprengt verkrustete Dichtungsregeln und setzt sich selbst, aus der allumfassenden Erfahrung der Welt schöpfend, neue (Goethe, 1995, I/18,10). Die (Tragi-)Komödie wird zur angemessenen Literaturform. Sie bietet den jungen Autoren zudem eine Nische, die sie für sich erobern und von der aus sie eine Position auf dem literarischen Markt erringen können. Hier betreibt eine junge Dichtergeneration Vätermord an Poetikern wie Gottsched und sucht avantgardistisch neue Ausdrucksformen in eigenwilligen Formexperimenten: Die Regeln der drei Einheiten und des festen Aktaufbaus werden gesprengt. Man experimentiert mit der klassischen Scheidung von Tragik und Komik. Die Komödie bietet als *die* Gattung der Normübertretung hierfür kreative Möglichkeiten. Harlekin wird als Symbolfigur des Subversiven wieder interessant!

Ein Beispiel ist noch heute in seiner Radikalität und in seinem Provokationsgehalt überraschend: *Der Hofmeister* von Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792). Lenz be-

schäftigt sich mehrfach theoretisch mit der Komödie. Er entwirft gar (in der Selbstrezension von *Der neue Menoza* und den *Anmerkungen übers Theater*) in ersten Ansätzen eine Theorie des Tragikomischen und schreibt selbst Tragikomödien, die ins Extrem führen.

Sein brillanter theatertheoretischer Essay *Anmerkungen übers Theater* (ab 1771 in Straßburg entstanden und 1774 erschienen), der in vielem an Kleists Marionettentheater-Aufsatz erinnert, stellt in innovativer Form innovative Thesen zum Komischen bzw. Tragikomischen auf. Statt klarer Richtlinien erzeugt der Text eine moderne Vielstimmigkeit; in sich widersprechenden Aussagen und im Dialog mit dem Leser werden einzelne Argumente beinahe assoziativ aneinandergereiht. Manchmal bricht der Satz gar unvermittelt ab. Das alles erzeugt eine schwebende Unbestimmtheit, bei der sich der Leser nie sicher sein kann: Was davon ist ernst gemeint? Was ist ironisch? Es ist ein weiter Weg von Gottscheds normativer Regelpoetik zu diesem dynamischen Theoretisieren jenseits jeder dogmatischen, eindeutigen Systematik: »Wollte sagen – was wollt ich doch sagen?« (Lenz, 1987, 2,648). Damit wendet sich Lenz dezidiert gegen »den grimmigsten Kunstrichter« (Lenz, 1987, 2,643) Gottsched. Stattdessen führt Lenz Ansätze aus den Programmschriften des Sturm und Drang (etwa Goethes Rede *Zum Schakespears Tag* von 1771, Herders Shakespeare-Aufsatz von 1773 oder Gerstenbergs *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur*, 1766–70) weiter und findet zu einem charakteristischen, neuen Reflektieren über die Komödie.

Das betrifft die Form des Dramas: Lenz plädiert, ganz Sturm-und-Drang-Dichter, für ein Zersprengen der Regeln in Bezug auf die drei Einheiten, Ständeklausel und Aktstruktur. Das betrifft aber mehr noch dessen Figuren und Handlung. In Abgrenzung von Aristoteles (und mit ihm: Gottsched) sieht Lenz den Mittelpunkt der Tragödie nicht in der schicksalsbestimmten Handlung, sondern in

den jeweiligen Hauptfiguren. Das große Ich steht im Zentrum, die Tragödie wird somit individualisiert und psychologisiert. Bestes Beispiel dafür ist, so Lenz, Goethes *Götz*. Auch geht es Lenz nicht um eine Ästhetisierung des Menschen, sondern um dessen naturnahe Abbildung. Mit Lenz hält erstmals das Verfratzte, das Hässliche, das Groteske als legitimer Bestandteil Einzug in die Ästhetik.

Im Gegenzug dazu sieht Lenz im Mittelpunkt der Komödie die Handlung: »Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie *eine Sache*, einer Tragödie *eine Person*« (Lenz, 1987, 2,669). Doch auch hier darf es keine typisierten Figuren geben. Die »unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt« spiegele sich gleichermaßen in der natürlichen »Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien« in der Komödie (Lenz, 1987, 2,661).

Diese Forderungen zielen darauf ab, ein modernes Theater zu etablieren. In Lenz' Argumentation zeigt sich jene zwiespältige Selbstbewertung, die für die Phase um 1800 charakteristisch ist (vgl. dazu Bartl, 2005b, 16ff.): Selbstbewusst versteht sich der Autor als Mitglied einer erwachsenden Moderne, die ein Nachäffen der Antike als Anachronismus ablehnt und eine eigene Ästhetik realisiert. Zugleich wird diese Moderne im Vergleich zur Antike als degeneriert erlebt; ihr ist kein harmonisch-natürliches Wechselspiel von Kunst und Leben mehr möglich. Beides macht eine neue Form des Theaters nötig: ohne äußerliche Regeln, mit individualisierten Charakteren und Hang zum Subversiven. Daraus folgt ein Faible für Außenseiter und Underdogs, deren Schicksal mit sozialem Interesse aufgezeichnet wird. Das Drama öffnet sich gesellschaftlichen Inhalten, beispielsweise der Armut und Abhängigkeit der Privatlehrer im *Hofmeister*. Die Komödie spricht durch ihre Volkstümlichkeit selbst niedere Schichten breitenwirksam an. Auch ziehen mit antibürgerlichem und adelskritischem Impetus das Groteske und

Leibliche in die Kunst ein. Damit wird das reaktiviert, was den Harlekin ausmacht! Die Komödie bzw. Tragikomödie wird zur zentralen Gattung einer solchen Ästhetik.

Mit der Komödie wird dabei als »Gemälde der menschlichen Gesellschaft« (Lenz, 1987, 2,703) ein hoher Totalitätsanspruch verbunden. Sie hat weit mehr zu leisten, als, nach Gottsched, einen einzigen Fehler durch Verlachen auszumerzen. Es geht um das Einfangen der widersprüchlichen, vielgestaltigen Welterfahrung in ihrer ganzen Reizvielfalt und Gegensätzlichkeit. Hier spricht ein Theoretiker der Moderne! Die Komödie ist die adäquate Gattung, um den Menschen und seine Sozietät ganzheitlich aufzunehmen. Interessant dabei ist die konsequente Folgerung, die ideale Komödie sei zwangsläufig eine Tragikomödie: Die »Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden« (Lenz, 1987, 2,703 f.). Auch die geplante Breitenwirksamkeit spricht für das Tragikomische:

Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk, für das sie schreiben, oder doch wenigstens schreiben sollten ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist. (Lenz, 1987, 2,703 f.)

Liest man, was Lenz hinzusetzt, verkehrt sich die gängige Hierarchie von Tragödie und Komödie: »So erschafft der komische Dichter dem tragischen sein Publikum« (Lenz, 1987, 2,704). Die Komödie ist Anfangspunkt und Vorbild, sie wird gegenüber der Tragödie aufgewertet.

Diesen ersten Ansätzen zu einer Ästhetik des Tragikomischen folgt Lenz in der Praxis: Seine Dramen sind allesamt Tragikomödien. Neben den *Soldaten* (1776) gilt das in besonderem Maße für den *Hofmeister* (1774), den Lenz selbst wechselnd als »Komödie«, »Trauerspiel« oder »Lust- und Trauerspiel« bezeichnet (Greiner, 1992, 187 f.).

Schon eine solche Dynamik in der Gattungsbenennung trifft sich mit den Komödienexperimenten des Sturm und Drang. Auch die *dramatis personae* mit über 20 Figuren und die Handlung zeugen von einer Sprengung der drei Einheiten. Ein Schaubild mit den wichtigsten Figuren und deren Beziehungen würde schnell in ein unüberblickbares Gewirr münden. Ähnlich Goethes *Götz* springt auch Lenz' Drama zwischen den Zeiten, Orten und Handlungssträngen hin und her. Es schildert die soziale Problematik von Berufsgruppen wie Privatlehrern und die Dynamisierungsprozesse einer Modernisierungsphase.

In anthropologischer Perspektive gibt das Stück außerdem Auskunft über die Verstrickung des Menschen in Eros- und Aggressions-Bindungen und schildert die Kleinfamilie kritisch als Zwangsmodell zur Unterdrückung des einzelnen Familienmitglieds. Der Schutzraum der (bürgerlichen) Familie ist zerstört, deren Garant, der Vater, zum autoritären Patriarchen geworden. Alle Beziehungen sind von Gewalt und Sexualität bestimmt. Insbesondere die empfindsame Liebe von Vater und Tochter kippt in inestuöses Begehren. Der Hofmeister Läufer ist eine der ohnmächtigsten Figuren der deutschen Literatur; er wird zum Spielball der Vaterfiguren. Mit ihm gerät auch der aufklärerische Erziehungsoptimismus ins Wanken: Zwar selbst Pädagoge, wird er von allen Figuren einer gnadenlosen Bevormundung unterworfen, so sagt der Schulmeister Wenzeslaus zu ihm: »Ich will Euch nach meiner Hand ziehen, daß Ihr Euch selber nicht mehr wieder kennen sollt« (Lenz, 1987, 1,86). Die erlittene Gewalt, Autoaggression und das verdrängte Begehren gipfeln in Läufers Selbstkastration – eine derart provokante Szene auf offener Bühne ist nur selten in der Dramenliteratur zu finden.

Nach so einer Szene mag kein Zuschauer mehr an ein harmonisches Komödienende glauben, und doch: es kommt dazu. Mit einer Art von Humor, bei der den Zuschauern das Lachen im Halse stecken bleibt, werden am

Schluss die zerrissenen Fäden zum vermeintlich ordentlichen Knoten zusammengefasst. Ein Lottogewinn wendet, ähnlich wie in Gellerts *Das Loos in der Lotterie*, alles zum Guten. Ein Bösewicht, Herr von Seiffenblase, ist an allem schuld, der zwar vorher kaum in Erscheinung trat, dem man am Ende aber die Verantwortung aufbürden kann. Alle entehrten Fräulein werden gut verheiratet, die Familien zusammengeführt (auch eine verschollene Großmutter wird wiedergefunden) und selbst der kastrierte Läufer bekommt mit der kindlichen Lise eine Partnerin, die sich über seine Selbstverstümmelung geradezu freut. Am Ende sind alle Figuren verwandt oder zumindest versöhnt. Ein Happy End nimmt seinen Lauf, das noch um etliches konstruierter und unglaublicher wirkt als in Lessings *Minna*. Die Figuren sehen zudem ihre Fehler nicht ein, sondern verharren in ihren Lastern, was einen neuerlichen Bruch mit Gottscheds Komödienkonzept darstellt. Der moderne Dichter mag nicht mehr recht an die komödiantische Lösung aller Probleme glauben.

Folglich gibt es keine einzige Figur des Stückes, die rein positiv zu bewerten wäre. Das trifft selbst auf Wenzeslaus zu: Er unterrichtet trotz des geringen Verdienstes sozial verantwortlich als Lehrer in öffentlichen Schulen und schafft sich dadurch ein kleines Reich der Selbstbestimmung, in dem auch Läufer zeitweise Schutz findet. Dadurch kann Wenzeslaus den Schergen des Majors als freier Bürger die Stirn bieten und sie von seiner Schwelle weisen. Die Figur Wenzeslaus ist als selbstbewusster Bürger in seiner Wohnstube im besten Sinne ein Überrest der bürgerlichen Literatur des 18. Jahrhunderts. Zugleich greift er aber auf die Bürgerkritik des 19. Jahrhunderts voraus, wenn seine Schrulligkeit mitunter satirisch überzeichnet wird und spießbürgerliche Züge annimmt. Schließlich predigt er sogar die »Ertötung der Sinnlichkeit« (Lenz, 1987, 1,112) und heißt Läuffers Kastration gut. Selbst er hat an dem System der Unterdrückung und patriarchalen

Gewalt Anteil. Das Bösartige bricht in die behagliche Welt des Bürgerlichen ein.

Lessings Idee der gemischten Komödiencharaktere wird bei Lenz radikalisiert. Diese Verzahnung von Tragik und Komik in einer Figur bzw. einer Figurenbeziehung ist auf alle Figuren und deren Verbindungen im Stück anwendbar. Das ergreift übrigens auch die Sprache der Komödie: Wie in Goethes *Götz* mischen sich im *Hofmeister* die Stilen. Lenz' Suche nach einer neuen Komödiesprache führt ihn zu vielen einzelnen Psycholekten, Soziolekten, Dialekten bzw. Nationalsprachen, mit denen die Figuren charakterisiert werden. Hoher Stil und niedriger Stil werden verbunden, wobei das Stück – dem inhaltlichen Interesse an einfachen Bevölkerungsschichten gemäß – die ungekünstelte Prosa kleinbürgerlicher Sprecher als legitimes Verständigungsmittel im Kunstwerk aufwertet.

Noch anderes ist neu an Lenz' Komödie *Der Hofmeister* und erweitert das bisher gezeichnete Gattungsbild. Hier ist beispielsweise die Einbindung gesellschaftskritischer Botschaften, konkreter sozialer Fragen in die Komödie zu nennen: die Rolle der öffentlichen Schule und der Privatlehrer, Erziehungsfragen (auch der Mädchenerziehung), sexuelle Bedürfnisse und ungewollte Schwangerschaften junger, unverheirateter Frauen, die zeitgenössische theologische Diskussion um die »Kastratenehe« (ohne Sexualität zwischen den Ehepartnern) usw. Lenz' *Hofmeister* ist damit nicht nur eine der ersten Tragikomedien der deutschen Literatur, sondern auch eines der ersten sozialkritischen Milieudramen. Büchner, Grabbe, Hauptmann, Wedekind, Brecht werden Lenz' Spuren folgen. Nicht zuletzt Brechts *Hofmeister*-Bearbeitung aus dem Jahr 1950 zeigt sein Interesse für diese soziale Komödie.

Als Gattung mit hohem Gegenwartsbezug und aktuellen Stoffen kommt sie dem Anliegen entgegen. Auch forderte bereits Gottsched, dass die Komödie einen überindividuellen, gesellschaftlich relevanten Makel zu verlachen

habe. Lenz interpretiert diesen Anspruch im Sinne eines gesellschaftspolitischen Impulses. In Lessings *Minna* mit ihrer Kriegsthematik findet er ein Vorbild, auf das im Text augenzwinkernd hingewiesen wird: Einige Studenten beschließen ins Theater zu gehen und sich eine Komödie anzusehen. Als Fritz hört, welche Komödie das sein wird, reagiert er begeistert: »Minna von Barnhelm [...] O die muß ich sehen« (Lenz, 1987, 1,66). In solchen Szenen wird humoristisch leicht eine Meta-Ebene zur Selbstreflexion der Gattung entworfen.

Lenz' *Hofmeister* kann in seiner Neudefinition des Komischen als Programmstück des Sturm und Drang gelten. So verwundert es nicht, dass in Friedrich Maximilian Klingers Drama *Das leidende Weib* (1775) mit Nachdruck die Lektüre des *Hofmeisters* empfohlen wird. Trotz aller Nähe Lenzens zum jungen Goethe hätte der Weimaraner Dichterstern dieser Anregung wohl nur bedingt zugestimmt, wie überhaupt ein Komödienkonzept wie das des *Hofmeisters* in der Klassik nicht zu denken wäre.

b) Abkehr vom Grotesken: Die Komödie in der Klassik

Anhand des Verhältnisses von Goethe und Lenz lässt sich geradezu charakteristisch das spätere Abrücken der klassischen Autoren von manchen waghalsigen Komödienexperimenten ihrer Jugend zu Sturm-und-Drang-Zeiten beschreiben. Lenz' Goethe-Verehrung und die Begeisterung beider Autoren für das Werk Shakespeares schaffen wohl rasch eine gewisse gemeinsame Ebene, als sich Lenz und Goethe in jungen Jahren 1771 in Straßburg treffen. Lenz glaubt gar an die Möglichkeit, zusammen mit Goethe eine neue Ästhetik der Moderne kreieren zu können. Er versteht Goethe daher lange Zeit als Mentor, Vorbild und Seelenverwandten, auch wenn Goethe seine Einschätzung

so nicht teilt. 1776 wendet sich Lenz hoffnungsvoll an Goethe und reist zu ihm nach Weimar. Lenz' Goethe-Idolatrie wird dort durch einen nie geklärten Vorfall zwischen beiden jäh zerstört. Goethe fordert daraufhin Lenzens Ausweisung aus dem Herzogtum. Lenz reist ab – psychisch wie finanziell angeschlagen und von seinem Leitbild Goethe gedemütigt.

Auch wenn sich der genaue Verlauf des Streits zwischen Goethe und Lenz heute nicht mehr rekonstruieren lässt, kann doch als sicher gelten, dass sich Goethe über die Symbolfigur Lenz mit dem eigenen Jugendwerk auseinandersetzt. Die Verdrängung Lenz' aus Weimar wird gerade im Hinblick auf die Komödie zur symptomatischen Begebenheit. Ohne die Parallele zu weit ziehen zu wollen, wird hier literarhistorisch neuerlich Harlekin von der Bühne vertrieben.

Ist der Sturm und Drang eine Epoche, in der die Komödie rehabilitiert und immer wieder für avantgardistische Projekte genutzt wird, sind Komödien im Drama der Klassik eher spärlich vertreten. Goethe schreibt in Weimar die beiden Lustspiele *Der Groß-Cophta* und *Der Bürgergeneral* sowie das komische Fragment *Die Aufgeregten*. Komödiantisches findet sich darüber hinaus in seinen Singspielen (*Scherz, List und Rache* usw.) und – paradoxerweise – im Tragödien-Projekt *Faust*.

Borchmeyer bezeichnet den *Faust* daher als »Goethes verkappte Komödie« (Borchmeyer, 2000, 199). Das harmonisierende Ende des zweiten Teils (Borchmeyer, 2000, 199 ff.) ist ein eher äußerliches Merkmal. Wie in Goethes *Götz* ist *Faust* vielmehr von Szenen bestimmt, die die Zuschauer bis heute im besten Sinne zum Lachen reizen. Seien es die burlesk-volkstümlichen Clownerien, die an Shakespeare gemahnen, oder seien es satirische Episoden wie die Schüler-Szene des ersten Teils.

Nach der Vertreibung durch Gottsched und trotz der Abwertung durch Klassiker wie Schiller zeigt in Goethes

Faust Harlekin wieder sein Gesicht, allerdings überrascht sein Antlitz. Harlekin trägt die Maske des Teufels! Mephistopheles vertritt die antibürgerliche Haltung offener Rebellion. Er frönt einer subversiven Moral des Körperlichen und bringt so manchen derben Spaß in die Tragödie ein. Sein Sinnen ist häufig auf eine unmittelbare, diesseitige Triebbefriedigung ausgerichtet, die aggressiv den Leib in seiner Machtposition rehabilitiert (vgl. *Auerbachs Keller, Walpurgisnacht*) und eine Provokation gegenüber dem »fleischlosen« Theater der Aufklärung darstellt (Borchmeyer, 2000, 211 ff.). Im Mephistopheles-Harlekin wird dem ursprünglichen dionysisch-orgiastischen Zug der Komödie zu seinem Recht verholfen. Mephistopheles ist, wie Harlekin häufig, ein Außenseiter, ein Underdog, der mit seinen zynischen Kommentaren das tragische Pathos bricht. In den traditionellen Komödienmotiven Schein vs. Sein, Spiel, Verkleidung und Täuschung erscheint Mephisto einmal als Pudel, einmal als fahrender Student (Skolast) und durchkreuzt damit Fausts melancholische Stimmung. Es hat in der deutschen Literaturgeschichte selten einen faszinierenderen Harlekin gegeben als Mephistopheles.

Harlekin taucht aber auch andernorts im *Faust* explizit auf: im *Vorspiel auf dem Theater*, 1798 für die Neueröffnung des Weimarer Theaters geschrieben und wohl erst nachträglich dem *Faust* zugeordnet (Greiner, 1992, 215). Hier erklimmt eine »lustige Person« als Nachfahr des Harlekin die Bühne. Übrigens wird in vielen Aufführungen diese Figur von dem Darsteller des Mephistopheles gespielt (Borchmeyer, 2000, 203). Interessanterweise zeigt uns Goethe einen Harlekin, der vielleicht sogar Gottscheds Gefallen gefunden hätte. Ist Mephistopheles in seiner Subversion und burlesken Körperlichkeit ein charakteristischer Harlekin, so stellt die Lustige Person des *Vorspiels* eine intellektuelle, geistige Variante dar. Gottscheds aufklärerische Reform wird gleichsam in klassischer Ausprägung fortgeführt. Das Drama wird vom artifiziellen

Text, nicht von komischen Stegreifspielen und nonverbalen Zeichenprozessen bestimmt, wie sie Harlekin eigentlich vollführt. Der Dichter ist zwar auf die Realisierung durch den Theaterdirektor und den Unterhaltungswert der Lustigen Person angewiesen, wirkt aber dennoch in der Konzeption und Umsetzung des Stückes etwas federführend. Die Dominanz des Wortes ist – auch in Bezug auf die Komik – ungebrochen. In ihr sammeln sich die Bestrebungen von Direktor, Dichter und Lustiger Person, die auf eine anthropologisch-sittliche Erneuerung des Zuschauers hinarbeiten: Der erste Monolog des Direktors evoziert in seiner Bildlichkeit eine befreiende Wiedergeburt des Publikums im Theater (Goethe, 1985, I/7.1,15; vgl. auch Goethe, 2000, 4). Das geschieht durch das symbolische, Bedeutung schaffende Wort des Dichters, das der Theaterdirektor kongenial umsetzt. Somit entsteht eine wirkmächtige Symbiose von *delectare* und *prodesse*, an der die Lustige Person, pädagogisch zielgerichtet, teilnimmt.

Die Lustige Person des *Vorspiels* ist in dem Sinne ein klassisch geläuterter Harlekin, dessen Attribute wie Lebensfreude und Sinnlichkeit nur maßvoll eingesetzt werden. Dahinter steht zwar noch die *Commedia dell'Arte*, die Goethe spätestens auf seiner Italienreise 1786/88 gut kennen lernte, sie tritt aber in klassizistischem Gewand auf.

Greiner macht zu Recht auf den massiven Einfluss Harlekins und der *Commedia dell'Arte* auf Goethes Dramen der Klassik aufmerksam. Der Einfluss erschöpft sich nicht nur in konkreten Harlekin-Figuren, sondern wirkt auf Goethes Theaterverständnis an sich (Greiner, 1992, 212). Bei der artistischen Inszenierung der *Commedia dell'Arte* bleibt der Spielcharakter dem Zuschauer stets bewusst, blinde Einfühlung wird auch dank der Intervention Harlekins vermieden. Goethe versteht dieses Vorgehen als Prinzip der gezielten, affektkontrollierten Schulung des Fühlens und Erkennens durch die Ästhetik, und das ist ein Grundsatz seiner klassischen Dramatik. Mit Greiner argumentiert,

lassen sich somit Grundtechniken der Komödie, genauer: die Verhaltensweisen Harlekins, als wichtige Impulse für Goethes klassische Ästhetik und Dramatik verstehen.

Das Tragikomische als Mischform wird in der Theorie jedoch vom klassischen Goethe und vom klassischen Schiller nicht unbedingt positiv bewertet (zum Folgenden vgl. Guthke, 1961, 87 ff.). Schiller ist noch zu sehr Aufklärer, um nicht eine Verwässerung der Wirkung durch das Tragikomische zu befürchten, wie er in *Über das Pathetische* andeutungsweise ausführt. Der Hybridgattung der Tragikomödie steht zudem das klassische Ideal der Reinheit und Formstrenge gegenüber.

Was Schiller und Goethe theoretisch ablehnen, hat auch in ihrer praktischen Theaterarbeit wenig Raum: Betrachtet man die Inszenierungen, die beide für das Weimarer Hoftheater betreuen (Goethe ist 26 Jahre lang dessen Intendant und für weit über 4000 Aufführungen verantwortlich), so ist leicht zu erkennen, wie das Tragikomische und dessen Konzentrat, das Groteske, planmäßig eliminiert werden. Goethe streicht beispielsweise viele komödiantische Züge aus Shakespeares *Romeo und Julia* und drängt die in manchem harlekineske Figur Mercutio zurück: Diese »possenhaften Intermezzisten zerstören den tragischen Gehalt« des Dramas. Shakespeare habe das als Zugeständnis an sein ungebildetes Publikum eingeführt; Goethes Zuschauern seien solche Figuren jedoch nicht angemessen. An Caroline von Wolzogen schreibt Goethe am 28. Januar 1812, es sei ihm bei seiner *Romeo und Julia*-Bearbeitung darum gegangen,

das Interessante zu konzentrieren und in Harmonie zu bringen, da Shakespeare nach seinem Genie, seiner Zeit und seinem Publikum, viele disharmonische Allotria zusammenstellen durfte, ja mußte, um den damals herrschenden Theatergenius zu versöhnen (Goethe, 1985, II/7[34],18).

Der klassische Dramaturg und Regisseur verdrängt die groteske Fratze Harlekins erneut aus dem Theater. Was die Existenz Harlekins und die Geschichte der Tragikomödie angeht, stellt eine Hochphase der deutschen Dramatik, die Klassik, somit einen Tiefpunkt dar.

Sucht man nach Ansätzen für eine Ästhetik des Tragikomischen und Grotesken beim klassischen Goethe, so lässt sich höchstens an sein Ideal einer ursprünglichen Einheit und Totalität denken, gipfelnd in der Suche nach der Urpflanze und in der Verehrung der Ballade, die als »Urei der Dichtung« Epik, Lyrik und Dramatik enthalte. Eine anthropologisch-ästhetische Ureinheit von Tragik und Komik wird somit durchaus interessant, freilich im Sinne einer homogenen Verschmelzung, nicht im Sinne eines regellosen, anarchistischen Konglomerats, wie es das Groteske ist. Die Idee einer Verbindung von Komik und Tragik, maßvoll und formstreng umgesetzt, bleibt beim klassischen Goethe jedoch nur eine prinzipielle Möglichkeit. Bis auf *Faust* ist keines von Goethes klassischen Dramen nennenswert mit tragikomischen und grotesken Zügen durchsetzt.

Schillers Haltung zum Harlekin oder zum Grotesken ist eine ähnliche, wenngleich noch radikalere. Hat Schiller überhaupt Komödien geschrieben? Im Grunde nicht – im Gegensatz zu Goethe! In Schillers Werk finden sich durchaus Satiren wie *Körners Vormittag* (1787) sowie humorgeladene Szenen, etwa das burleske Lagerleben des *Wallenstein* oder der Ehestreit der Millers in *Kabale und Liebe*, wo der Musiker seine Frau gar mit dem Cello bedroht. Auch arbeitet sich Schiller vergeblich an der Gattung Komödie ab, wenn er in frühen Fassungen von *Die Polizey* das Stück als Komödie konzipiert, aber schließlich aus dem Stoff eine Tragödie macht.

Die einzige umfänglichere Komödienerfahrung Schillers ist seine Bearbeitung von Carlo Gozzis *Turandot* 1801 für das Weimarer Hoftheater. *Turandot* wurde von Gozzi eigentlich als Musterdrama für seine Auffassung der Com-

media dell'Arte verfasst. Schillers Umarbeitung, die er zudem wohl nur als Nebenprojekt ansah, verändert Gozzis Wirkungsabsicht stark, werden doch gerade die burlesken Elemente der Commedia dell'Arte drastisch gekürzt. Schiller streicht das funktionslos Komische und rein Unterhaltende; Harlekin wird im übertragenen Sinne erneut der Zugang zur Bühne verwehrt (Guthke, 1961, 87 ff.; Catholy, 1982, 145 ff.). Hier ist noch spät eine gewisse Gottsched-Nähe nicht zu leugnen (Catholy, 1982, 138). Neben Schillers *Turandot*-Bearbeitung sind es nur kleine Szenen und Akte, wiederum Nebenwerke, in denen er sich als Komödienautor versucht: *Der Parasit* oder die Skizze *Körners Vormittag*.

Schillers dramatisches Werk ist der Tragödie verpflichtet, die er auch in der Theorie als entscheidende Dramenform preist. Prinzipiell lässt er dabei durchaus auch die Komödie als ästhetisch wie erzieherisch wichtig gelten, allerdings ohne sich dieser Gattung in der Praxis zu widmen. In *Über Anmut und Würde* und verstreuten Notizen wird gar der Wert der Komödie betont, da sie die höchsten Ideale des Dichters verwirklichen helfe. Sie nähere sich im besten Falle (wie die Idylle) der versöhnenden Aufhebung der Gegensätze und der Verbindung von Ideal und Wirklichkeit an:

Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an und alles bleibt außer uns; dies ist der Zustand der Götter, die sich um nichts Menschliches kümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt. (»Tragödie und Komödie«; Schiller, 1970, 116)

Die Komödie zeigt – im Gegensatz zur Tragödie (vgl. zur weiteren Abgrenzung: Catholy, 1982, 140 f.) – die vollkommene Welt und unterscheidet sich nur in einem Aspekt von

der Idylle, der nach Schiller höchsten Kunstform: Die Idylle stellt das Ideal vor, die Komödie die Wirklichkeit (vgl. Brief an Wilhelm von Humboldt, 29. November 1795; Schiller, 1943, 28,119). Wenn sich in einer perfekten Komödie jedoch beides vereinen lässt, und davon geht Schillers Komödientheorie aus, sind das nur graduelle Verschiebungen. Schiller errichtet also eine interessante Rangfolge: Nach der Idylle, die an erster Stelle steht, folgt die Komödie und danach – deutlich abgesetzt – die Tragödie.

Wie kommt es aber dazu, dass Schiller trotz dieser Hochschätzung in der Theorie keine nennenswerte Komödie schreibt (und damit übrigens das Vorurteil des humorlosen Autors begründet)? Möglicherweise ist gerade sein übersteigertes Komödienkonzept, seine »Lustspielutopie« (Catholy, 1982, 137), verantwortlich dafür, dass Schiller nach einigen frustrierenden Versuchen die Gattung vernachlässigt. Ähnlich wie sein dringliches Vorhaben, über den Stoff der Vermählung von Herkules und Hebe eine Idylle zu schreiben, für Schiller sehr belastend scheitert, kann auch sein hehres Komödienideal in der Praxis nicht erreicht werden – zumindest für einen in sich zerrissenen, »sentimentalischen« Dichter der Moderne jenseits antiker Ganzheitlichkeit. So bleibt Schiller nur eine idealisierte »Theorie der Komödie als Ersatz der Komödie« (Catholy, 1982, 135).

c) Komödiantisches ohne Komödien: Die Romantik

War die Suche nach Komödien schon bei Schiller nicht gerade erfolgreich, überrascht die gesamte Epoche der Romantik mit einer erstaunlich geringen Anzahl von Komödien. Zudem sind etliche davon, wie Joseph von Eichendorffs satirische Dramen *Krieg den Philistern* (1823), *Wider Willen* (oder *Liebe versteht keinen Spaß*, 1822), *Die Freier* (1829), *Meierbeth's Glück und Ende* (1827) und *Das*

Incognito (1843), von den Bühnen unserer Gegenwart verschwunden. Heute sind hauptsächlich Stücke Ludwig Tiecks wie *Der gestiefelte Kater* oder *Die verkehrte Welt* bekannt, obwohl auch sie nur noch relativ selten gespielt werden.

Dabei gibt es durchaus ein gesteigertes Interesse an komödiantischen Techniken wie dem Grotesken, dem Tragikomischen und natürlich der Ironie. Sie werden in der ästhetischen Theorie der Romantik zwar zentral, aber anders interpretiert als in vielen Poetiken zuvor. Die komödiantischen Techniken der Groteske, tragikomischen Mischung und Ironie werden zum idealen Prinzip allen ästhetischen Produzierens sowie zum vorbildlichen Handlungsmuster für den modernen Intellektuellen. Guthke weist zu Recht darauf hin, wenn er – im freilich heute fremden Jargon der 1960er Jahre – formuliert, in der Romantik werde »Tragikomik« zur »Weltanschauung« (Guthke, 1961, 126).

In der Frühromantik (um 1790–1800) haben wir es erneut mit einer Gruppe junger Autoren zu tun, die sich einen Platz auf dem literarischen Markt zu erstreiten und die vorgefundene Literatur provokant zu erneuern sucht. Das Grundprinzip allen Denkens und Schreibens wird für Autorinnen und Autoren wie Wilhelm Heinrich Wackenroder, Friedrich und Dorothea Schlegel, August Wilhelm und Caroline Schlegel, Ludwig Tieck, Novalis, Friedrich Schleiermacher usw. die Suche nach einer verlorenen, ursprünglichen Totalität. Die Dichter verstehen sich dabei als Angehörige einer Moderne, die eine alte »Hieroglyphenschrift« mit ihren archaischen Botschaften in der eigenen Gegenwart (mit modernen Mitteln) zu erneuern suchen. Das ist nicht mehr dem Einzelnen möglich, sondern vollzieht sich im dynamischen Verbund des gemeinsamen Denkens (Symphilosophie) und Dichtens (Sympoesie).

Die Klassik suchte ihrerseits nach einer verlorenen Ganzheitlichkeit, gebrauchte für dieses Ideal jedoch Ideen

wie die von der Urpflanze, die entwicklungsgeschichtlich alle Formen vegetativen Lebens in sich vereine. Die Frühromantiker stellen dem das Bild eines farbenreichen Blumenstraußes gegenüber, der eine heterogene Einheit in der Vielheit verwirklicht. So fragt Julius in Friedrich Schlegels *Lucinde* ironisch und mit deutlichem Goethe-Bezug: »Oder soll es etwa statt dieser bunten Fülle nur eine vollkommene Blume geben, welche alle Schönheiten der übrigen vereint und ihr Dasein überflüssig macht?« (Schlegel, 1999, 107). Eine uneinheitliche Zusammenstellung einzelner Elemente im Grotesken wird daher ästhetisch bedeutend.

Die Frühromantik erhebt das Uneinheitliche und Vielfältige gar zum künstlerischen Programm, das als Methode auch das Symphilosophieren, das gemeinsame Theoretisieren eines Autorenkollektivs, umfasst. Es spiegelt sich in den Fragmentsammlungen der Zeitschrift *Athenäum*. Von 1798 bis 1800, der Hochphase der Frühromantik, erscheinen insgesamt sechs Hefte, von denen das zweite des ersten Bandes im Juli 1798 Gedankensplitter von fünf Autoren zusammenführt: Friedrich, August Wilhelm und Caroline Schlegel, Friedrich Schleiermacher, Novalis. Diese Fragmentesammlung zeigt ein »neues« Philosophieren, entstanden im Zuge aktueller Modernitätserfahrungen: bewusst ohne rationalisierte Systematik, mit widersprüchlichem Facettenreichtum, die Ganzheitlichkeit in der Vereinzelung anstrebbend, arabeskenhaft unabschließbar. Das wohl von Friedrich Schlegel stammende Fragment Nr. 116 fasst das Kunstprogramm wie auch das Lebensgefühl der Autor(inn)en zusammen. Die »romantische Poesie« als »progressive Universalpoesie« vereint »alle getrennte[n] Gattungen« sowie Dichtung, Rhetorik, Philosophie usw. durch die Kraft des »Humors«, der zugleich eine synthetisierend wirkende poetische Technik und ein Ideal der schwebenden »Mitte« darstellt (alle Zitate: Schlegel, 1978, 90).

Das romantische Ideal der Hybridität ist jedoch kein klassizistisches; hier trifft es sich mit dem Grotesken, das ästhetische Werte wie Formstrenge, Harmonie und logisch-rationale Konstruktion negiert. In einem irritierenden Wechselspiel aus Realistik und Phantastik weist das Groteske das aufklärerische Grundaxiom der Wahrscheinlichkeit zurück und überschreitet die Grenze zu Phantasie, Traum und Vision. Eine bevorzugte Gattung des Grotesken ist dann auch das romantische Nachtstück. Das Groteske stellt somit, gerade in seiner wesenhaften Marginalstellung, Vernunftwidrigkeit und Desorganisation, eine »zentrale« Kategorie romantischer Ästhetik dar.

Die Kunst der romantischen Moderne mag daher einerseits die Zersplitterung sowie Dynamik der Weltwahrnehmung spiegeln und andererseits gerade darin diese Welt ganzheitlicher erfassen als eine strikte Regelpoetik der Aufklärung. Die tragikomische Mischung des Heterogenen – und damit des Grotesken! – wird in der Frühromantik zur programmatischen Forderung. Dennoch erscheinen kaum romantische Tragikomödien oder auch Komödien. Das Groteske sucht sich vielmehr seinen Weg in die Prosa: im Fragment und vor allem im Roman. Das sind zwei Gattungen, die (mit Ausnahme des von der Romantik verehrten *Wilhelm Meister*) von der Klassik relativ unbesetzt sind und den Romantikern die Möglichkeit zu eigenen ästhetischen Experimenten bieten. Ähnliches gilt für die novellistische Prosa.

Das ganzheitliche Wahrnehmen widersprüchlicher Wirklichkeiten macht auch einen Kernbereich von E.T.A. Hoffmanns Serapiontischem Prinzip aus, das das Komische und Tragische dezidiert zu verbinden sucht. Viele der Hoffmannschen Figuren sind daher Grenzgänger zwischen zwei Welten, ohne diese Fluktuation jedoch positiv bewältigen zu können: Krespel (*Rat Krespel*, 1818) ist als Jurist und Musiker innerlich zerrissen. Er lebt einen bürgerlichen Alltag und schaut gleichzeitig in das Reich der

reinen Musik. Aus der Perspektive der Mitbürger wie auch der vollendeten Musiker wird Krespel deshalb zum skurrilen Sonderling. Er baut ein Haus, dessen Bauplan jede klassizistische Proportion leugnet und Züge des Grotesken trägt. Zugleich scheitert er in seinem Bemühen um eine neue Ästhetik: Beide Sphären lassen sich für ihn nicht konstruktiv vereinen. Ähnlich ergeht es vielen Figuren bei Hoffmann, etwa Nathanael im *Sandmann*, der zwischen dem grotesken Automatenwesen Olympia und der aufgeklärten Bürgerstochter Clara (auch sie ist nicht frei von Satire!) hin- und hergetrieben wird.

Nur in einem Text findet Hoffmanns tragikomische Ästhetik zu einem traditionell komödiantischen Ende: in *Prinzessin Brambilla*, einem Capriccio mit Commedia-dell'Arte-Elementen, inspiriert von den grotesken Harlekinaden des Zeichners Jacques Callot. Im freien Spiel von Schein und Sein, wie es im venezianischen Karneval in der Maske des Harlekin angesiedelt ist, ist ein heiterer Ausgleich der beiden Gegensätze möglich. Die Putzmacherin Giacinta und der Schauspieler Giglio finden sich im Arabeskenreigen der Masken ebenso, wie sich – in der Binnenerzählung – die allegorischen Figuren der Melancholie (König Ophioch) und der Lachlust (Königin Liris) verbinden.

Hoffmann schreibt allerdings Novellen und keine Komödien. Das Groteske und mit ihm Elemente des Komischen werden in der Romantik zum ästhetischen Prinzip und sind daher nicht mehr einzig auf das Drama beschränkt, sondern bestimmen vielmehr jene Gattungen, die häufig auf Mischung und Unabschließbarkeit beruhen: Fragmentsammlung, Arabeske, »offene« Romanformen. Dennoch gibt es romantische Komödien im konkreten Sinn. Beste Beispiele dafür sind Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater* (1797), *Die verkehrte Welt* (1797) und *Prinz Zerbino* (1798).

Der gestiefelte Kater und *Die verkehrte Welt* sind Exempel für die Beobachtung, die Komödie führe ihre ei-

gene Gattungsgeschichte mit sich und reflektiere selbstironisch ihre Möglichkeiten. In diesem Sinne begründet Tieck mit seinen Stücken »die Gattung der romantischen Literaturkomödie« (Auerochs, 1997, 34). In Tiecks Bearbeitung des Kater-Märchens von Charles Perrault geht es weniger um die phantastischen Abenteuer einer Katze als vielmehr um eine Satire auf das gegenwärtige Theater. Durch die gängige Komödientechnik des Spiels im Spiel wird dem Zuschauer poetologisch der Spiegel vorgehalten.

Das Stück zeigt ein Publikum, das an Komödien der Gottsched-Ära, an Rührstücke eines Iffland und Kotzebue (Tieck, 2001, 11) oder an aufwändiges Ausstattungstheater wie in den zahlreichen Aufführungen von Mozarts *Zauberflöte* gewöhnt ist (Tieck, 2001, 24, 45 und 59ff.). Es verlangt nach Wahrscheinlichkeit und einem klaren moralischen Lehrsatz. Allzu deutlich haben aufklärerische Poetikregeln gewirkt, die jede einzelne Szene unter das Primat der Gesamtaussage stellen (»Wozu war denn nun wohl die letzte Szene?«, Tieck, 2001, 23; vgl. ebd., 25, 29) und alles Phantastische verbieten, da es der Vernunft und Naturnachahmung widerspricht. »[Ü]ber solchen Aberglauben sind wir weg, die Aufklärung hat ihre gehörigen Früchte getragen«, äußert sich ein Zuschauer selbstbewusst (Tieck, 2001, 5). Er wünscht sich von seinem Theaterbesuch einen gehörigen »Zuwachs von Menschenkenntnis« (Tieck, 2001, 12) sowie eine »Zähmung der Affekte« (Tieck, 2001, 30). Ein unvoreingenommenes Sich-Einlassen auf Neues (Tieck, 2001, 61f.) ist ihm nicht möglich. Die Zuschauer haben ihren Gottsched gut gelesen: Auf das Auftreten eines Königs in der Komödie reagieren sie irritiert (Tieck, 2001, 17), akzeptieren diese Figur dann aber als bürgerlich-empfindsamen, »zärtlichen Vater« (Tieck, 2001, 18). Sie fordern zudem die perfekte, ungestörte Illusion (»Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hineinkommen«, schimpft ein Theaterbesucher; Tieck, 2001, 11). Dagegen geht, zu allem Überfluss, Harle-

kin an, der das Publikum immer wieder direkt anspricht, aus der Illusion reißt (Tieck, 2001, 42 f., 49) und sich bitter über die Beschneidung seiner Bühnenpräsenz beklagt:

Ich bin ein armer verbannter Flüchtling, ein Mann, der vor langer Zeit einmal witzig war [...]. Meine Landsleute wurden um eine gewisse Zeit so klug, dass sie allen Spaß ordentlich bei Strafe verboten, wo man mich nur gewahr ward, gab man mir unausstehliche Ekelnamen, als: abgeschmackt, unanständig, bizarr, – wer über mich lachte, wurde eben so wie ich verfolgt, und so musst ich in die Verbannung wandern. (Tieck, 2001, 34)

Harlekin hat sich in Ansätzen seinen Hang zur Völlerei erhalten (»Setzen wir uns, die Suppe wird sonst kalt«, Tieck, 2001, 34), fristet aber ansonsten ein dürftiges Dasein. Tieck lässt sich darin einerseits von Gozzis *Commedia-dell'Arte*-Märchenkomödien, Goethes *Hanswurstiaden* und vielleicht Gryphius' *Peter Squentz* inspirieren, zum anderen setzt er sich mit beißender Kritik mit der Verdrängung des Hanswursts und des Stegreifspiels durch das Theater der Aufklärung auseinander.

In der *Verkehrten Welt* ist es der Vertreter der Aufklärung, der rationalistische Skaramuz, der die Harlekinaden künftig verweigert. In einer arabeskenhaften Verschachtelung des Stücks im Stück im Stück ... reflektiert diese Komödie die eigene Gattung. Die Zweckbindung der Komödie als pädagogisches Instrument wird weiter zugunsten einer autonomen, selbstreferentiellen Ästhetik zurückgeschoben.

Ferner nutzt Tieck traditionsreiche Elemente der Komödie, um sie ins Extrem zu steigern: den Illusionsbruch des Harlekin und, damit verbunden, das Spiel im Spiel, das seit Aristophanes, Shakespeare (Landfester, 1997, 101) und Andreas Gryphius die Komödie bestimmt. Es bleibt Tiecks Zuschauern als ästhetische Konvention bewusst,

die jederzeit widerrufen werden kann. Das Spiel auf der Bühne und die Scheinwelt im Zuschauerraum werden in eins gesetzt, die ›Wirklichkeit‹ jenseits der Kunst damit, in der Tradition der *theatrum mundi*-Metapher, ebenfalls als Fiktion entlarvt (Landfester, 1997, 102). Das gängige Vertauschen von Schein und Sein der Komödie erhält in *Der gestiefelte Kater* und *Die verkehrte Welt* existentielle Züge: die Gleichartigkeit einer rational-bürgerlichen und einer phantastischen Sphäre. Deren Verbindung fällt den Figuren E.T.A. Hoffmanns so schwer, Tieck verzahnt hingegen im konventionell guten Ende der Komödie – mit dem Augenzwinkern der Satire – beide Welten: Das Theater kann »es kaum unterlassen, sich selbst zu ironisieren, [...] weil auf der Zweiheit, der Doppeltheit des menschlichen Geistes, dem wunderbaren Widerspruch in uns, seine Basis ruht« (Tieck, 1985, 564 f.). Die Grundfrage der modernen Kunst wie des modernen Künstlers – die unüberbrückbare Alterität – lässt sich wohl nur in der Komödie, und dort wohl nur in der vielfachen arabeskenhaften Brechung sowie der selbstironischen Relativierung, positiv beantworten. In dieser Hinsicht mag es zwischen Schillers Komödienutopie und dem Komödienverständnis der Romantiker mehr Parallelen geben, als die Schiller-Kritik vieler romantischer Autoren vermuten lassen würde. In der spielerischen Freiheit der Komödie vermögen alle am Kunstprodukt Beteiligten (Dichter, Schauspieler und Publikum) in kreativer Selbsttätigkeit die Brücke zwischen den Welten zu schlagen; das geschieht in Tiecks Stücken in der harlekinischen Überwindung des Illusionstheaters.

Beide Parteien – Schiller und romantische Autoren wie Schlegel, Hoffmann, Tieck – erlegen der Komödie als Inbegriff der spielerischen Freiheit (Catholy, 1982, 142) und der ganzheitlichen Welterfassung so viel an idealisierten Funktionen auf, dass es schier unmöglich wird, eine Komödie zu verfassen. Die Zersplitterung, wie sie der zeitgenössische, »sentimentalische« Autor empfindet, macht

ein ganzheitliches Komödienideal nötig, das freilich ausschließlich in der selbstreflexiven Satire anzuvisieren ist (Auerochs, 1997, 35). Die romantisch-idealistische Form der Literaturkomödie mit ihrem arabeskenhaft verschlungenen, selbstreflexiven Illusionsbruch und der daraus erhofften ästhetischen Freiheit reagiert auf das Bewusstsein, in einer Moderne zu leben, die es mit modernen Mitteln zu überwinden gelte (Auerochs, 1997, 36). Heinrich von Kleists Empfindung der »gebrechlich eingerichteten Welt« spiegelt diese Modernitätserfahrung. Auch er nutzt die Komödie, allerdings aus weit pessimistischerer Perspektive als die Idealisierung der Gattung bei Schiller und einigen romantischen Autoren.

V

Die »gebrechliche Einrichtung der Welt«

Heinrich von Kleist

Kaum ein anderer Autor eignet sich so gut für eine Zwischenbilanz wie Heinrich von Kleist (1777–1811), radikalisieren sich doch in dessen Werk Modernisierungstendenzen, die weit ins 18. Jahrhundert, zum Teil gar bis zum Anbruch der Neuzeit zurückreichen: vom Zerschneiden des Familienverbandes zugunsten einer Sonderstellung des Individuums (das sich jedoch einer zunehmenden Orientierungslosigkeit ausgesetzt sieht) über Sprach- und Erkenntniskrisen bis hin zur existentiellen Mischung von Tragik und Komik auf der Bühne. Kleists Werk konzentriert und verstärkt, einem Katalysator gleich, solche Befunde und treibt sie in den Exzess. Die spezifische Verwendung des Komischen und des Harlekin in Kleists Dramen macht gravierende Krisen sichtbar: Identitätskrisen, Erkenntniskrisen, politisch-gesellschaftliche Krisen – kurz: kulturelle Transformationsprozesse (vgl. dazu Bartl, 2005b, 313 ff.). Die Radikalität von Kleists Werk resultiert somit aus mehreren Faktoren: der Persönlichkeit des Autors, der epochalen Sonderstellung seines Schreibens und der faszinierenden Tatsache, dass Kleists Werk seismographisch auf Veränderungen in seiner Zeit reagiert.

Heinrich von Kleist fühlt sich zeitlebens – in Anziehung wie Abstoßung – als Teil einer repräsentativen preußischen Familientradition, in deren Erfüllung als Offizier, Beamter oder Jurist er jeweils nach kurzer Zeit scheitert. Phasen der versuchten Stabilisierung und Ausbrüche daraus wechseln sich ab. Kleists psychische Labilität führt zu detaillierten Lebensplanungen, die aber unerfüllbar bleiben und in neue Unstetigkeit, auch Ortlosigkeit und rastlose Reisetätigkeit münden. Der Autor bleibt trotz mancher enger Kontakte

(etwa zu seiner Schwester Ulrike oder zu den Jugendfreunden Otto August Rühle von Lilienstern, Ernst von Pfuel usw.) Außenseiter. Am 21. November 1811 nimmt er sich 34-jährig zusammen mit seiner letzten Begleiterin, der schwerkranken Henriette Vogel, das Leben.

Kleists Persönlichkeit bleibt der Nachwelt rätselhaft, sein Schreiben lässt sich ebenso schwer einordnen. Seine frühen Briefe tragen noch stark Züge aufklärerischer Ethik, was sich nicht zuletzt in den entworfenen Lebensplänen mit dem Zielpunkt des »Glücks« niederschlägt (vgl. Kleists Brief an Christian Ernst Martini vom 18. und 19. März 1799; Kleist, 1988, IV/1,33, der als Vorstufe zu dem »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden« anzusehen ist). Der Mensch sei durch ein rationales Erziehungsprogramm zu bessern. Kleists Briefe an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge zeugen von dieser aufklärerisch-pädagogischen Überzeugung (Kleist versuchte seine Verlobte mehrfach durch konkrete Denkaufgaben und Rollenvorgaben geistig weiterzuentwickeln; dass die Zenge schließlich das Verlöbnis löste, lässt sich schon aufgrund dieser Briefe nur zu gut nachvollziehen ...). Kleist kann demnach als Vollender der Aufklärung gelten. Zugleich schlägt die Feier des Verstandes in tiefe Erkenntniskrise um, gipfelnd in Kleists vielbeschriebener Krise im Gefolge seiner Kant-Lektüre:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzuthut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.

(Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801; Kleist, 1988, IV/1,505)

Auch verweisen unheimliche, phantastische Figuren wie die Zigeunerin in *Michael Kohlhaas* auf die romantische Begrenzung der Verstandesherrschaft. Dennoch zeigt sich Kleist mit seinen Mythos-Dramen *Penthesilea* und *Amphitryon* durchaus der Weimarer Klassik verbunden. Bekanntlich sandte er Goethe seine *Penthesilea* »auf den Knien [s]eines Herzens« und war über dessen ablehnende Reaktion überrascht. Kleist gehört, neben Autoren wie Hölderlin und Jean Paul, damit zu den großen Einzelnen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die sich nicht epochal einordnen lassen.

Kleist berichtet wie kein anderer von der »gebrechlichen Einrichtung der Welt« (Kleist, 1988, II/2,102). Kann ein solcher Autor Komödien schreiben? Er kann. Mehr noch: mit *Der zerbrochne Krug* und *Amphitryon* gelingen Kleist zwei der faszinierendsten Komödien der deutschen Literatur, allerdings sind beide Stücke eher Tragikomödien als rein humoristische Lustspiele. Von Seiten der Tragödie her werden ebenfalls die Grenzen zur Komödie fließend, wenn Stücke wie *Die Familie Schroffenstein* oder *Penthesilea* komische oder zumindest groteske Züge tragen. Auch *Das Käthchen von Heilbronn* und *Prinz Friedrich von Homburg* weisen eine Mischung von Komischem und Tragischem auf. Kleists Werk ist insbesondere vom Grotesken, als Konzentrat des Tragikomischen, durchzogen, was in der relevanten Forschungsliteratur bislang kaum beachtet wurde (so wird Kleists Werk beispielsweise in Kaysers, 1961, oder Fuß', 2001, Abhandlungen zum Grotesken außer Acht gelassen). Heinrich von Kleist ist jedoch ein Meister des Grotesken.

Definiert man mit Wolfgang Kayser (Kayser, 1961, 198) das Groteske als Darstellung einer verkehrten, bedrohlich verfremdeten Welt, liest sich die Beschreibung wie ein Kommentar zu den zerbrechenden Ordnungsgefügen in *Der Findling*, *Die Marquise von O...* oder *Amphitryon*. Heinrich von Kleist betritt in fast allen seinen Texten jene

Zone, in der sich Lachen und Grauen treffen. Johann, der Narr im Sinne Shakespeares, bezeichnet in Kleists Erstlingsdrama *Die Familie Schroffenstein* doppelsinnig das ebenso brutale wie beklemmende Geschehen als »Spaß zum Todtlachen!« (Kleist, 1988, I/1,207; vgl. auch Kleist, 1980, 114).

Im Grotesken drängen, nach Michail Bachtin, der verdrängte Leib, das Volkstümlich-Karnevaleske auf die Bühne zurück. Überwindet der vereinzelte Leib die Grenze zur Umwelt oder zum Leib des anderen (durch Ausscheidung, Vereinigung, Verschlingen), ist von einem Akt des Grotesken auszugehen (Bachtin, 1969, 23). Wenn Penthesilea ihren Geliebten Achill zerreißt und verschlingt, wird das somit zur grotesken Handlung. Das Groteske unterläuft, nach Peter Fuß, festgefügte kulturelle Ordnungen (Fuß, 2001, 196–231) – wie in *Penthesilea* die jeweiligen kulturellen Normen der Amazonen und der Griechen. Als Folge empfindet der Leser Gefühle wie Orientierungslosigkeit und Verstörung (vgl. zu diesem Komplex Barth, 2005a).

Das meistverbreitete Stilmittel des Grotesken, die Vermischung heterogener Elemente (Mensch und Tier, Mensch und Pflanze oder Mensch und Maschine), erhält im Werk Heinrich von Kleists augenfällige Konkretheit. Penthesilea handelt »Gleich einer Hündin, Hunden beigezelt« (Kleist, 1988, I/5, 163; vgl. auch Kleist, 2001, 102). Eine Figur, die wegen ihrer grotesken Kombination unvereinbarer Bereiche eigentlich ins 20. Jahrhundert gehört und beispielsweise an Dürrenmatts Claire Zachanassian aus dem *Besuch der alten Dame* erinnert, ist Kunigunde, die Gegenspielerin Käthchens von Heilbronn:

Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den

Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu danken, das ihr der Schmidt, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat. (Kleist, 1988, I/6,178; vgl. auch Kleist, 2007, 107)

In grotesken Figuren wie Kunigunde, in grotesken Szenen wie Penthesileas Liebesakt mit Achill oder in der tragikomischen Mischung der Dramen im Ganzen fasst Kleists Werk charakteristische Kennzeichen der Dramenliteratur um 1800 zusammen und macht grundlegende kulturelle Transformationsprozesse dieser Phase sichtbar.

Mit *Der zerbrochne Krug* und *Amphitryon* erprobt Kleist dabei zwei unterschiedliche Formen der Komödie: Im Falle des *Zerbrochnen Krugs* nutzt er burlesk-schwankhafte Harlekinaden mit faustischen Zügen, in Bezug auf *Amphitryon* realisiert er ein klassizistisches Mythenspiel, das ganz auf artistischen Sprachwitz setzt. Jede Festlegung provoziert Widerspruch, und so muss auch hier eingeräumt werden, dass der Dorfrichter Adam im *Zerbrochnen Krug* ebenfalls ein glänzender Rhetor ist, wohingegen das Dienerpaar Sosias und Charis des *Amphitryon* auch Burleskes auf die Bühne bringen. Beide Stücke zeigen somit Kleists experimentellen Umgang mit Komödientraditionen, der sich zudem der Harlekinfigur bedient.

Harlekin zeigt sich am deutlichsten in der Hauptfigur des 1806 am Weimarer Hoftheater (mit damals geringem Erfolg in einer Inszenierung Goethes) aufgeführten Stücks *Der zerbrochne Krug*. Der Dorfrichter Adam sitzt über sich selbst zu Gericht: Des Nachts hat er der jungen Eve nachgestellt. Dabei ging ein Krug zu Bruch, dessen Wert Eves Mutter am anderen Morgen vor Adams Richterstuhl einzuklagen versucht – allerdings ohne den Missetäter zu kennen. Ein Vertuschen ist kaum möglich, wohnt doch Gerichtsrat Walter der Verhandlung bei. So kommt es zu immer neuen Winkelzügen und Ausflüchten Adams.

Der zerbrochne Krug ist trotz seines hohen Unterhaltungswertes und seiner brillanten Originalität ein Stück, das palimpsestartig auf Vorläufertexte verweist. Es nimmt eine Vielzahl von Urtexten in sich auf und spielt auf bekannte Motive an. Das gilt insbesondere für komödiantische Elemente. Aus der Wiederaufnahme und – zum Teil parodistischen – Veränderung gängiger Muster entsteht ein hohes Maß an Komik. Zugleich wird auf der Folie vor dem humoristischen Geschehen das tragische Potential des Stückes sichtbar. Wenn ein schrulliger Dorfrichter, der noch dazu den Namen Adam trägt, angeblich aus dem Bett gefallen ist bzw. sich immer neue Lügengeschichten von Hin- und Vor-Fällen ausdenkt, nur um zu kaschieren, dass er die junge Eve begehrt, dann wirken diese Szenen komisch, weil der Zuschauer dahinter das Muster des biblischen Sündenfalls erkennt. Allerdings macht diese Parallele auch deutlich, dass es hier um existentielleres Straucheln als nur um den Sturz eines Verkaterten geht und dass für Eve mehr auf dem Spiel steht als ein zerbrochener Krug. Sie ist wie so viele weibliche Figuren in Kleists Werk eine Frau, die von ihrer Umwelt instrumentiert und »missbraucht« wird – sei es von dem zudringlichen Adam, sei es von der lieblosen Mutter, sei es von dem miss-trauischen Verlobten.

Neben dem Sündenfall evoziert der Text andere Bilder: Adam erinnert an Ödipus, dessen Verfehlung ebenfalls analytisch aufgerollt wird. Ödipus' schreckliches Schicksal steigert die Komik eines Adam, verleiht ihr jedoch neuerlich eine tragische Dimension. Der »Schwellfuß« Adams lässt dabei nicht nur an die Übersetzung von »Ödipus« denken, sondern evoziert zudem ein Bild des Teufels, das – wie in Goethes Mephisto – mit Zügen Harlekins vermischt wird. Adam wird stets redensartlich mit dem Teufel assoziiert (vgl. Kleist, 1988, I/3, 16 ff., 30 f.; vgl. auch Kleist, 1983, 8, 14 f.) und flieht »kahlköpfig, Mit einem Pferdefuß, und hinter ihm Erstinkt's wie Dampf von Pech

und Haar und Schwefel« (Kleist, 1988, I/3,127; vgl. auch Kleist, 1983, 64).

So gelingt Kleist eine schillernde Figur, die die Gegensätze in sich trägt und festgefügte Bewertungsraster unterläuft. In Adam zeigt sich eine versehrte, abgelebte Ära, dennoch ist er mit seiner Völlerei und seinen unverblühten erotischen Gelüsten ein Inbegriff vitaler Sinnlichkeit. Adam ist ein Narr in der Tradition Shakespeares – jovialer Schlaupkopf und tölpelhafter Schurke. Adam lebt, wie Harlekin, beständig auf der Grenze. In ihm zeigen sich die Gegensätze, ohne zu einer Überwindung oder Versöhnung zu gelangen.

Wie Harlekin ist Adam eine pragmatische, burleske Figur, deren Bodenständigkeit in komischem Kontrast zum Schreiber Licht steht. In Auseinandersetzung mit Kommunikationsmustern Harlekins bringt Adam virtuose Sprachartistik und derben Slapstick in die Komödie ein. Seine beiseitegesprochenen Bemerkungen (Kleist, 1988, I/3,23f.; vgl. auch Kleist, 1983, 11 f.) steigern die Komik und relativieren als epische Elemente das Gezeigte als Spiel.

Harlekins antibürgerliche Körperlichkeit und seine Ethik des diesseitigen Weltgenusses spiegeln sich in Adams Verhalten. Leitmotivisch wird er mit Völlerei, Sexualität und Fäkalien in Verbindung gebracht (Kleist, 1988, I/3,16 ff., 23 f., 132 f.; vgl. auch Kleist, 1983, 8 ff., 11 f., 67 f.). Seine Phantasie schlägt närrische Purzelbäume – beides macht ihn zur poetologischen Figur des Grotesken. In seinen juristischen Entscheidungen wirkt Adam dabei menschlicher als ein starrer Rechtsdogmatiker. Bertolt Brecht wird ihm in seinem Richter Azdak ein Denkmal setzen.

Doch Adams harlekineske Diesseitigkeit und Phantasiebegabung haben eine Gegenseite, die sich ebenfalls aus der Figur Harlekin entwickeln lässt: sein spielerischer Verstand, seine überschäumende Kreativität sowie seine Freude an leiblichen Genüssen führen stringent zur brutalen Erpressung Eves. Moralische Skrupel sind ihm, dem Rich-

ter, fremd. Zwar vertritt er von Amts wegen göttliche Gerechtigkeit auf Erden, er selbst wird jedoch zum Inbegriff mephistophelischer Normübertretung. Seine unbedachten Äußerungen und sympathisch-naiven Angstreaktionen decken das Unrecht auf, das Adams brillante Sophistereien gleichzeitig verschleiern. Er droht Prügel an und wird selbst geprügelt.

Wie die Harlekin-Figur in ihrer wechselhaften Geschichte wird Adam bei Kleist ambivalent beurteilt. Der Zuschauer verlacht Adams Fehltritte, nimmt aber auch emotional an seinem Leiden teil. Die Erpressung eines jungen Mädchens ist für das Publikum natürlich schändlich, dennoch identifiziert es sich mit dem skurrilen Hagestolz. Diese Verwirrung moralischer Kategorien zeigt sich in der unkonventionellen Rechtsauslegung durch den Dorfrichter ebenso wie in den konkurrierenden Rechtsansichten, die im Text in den Figuren Adam, Frau Marthe, Schreiber Licht und Gerichtsrat Walter aufeinandertreffen.

Adam und Harlekin sind zudem Außenseiter. Adam ist nicht in die Dorfgemeinschaft integriert, verfügt über kein soziales Bindungsnetz und lebt jenseits eines Familien- oder Freundschaftsbundes. Seine Phantasiebegabung verleiht ihm eine Sonderstellung, die ihn in vielem die Dorfgemeinschaft klarer einschätzen lässt, als das den anderen Figuren möglich ist. Adams Außenseitertum zeigt aber auch seine Skrupellosigkeit und Bindungsunfähigkeit – freilich leiden, mit Ausnahme Eves, alle Figuren des Stücks an diesen Mankos. Der Harlekin Adam wird somit in seiner Außenseiterexistenz zum Zerrbild der Gemeinschaft. Adam ist deren Vollstrecker und Erlöser. Er beschleunigt den Zerfall menschlicher Bindungen, der sich in den Familien Rull und Tümpel latent abzeichnet. Er trägt aber auch das utopische Potential kreatürlicher Selbstgenügsamkeit und phantasievoller Weltgestaltung in sich. Adam ist wie Harlekin eine Überleber-Figur, die ge-

schickt die eigenen Bedürfnisse zu behaupten und ihre Identität zu wahren weiß.

Kleists Harlekin heißt daher nicht zufällig Adam. In dieser ›Metamorphose des Harlekin‹ ist, wie häufig in Bezug auf den komödiantischen Figurentypus, anthropologisches Potential erkennbar. Als Vertreter des modernen Menschen ist Kleists Adam weder reine Identifikationsfigur noch Bösewicht. In seinem Verhältnis zu Eve ist er an psychologischer Brutalität kaum zu überbieten, als verfolgtes Wild hat der Zuschauer hingegen Mitleid mit ihm.

Die Ambivalenz spiegelt sich auch in seinem Verhältnis zur Sprache wider. Adam ist ein glänzender Redner, der sich verbal immer wieder – sehr zum Vergnügen des Publikums – aus der Schlinge zu ziehen weiß. Zugleich macht er das Scheitern der Sprache sichtbar. Trotz virtuoser Sprachbeherrschung wird der Sprecher selbst mehr und mehr zum Opfer seiner Worte, er verirrt sich in seinen verbal errichteten Lügengebäuden. Kleists Werk macht hier eine wachsende Skepsis gegenüber dem dichterischen Medium sichtbar, die die Modernisierungsphase um 1800 bestimmt (vgl. Bartl, 2005b). Zeigt der große Monolog von Frau Marthe, ihre Beschreibung des zerbrochenen Kruges, noch idealtypisch auf, was Sprache leisten kann, geht ihre Tochter fast am Versagen des Wortes zu grunde.

Frau Marthe unterscheidet in ihrer Beschreibung des Kruges nicht zwischen den darauf gezeigten Abbildungen und den damit bezeichneten historischen Ereignissen (Kleist, 1988, I/3,60ff.; vgl. auch Kleist, 1983, 29ff.). Bezeichnetes und Bezeichnendes scheinen eins. Auch spricht Frau Marthe lebhaft, bildreich, melodisch. Dennoch darf sie nicht als unwiderlegte Vertreterin eines idealen Erzählens missverstanden werden (so Kapp, 2000, 304), schließlich ist ihre Rede geschickt eingesetzt. Die Ausführungen dienen einzig und allein dazu, das Gericht von der Wichtigkeit ihrer Klage zu überzeugen und den entstandenen

Schaden ersetzt zu bekommen. Ein ganzheitlicher Zusammenhang von Vergangenheit und Gegenwart, Kollektiv- und Individualgeschichte (wie ihn die Motive auf dem Krug repräsentieren) sowie Bedeutung und sprachlichem Zeichen ist zerbrochen. Frau Marthe klagt ihn ein.

Vor einer allzu großen Idealisierung der Frau Marthe ist allerdings zu warnen. Dagegen spricht schon die satirische Kritik an dieser Bürgerin, die mit ihrer Vitalität und Natürlichkeit durchaus brutal-autoritäre Züge verbindet. Ähnlich wie Michael Kohlhaas insistiert sie in wachsender Borniertheit auf Ersetzung ihres Schadens. Sie vergrößert durch ihre dogmatische Einhaltung bürgerlicher Anstandsregeln und ihre finanziellen Interessen Eves Bedrängnis. Sie trägt also zu der existentiellen »Sprachverwirrung« bei, die im Stück in Bezug auf alle Personen und Bereiche herrscht. Sie wird schon in dem Bild der Babylonischen Sprachverwirrung gleich zu Beginn des Stückes anzitiert: »Die Aktenstöße« in Adams Registratur »liegen wie der Thurm zu Babylon« (Kleist, 1988, I/3,21; vgl. auch Kleist, 1983, 10; vgl. Greiner, 1992, 240f.). Am Ende steht zwar auch bildlich das Pfingstfest (Kleist, 1988, I/3,147; vgl. Ribbat, 1988, 81), aber es ist unwahrscheinlich, dass sich die Figuren künftig verstehen bzw. mit einer Zunge sprechen werden.

Damit wird nicht nur *ein* thematisches Feld der Komödie umrissen (Kommunikationsstörung und Sprachskepsis), sondern der Charakter der Gefährdung und Vorläufigkeit betont, mit dem der positive Schluss des *Zerbrochenen Kruges* belastet ist. Frau Marthe wird den Krug erneut in Utrecht zur Verhandlung bringen. Das Verfahren wird fortgesetzt. Der Graben zwischen den Familienmitgliedern scheint zu tief, als dass er in wenigen Minuten zu überbrücken wäre. Es bleibt beim Zuschauer die bange Frage, was gewesen wäre, wenn kein Gerichtsrat und keine unbeteiligte Zeugin (Frau Brigitte) zufällig vor Ort gewesen wären. Nur eine Reihe von Zufällen lässt ein

Spiel im Komödiantischen enden, das – ähnlich wie *Minna von Barnhelm* – jederzeit auch hätte ins Tragische münden können. Adams schurkische Erpressung kommt ausschließlich ans Tageslicht, weil der Gerichtsrat Walter aufgrund einer Fülle von Zufällen, etwa eines überraschenden Selbstmordes und einer Wagenpanne, seine Reiseplanung ändert (Kleist, 1988, I/3,17ff.; vgl. auch Kleist, 1983, 8 ff.).

Auch Kleists Komödie *Der zerbrochne Krug* scheint auf den ersten Blick ein Zufallsprodukt zu sein. Hartnäckig hält sich bis heute die entstehungsgeschichtliche Anekdote, die Kleist selbst und sein Kreis überliefern (vgl. dazu grundsätzlich Reh, 1981, 93 ff.), das Stück sei aus einer Wette heraus entstanden. Im Winter 1801/02 habe ein Kupferstich mit verwandtem Thema (nach Louis-Philibert Debucourts *Le juge ou la cruche cassée*) Wieland zu einer Satire, Kleist zu einem Lustspiel und Zschokke zu einer Erzählung inspirieren sollen. Kleist habe den scherzhaften Wettstreit gewonnen. Das Ergebnis dieser Partie ist jedoch mehr als eine leichte Fingerübung. Das Stück hat eine vielschichtige anthropologische Thematik. In Kleists Stück ist mehr zerbrochen als nur ein Krug: die Solidarität in der Familie, das Vertrauen zwischen Liebenden, die Selbstbestimmung des Subjekts, der Glaube an die Richtinstanz von Gerichtsbarkeiten, der Verständigungs- und Wahrheitsanspruch von Sprache. Die groteske Verfratzung des Komödiantischen bzw. das Tragikomische wird zum legitimen Abbild einer Welt, die aus den Fugen geraten ist.

In völlig anderem Gewande tritt Kleists zweite, 1807 erschienene Komödie *Amphitryon* auf, stellt jedoch eine vergleichbare Diagnose. Kleist entwirft vordergründig eine heitere Verwechslungsgeschichte, die nicht nur aus der Mythologie bekannt ist, sondern auch durch Molière 1668 eine populäre Bearbeitung erfuhr: Jupiter besucht in der Gestalt Amphitryons dessen Gattin Alkmene. Die Liebestäuschung wird komödiantisch in Merkurs Stell-

dichlein bei Charis abgewandelt, die ihren Gatten Sosias bei sich glaubt.

Das Stück zeigt einmal mehr die unterschiedlichen Muster, auf die Kleist variierend zurückgreift. So spricht schon der Untertitel aus, es handle sich um »Ein Lustspiel nach Molière«. Heinrich von Kleists *Amphitryon* changiert zwischen einer aufklärerischen Komödientradition, klassischer Formstrenge, dem romantischen Doppelgängertum und einer modernen Tragikomödie. Klassizistische Regeln prägen die Form: Kleists Stück richtet sich kompromisslos nach den Vorgaben von beispielsweise Gottscheds Komödienauffassung. Die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung sind gewahrt, der Stoff ist in drei gleich lange Akte gegliedert. Der Stil genügt höchsten Ansprüchen. Kleist verwendet zwar nicht wie Molière den Alexandriner, aber führt den Blankvers zu geradezu meisterhafter Artistik. Weist Gottsched der Komödie die Prosa als legitime Stilform zu, orientiert sich Kleist somit an dem Versmaß, das die deutsche Klassik favorisiert. Näher an Gottscheds Regeln und noch immer im Gefolge klassischer Ästhetik bewegt sich hingegen die Tatsache, dass die burlesken Zoten Harlekins in *Amphitryon* dem Sprachwitz gewichen sind.

Klassizistisch wirken auch die geradezu geometrisch-symmetrisch ausgerichteten *dramatis personae*. Die Handlung ist auf vier Hauptfiguren reduziert: Die Verwechslungsgeschichte um Amphitryon und Alkmene ist in den Dienerfiguren Sosias und Charis gespiegelt, beide Paare gruppieren sich um die Achsen in den Figuren Jupiter bzw. Merkur. Die wenigen derbkomischen Relikte einer Commedia-dell'Arte-Tradition, wie sie in den Dienerfiguren auftreten, werden daher strikt funktionalisiert.

Alle vier Figuren umkreisen das Thema der Identitätskrise bzw. des Identitätsverlustes. Wer ist der Mann in meinem Haus, der aussieht wie ich und dennoch nicht ich ist? Der Diener Sosias äußert das, wenn er seinem Herrn

mit komischer Verzweiflung berichtet: »Und kurz ich bin entsosialisirt, / Wie man euch entamphitryonisirt« (Kleist, 1988, I/4,127; vgl. auch Kleist, 2002, 79). In Kleists Stück zerfällt ein Ich in ein zweites »Teufels ich, / [...] / Das Ich, das das allein'ge Ich will sein; / Das Ich vom Hause dort, das Ich vom Stocke, / Das Ich, das mich halb todt geprügelt hat« (Kleist, 1988, I/4,48; vgl. auch Kleist, 2002, 30). Das romantische Motiv des Doppelgängers (Amphitryon und Jupiter, Sosias und Merkur) wird auf leichte Art durchgespielt und dabei mit existentieller Bedeutung versehen.

Während die Diener (Sosias, Charis) mit schelmischem Geschick versuchen, Kapital aus der Identitätsverletzung zu schlagen oder diese zumindest trickreich zu umgehen, hat Jupiters Betrug psychopathologische Folgen für Amphitryon und Alkmene. Insbesondere Alkmene wird Schritt für Schritt bis in ihr Innerstes hinein erschüttert. Die Szene, in der sie nicht mehr zwischen ihrem Gatten und Jupiter zu unterscheiden weiß und den falschen Geliebten wählt, zeigt, dass ihr selbst eine Entscheidungsinstanz abhandengekommen ist, die Kleist immer wieder beschwört und unter Belastung testet: das so genannte »innerste Gefühl« (Kleist, 1988, I/4,71 und 74; vgl. auch Kleist, 2002, 43 und 46), ein Rest an Wissen oder vielmehr: an instinktiver Ahnung, der zur Entscheidungsfindung herangezogen werden kann. Die Frage, was wahr und sicher sei, kann Alkmene nach Jupiters Besuch nicht mehr beantworten. Sie kann weder ihren Augen noch ihrer Liebe noch ihrem »innersten Gefühl« trauen.

Der Zuschauer beobachtet an ihr einen Absturz: Das zunächst vollkommene Glück (Alkmenes Identität gründet sich maßgeblich auf der idealisierten Liebe zu ihrem Gatten und dessen Verehrung in häuslicher Zurückgezogenheit) wird für sie zur Falle, denn Jupiter nutzt genau diese Affizierung, als er in der Maske Amphitryons bei Alkmene erscheint. Was in anderen *Amphitryon*-Bear-

beitungen als anakreontisches Techtelmechtel inszeniert wird, erhält bei Kleist einen Anflug von Nötigung. Zwar gibt sich Alkmene dem falschen Amphitryon freiwillig hin, Jupiters Betrug zerstört aber ihr Identitätskonstrukt, das sich maßgeblich auf das Ideal einer ungeteilten Liebe zu Amphitryon stützt.

Jupiter steigert seine Intrige aus narzisstischer Eitelkeit: Er will als Jupiter und nicht in der Maske des Amphitryon geliebt werden! Deshalb zwingt er Alkmene in einem verhörartigen Dialog zur Stellungnahme und muss dabei eine sublimale Demütigung hinnehmen.

Auch Amphitryon wird an die Grenzen des Erträglichen geführt: Er, der Kämpfer, verliert von einem Moment zum anderen, ohne eigenes Verschulden und ohne Möglichkeit der Gegenwehr, seine Ehefrau, sein Haus und seine Machtposition. Der aktive Kriegsheld wird, Lessings Tellheim in *Minna von Barnhelm* vergleichbar, zum wehrlosen Opfer. Der Schutzraum und das Symbol bürgerlicher Selbstdefinition, das eigene Haus mit der auf den Mann wartenden Ehefrau, wird ihm genommen. Amphitryons Verstand, auf den er stets bauen konnte, stößt an seine Grenzen. Rational lässt sich Jupiters irrwitziges Vernichtungsspiel nicht erfassen. Amphitryon trägt jedoch selbst zur Ausweitung des göttlichen Zerstörungswillens bei, wenn er ebenfalls mit Aggressivität und Misstrauen reagiert. Wie Eves Verlobter Rupprecht in *Der zerbrochne Krug* mangelt es auch Amphitryon an Vertrauen zu seiner Frau. Hierin zeigt sich einmal mehr die Gewalt, die untergründig alle Familien- und Liebesbeziehungen in Kleists Werk bestimmt.

Die letzten Auftritte zitieren wie bei Lessing und Lenz nur noch das sprichwörtlich gute Ende der Komödie, um dessen Unmöglichkeit angesichts einer modernen Welt zu zeigen. Bis kurz vor der Schlusszene ist die Handlung so verfahren, dass das Gewirr der Empfindungen kaum, jedenfalls nicht durch selbstbestimmtes Handeln der Fi-

guren, lösbar ist. Nun greift – im wahrsten Sinne des Wortes – ein Deus ex Machina ein. Der göttliche Jupiter klärt die Situation auf und prophezeit selbstherrlich die Geburt des Halbgottes Herakles. Während für Amphitryon die Welt damit wieder in Ordnung scheint (seine Ehre ist wiederhergestellt, seine Machtposition als Erzieher eines Götterkindes gar noch gesteigert), bleibt Alkmene fassungslos. Statt wie in klassischen Tragödien einen langen Monolog der inneren Wandlung zu halten oder in den traditionellen Komödien lächelnd die eigenen Fehler einzugestehen, wirkt sie gelähmt. Ihre Lakonie wird zum einzig hörbaren Ausdruck ihrer Ohnmacht: »Ach!« (Kleist, 1988, I/4,140; vgl. auch Kleist, 2002, 86). Sie versucht sich am Rande des Sagbaren zu äußern; zugleich hält Kleist den Schluss für die gegensätzlichsten Interpretationen und Inszenierungen offen. Dieser Laut sorgt also – ähnlich wie Thoas' unabgeschlossener Schlussvers in Goethes *Iphigenie* – für ein offenes Ende und relativiert den in Lustspiel-Konvention gestalteten, positiven Schluss des *Amphitryon*. Der Halbgott in ihrem Schoß wird nicht mehr als potentieller Mittler zwischen den Gegensätzen interpretiert, sondern seine Geburt resultiert aus Identitätsverlust, Gewalt und Täuschung. Der Zuschauer hat sich auf ein formvollendetes Spiel mit dem bekannten Amphitryon-Stoff eingelassen und blickt jäh in einen Abgrund. Auch führt der präverbale Laut »Ach!«, wie Greiner zeigte, die Gattung der Komödie zu ihren Ursprüngen im »Unstrukturierten der dionysischen Ekstase« (Greiner, 1992, 261) zurück.

Alkmenes »Ach!« stellt damit nicht nur eines der bekanntesten letzten Worte der Dramenliteratur dar, sondern konzentriert auch den Ausnahmezustand, in dem sich die Figur befindet. Das Bittere an Kleists Stück ist, dass uns der Autor – mit anthropologischem Interesse – zeigt, dass ein solcher Ausnahmezustand nur die Extremform des alltäglichen menschlichen Miteinanders ist. Wird

in Molières *Amphitryon* die Geburt des Herakles, den Jupiter mit Alkmene zeugte, zur komödiantischen Schluss-Utopie, fehlt bei Kleist eine solche versöhnliche Perspektive. Zeigt sich bei Schiller (*Die Götter Griechenlandes* usw.) der antike Olymp als Hort der Hoffnung und Idealität, verwirft Kleist eine derartige Idee der besseren Welt. Jupiter und Merkur sind Betrüger. Das irdische Leben ist – auf allen Ebenen – durch Gewalt bestimmt: verbal im identitätsgefährdenden Verhör und in der Lüge, nonverbal in den burlesken Prügel Szenen.

Kleist gelingt einmal mehr eine radikale Tragikomödie als »Gattung des Dritten«. Alkmene streift mehrfach den Bereich des Tragischen, in dem die Götter und Helden ohnehin zu Hause sind, aber auch die Dienerfiguren der Komödiensphäre werden zu einer Auseinandersetzung mit ihrer nicht weniger erschütterten Identität genötigt. Die Gegensätze, die Kleist in seinem Stück entwirft, wie Gefühl vs. Intellekt, Einfühlung vs. Verlachen im Zuschauer, Tragik vs. Komik lösen sich nicht mehr, sondern bleiben als dissonante Wechselwirkungen stehen. Nach der strikten binären Trennung der Gattungen in Komödie und Tragödie, wie sie Gottsched in Auseinandersetzung mit Aristoteles verfocht, kommt es im Verlauf des 18. Jahrhunderts im Zuge von Modernisierungstendenzen immer mehr zur Verwischung der Unterscheidung. In Kleists Dramen spitzt sich diese Beobachtung zu. Seine Komödien weisen so viele Merkmale des Tragischen auf, seine Tragödien so viele des Komischen bzw. Grotesken, dass man in Bezug auf *Amphitryon* beispielsweise von einer »dritten Gattung« des Tragikomischen sprechen könnte. Sie verwirft gängige Rezeptionsmechanismen sowie Erwartungshaltungen und lässt den Zuschauer in Verstörung zurück.

Diese »dritte Gattung« des Tragikomischen mag ästhetisches Experiment oder künstlerische Revolte sein. Dahinter verbirgt sich aber auch eine (Selbst-)Diagnose des

Menschen im Umbruchprozess der Moderne. Eine gatungsreine Komödie setzt mit ihrem Happy End eine sinnvoll gestaltete Weltordnung voraus, die angesichts moderner Sinnlosigkeitserfahrungen Ende des 18. Jahrhunderts und in der Biographie Heinrich von Kleists fragwürdig wird. Starre, dogmatische Einteilungen in gut und böse, richtig und falsch, tragisch und komisch werden als verkürzte Perspektive auf eine komplexe Wirklichkeit verstanden, der eine vielförmige Polyperspektivität angemessener scheint. Der Erkenntniskepsis Kleists entspricht der Versuch, sich einer Wahrheit experimentell zu nähern, die im Grunde auch nur eine von mehreren in einem labyrinthischen System konkurrierender ›Wahrheiten‹ ist (»O Himmel! Jede Stunde, jeder Schritt / Führt tiefer mich ins Labyrinth hinein«; Kleist, 1988, I/4,109; vgl. auch Kleist, 2002, 67). Dorfrichter Adam kann am Ende des *Zerbrochnen Kruges* nicht mehr in eine funktionierende Weltordnung eingepasst werden. Seine Frevel sind zu gravierend, die Familienstruktur erscheint zu brüchig, die Frage ›Ist Adam Täter? Ist er Opfer?‹ lässt sich nicht mehr eindeutig beantworten. Eine solche Diagnose weist ins 20. Jahrhundert, erinnert sie doch an Friedrich Dürrenmatts These, einer chaotischen, vom Zufall regierten Welt komme nur noch die (Tragi-)Komödie bei.

Kleists Komödien *Der zerbrochne Krug* und *Amphitryon* könnten formal unterschiedlicher nicht sein. Sie orientieren sich an antiken, englischen und französischen Vorlagen (Sophokles, Shakespeare, Molière). Hier erschreibt sich ein junger Dramatiker verschiedene Komödienkonzepte, um einen eigenen dramatischen Stil zu entwickeln. Außerdem radikalisiert Kleist in seinen Komödien Muster, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Komödienliteratur auftreten: die anthropologische Unterfütterung des Gezeigten, die Ausweitung der Komödie zu Tragikomödie und Groteske und die Reaktion des Komödiantischen auf kulturelle Umorganisationen der damali-

gen Gegenwart. Kleist nimmt in Bezug auf die Komödienliteratur seiner Zeit aufgrund der Radikalität seiner Stücke damit zwar einen »Außenseiterstatus« ein (Japp, 1996, 109), repräsentiert jedoch zugleich das führende Komödienkonzept der Phase auf das treffendste.

VI

Bürgersatire und melancholische Heiterkeit

Biedermeier und Vormärz

Das 19. Jahrhundert ist in der deutschen Literaturgeschichte das Säkulum der Melancholie. Die Melancholie bestimmt viele Texte, selbst wenn die Literatur mit aggressiver Satire gegen die spätabolutistische Macht des Adels und die materialistische Ethik des Bürgertums angeht. Auch viele Schlüsselfiguren in repräsentativen Komödien der Restaurationszeit sind Melancholiker. An drei so unterschiedlichen Komödien wie Christian Dietrich Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, Johann Nesroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus* und Georg Büchners *Leonce und Lena* lässt sich jene spezifische Mischung von agitatorischer Satire und beinahe fatalistisch anmutender Melancholie gut aufzeigen.

Eine Einordnung dieser Lustspiele fällt trotz relativ klarer Zeitstile schwer, ist doch die epochale Kategorisierung der Jahre 1815–48 in der Literaturwissenschaft seit Dekaden umstritten (vgl. Cowen, 1988, 19ff.; Stein, 1974). Politische Eckdaten (der Wiener Kongress 1815 und die europäischen Märzrevolutionen 1848/49) umschließen eine Phase, die mit konkurrierenden Begriffen belegt wurde: Die Epochenbezeichnung »Biedermeier« (Sengle, 1971 ff.; Neubuhr, 1974; Titzmann, 2002) betont Themen und Stilmerkmale in der Literatur eines bürgerlichen Rückzugs wie in Werken der Droste, Stifters, Mörikes, Grillparzers, »Vormärz« (Koopmann/Lauster, 1996; Eke, 2005) die Texte politisch aktiver Autoren wie Büchner, Heine, Börne, Gutzkow, Laube oder Wienbarg, wohingegen »Restauration« (Hermund/Windfuhr, 1970; Bark, 2003) dem Dilemma dadurch zu entkommen sucht, dass eine Kategorisierung der Geschichtsschreibung auf ästhetische Prozesse übertragen wird.

Den Jahren zwischen 1815 und 1848 gemeinsam ist das spannungsreiche Nebeneinander von rückwärtsgewandten, konservativen Weltentwürfen und der progressiven Aufbruchsstimmung politischer Agitation. Die Autoren sehen sich mit den widersprüchlichen Vorstellungen des traditionsverhafteten Dichters und des journalistisch tätigen Schriftstellers konfrontiert. Sie haben sich auf einem europäischen Markt mit verbesserten technischen Möglichkeiten (Schnelldruckpresse, Papier-Dampfmaschine usw.) zu behaupten, der zugleich von rigiden Zensurbestimmungen gehemmt wird: Nach den Karlsbader Beschlüssen von 1819 wird jede Veröffentlichung unter 20 Bögen und damit 320 Seiten der Zensur unterworfen. Spätklassische und späromantische Autoren wie Eichendorff, Tieck und der alte Goethe sind ebenso präsent wie die junge Autorengeneration Büchners oder der Jungdeutschen (Gutzkow, Laube, Wienbarg, Heine, Börne). Sind Heines oder Börnes Feuilletons scharfe Schwerter im Kampf gegen die Restauration, ziehen sich Annette von Droste-Hülshoff, Eduard Mörike und andere bewusst vom tagespolitischen Schreiben zurück. ›Wie autonom ist Kunst?‹ wird zur zentralen Frage. Ein heterogenes Nebeneinander von späromantischer Verklausulierung und frührealistischer Deutlichkeit, von existentiellen anthropologischen Fragen und leichter Salonunterhaltung, von Versenkung im bürgerlichen Alltag und politischer Agitation entsteht nicht nur auf dem breiten literarischen Markt, sondern sogar im Werk einzelner Autoren wie Büchner, Heine und Mörike.

Die Vielgesichtigkeit und Zersplitterung, die sich aus den Modernisierungsschüben des späten 18. Jahrhunderts entwickelt, sind sicherlich indirekt für jene Melancholie verantwortlich, die zeitbestimmend wird. Relativ geschlossene Strömungen wie Klassik und Romantik sind zerfallen. Der moderne Dichter sieht sich dem Erbe der Traditionen ausgesetzt, kann es jedoch nicht ungebro-

chen nutzen, sondern empfindet einen eklatanten Bruch im Umgang mit kulturellen Überlieferungen.

Die vorhergehenden Epochen wie Aufklärung, Empfindsamkeit, Klassik und Romantik sind bei den Lesern noch immer populär und werden von Autoren wie Grillparzer, Hebbel oder Uhland konstruktiv weiterverarbeitet. Goethe wird zur ästhetischen Vaterfigur, die Orientierung bietet und zugleich vehement bekämpft werden muss. Heinrich Heine ist für dieses ambivalente Goethe-Bild ein charakteristischer Vertreter für eine Reihe von Autoren, deren Verhältnis zur »Kunstperiode« (Heine) zwischen Traditionsbindung und Traditionsbruch changiert.

Die restaurativen Mechanismen der Staaten im Deutschen Bund (Zensur, säbelrasselnder Patriotismus, Militärpräsenz usw.) spiegeln ein Zeitgefühl des Stillstands und der bewussten Kehrtwendung. Die europaweit in den 1820er-Jahren einsetzenden revolutionären Ausbruchversuche zeigen hingegen auch ein Zeitgefühl der extremen Beschleunigung. Die Gleichzeitigkeit von Stillstand und rasanter Bewegung macht das Zeitempfinden zum anthropologischen Problem und zur vieldiskutierten Frage. Weltschmerz, Orientierungslosigkeit und Zerrissenheit sind – wenn man so etwas abstrahieren kann – feste Konstanten der Epochenmentalität (Sengle, 1971 ff., Bd. 1,1 ff.). Aus ihr resultiert das Gefühl melancholischer Langeweile, das Figuren wie der Intellektuelle Cäsar in Gutzkows *Wally*, die *Zweiflerin* oder Büchners Leonce äußern und das auf die emotionale Grundsituation dekadenter Ästheten in der Kunst des Fin de Siècle 1900 vorausweist.

Auf diesem Nährboden gedeihen innovative Formen der Komödie, die – wie so gut wie alle artistisch anspruchsvollen Komödien von der Jahrhundertwende 1800 bis zur Jahrtausendwende 2000 – längst Tragikomödien sind. Das Wiener Volkstheater erobert sich mit seinen Erfolgskomödien, Zauberspielen und Possen einen festen

Platz in der Gunst des Publikums. Zwei Theaterstars erstrahlen am Himmel: Ferdinand Raimund (*Der Diamant des Geisterkönigs, Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär, Der Alpenkönig und der Menschenfeind, Der Verschwender*) und Johann Nestroy (*Der böse Geist Lumpazivagabundus, Eulenspiegel oder Schabernack über Schabernack, Der Talisman, Das Mädel aus der Vorstadt, Einen Jux will er sich machen, Der Zerrissene, Freiheit in Krähwinkel*). Auch Grillparzer schreibt mit *Weh dem, der lügt* eine (wenn auch beim Publikum zunächst wenig gefeierte) Komödie.

Die meisten dieser Stücke berufen sich auf Harlekin und versuchen ihn zurück auf die Bühne zu holen. Seine Präsenz wird im Zeitalter der Zensur zum Medium leiser Kritik und zum rebellischen Impuls. Die Komödien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts experimentieren zudem mit neuen Formen der ganzheitlichen Integration, für die Harlekin steht: Neben Sprachwitz wird Gebärden, Mimik, sprachloser Burleske, aber auch Musik und Tanz neuer Raum gegeben. Bestes Beispiel hierfür sind erneut die Volksstücke auf den Wiener Vorstadtbühnen, wie sie Raimund und Nestroy zur Perfektion bringen. Im gesungenen Couplet, im Tanz der Feen oder im nonverbalen ›Slapstick‹ zeigt Harlekin – höchst unterhaltsam – die Vielfalt seiner komödiantischen Möglichkeiten. Noch ein anderer Komödiendichter holt Harlekin auf die Bühne zurück: Christian Dietrich Grabbe (1801–1836).

a) Tiefere Bedeutung? Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*

Grabbe stilisierte sich zeitlebens zum antibürgerlichen Lebeamann und Trinker, zu einer Vorform des *poète maudit*. So behauptete er, bereits als Kleinkind alkoholabhängig

gewesen zu sein, und nutzt das Zuchthaus, in dessen Umfeld er aufgrund des Wärterberufs seines Vaters aufwuchs, als Stoffgrundlage für eine Fülle schauerromantischer Anekdoten über seine außergewöhnliche Jugend. Zählt er als Theaterautor eher zu den Tragikern (*Herzog Theodor von Gothland, Don Juan und Faust, Napoleon oder Die hundert Tage, Hannibal*), gelingt es ihm dennoch 1822, im Alter von erst 21 Jahren, ein Lustspiel zu verfassen, das zu den witzigsten der deutschen Literatur gehören mag, auch wenn es heute nicht mehr häufig gespielt wird. Es wendet sich mit einer Fülle satirischer Szenen gegen den muffig gewordenen Idealismus klassisch-spätromantischer Prägung (Freund, 1995, 82).

Die Handlung lässt sich schnell erzählen; sie genügt der gängigen, populistischen Komödientradition: Der Teufel gerät durch allerlei Verwicklungen ins Schloss derer von Haldungen. Dort will er zwar Zwietracht säen, erntet aber komödiantisches Glück: Die junge Liddy von Haldungen wird vor einem Mitgiftjäger bewahrt und mit dem unattraktiven, aber ehrlichen Mollfels verlobt. Satirisch gezeichnete Bürger und Bauern wie der Schulmeister, der Bauer Tobies und der Dichter Rattengift erhalten ihre verdienten Strafen, kommen aber im Großen und Ganzen mit dem Schrecken davon.

In diese harmlosen Verwirrungen werden zahllose Anspielungen auf die Tagespolitik und den zeitgenössischen Literaturbetrieb eingestreut. Neben Sticheleien gegen konservative Erfolgsautoren der damaligen Gegenwart (Auffenberg, Gehe, Ernst Schulze, von Loeben, Houwald, Müllner, vgl. Freund, 1995, 86) erscheint am Ende gar der Dichter Grabbe im ironischen Selbstzitat. Er wird vom Schulmeister böse geschmäht:

Das ist der vermaladeite Grabbe, oder wie man ihn eigentlich nennen sollte, die zwergigte Krabbe, der Verfasser dieses Stücks! Er ist so dumm wie'n Kuhfuß,

schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts, hat verrenkte Beine, schielende Augen und ein fades Af-fengesicht! (Grabbe, 1970, 64)

Das Kunstwerk, die Komödie, »verspottet [...] sich selbst« (Grabbe, 1970, 4) und die *theatrum mundi*-Metapher des Barock wird ins Nihilistische gesteigert: Die Welt sei, wie Grabbes Teufel sagt, »weiter nichts [...] als ein mittelmäßiges Lustspiel« (Grabbe, 1970, 32).

Grabbes Abbild davon, das Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* selbst, integriert eine Vielfalt komödiantischer Traditionen. Die Handlung nimmt den Topos der verkehrten Welt auf und zerfällt in reichlich Einzelszenen und Harlekinaden, die das Erbe der *Commedia dell'Arte* erkennen lassen. Als zeitnähere Vorläufer mochte der Zuschauer an J.M.R. Lenz' Grotesken oder Tiecks *Gestiefelten Kater* denken, der, wie Grabbes Stück, eine Satire auf den zeitgenössischen Literaturbetrieb mit provokanten Illusionsbrüchen und ironischen Selbstzita-ten verbindet. Auch die Vermengung von Harlekin- und Teufels-Figuren, wie sie bei Goethes Mephistopheles auf-fällt, kehrt in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* wieder. (Nebenbei bemerkt spielt der Versuch, Liddy von Haldungen dem Freiherrn von Mordax zuzuführen, auf Mephistopheles' kupplerische Werbung für Faust an, Grabbe, 1970, 25f.): Grabbes Teufel verursacht und erleidet zwar burleske Kapriolen, enttarnt aber ungewollt die biedermeierlichen Spießbürgerphantasien der anderen Fi-guren. In dieser Funktion wechselt der Teufel chamäleon-artig seine Farbe. Mal ist er der abgrundtief Böse, mal der tränenreich Empfindsame: »Ich fühle mich so verzagt, – so gerührt, – so wehmütig« (Grabbe, 1970, 22). Auch die-se Figur ist selbstverständlich nicht frei von »Scherz, Satire und Ironie«, in ihr spiegelt sich jedoch – als Rest einer »tie-feren Bedeutung« – Harlekin.

Das Stück kann als vielstimmiger, autopoetischer Ver-

sich zu einer Phänomenologie und Kulturgeschichte des Komischen gelesen werden. Rund um den Lustspiel-Dichter Rattengift kommt es immer wieder zu poetologischen Wortgefechten über das Komische, das in mehreren Facetten von feinsinniger bis zu derber Komik diskutiert wird. So zeigt sich Rattengift verstimmt über das deutsche Publikum: »Heutzutage muß die Komik fein sein, so fein, daß man sie gar nicht mehr sieht [...]. Überhaupt ist der Deutsche viel zu gebildet und zu vernünftig, als daß er eine kecke starke Lustigkeit ertrüge« (Grabbe, 1970, 47). Trotz der satirischen Überzeichnung solcher Dialoge entsteht in Ansätzen eine Konzeption des Komischen und der Komödie, die sich von Positionen des 18. Jahrhunderts absetzt: Die Abwertung der Komödie gegenüber der Tragödie wird ebenso verworfen wie eine klassizistische Organisation des Dramas auf eine zu vermittelnde Aussage oder ein zentralistisches Gesamtkonzept hin (Grabbe, 1970, 47f.). Daraus entsteht *ex negativo* die Vorstellung einer hoch geschätzten Komödie, die auf eine heterogene Mischung der Stilebenen und Themen setzt. Sie verzichtet auf Dichtungsregeln und die Vermittlung von »tieferer Bedeutung« im Sinne pädagogischer Lehren (»unsinniges Gemengsel«; Grabbe, 1970, 48).

Die kaleidoskopische Unabschließbarkeit von Einzelszenen steht im Vordergrund. Die Episoden sind häufig blinde Spuren, d. h., sie erhalten keine weiterführende Funktion, sondern leiten in die Irre oder bleiben Selbstzweck. Hierin werden wie im Sturm und Drang Shakespeare und Homer zu Vorbildern (Grabbe, 1970, 48). Allerdings muss bei all diesen Aussagen – und damit erneut in Bezug auf eine mögliche »tiefere Bedeutung« – beachtet werden, dass sie im freien Spiel der Widerrede entstehen. Zwei Figuren, etwa Rattengift und Mollenfels (Grabbe, 1970, 47ff.), nehmen konträre Positionen ein und führen somit spätaufklärerische Methoden der Wahrheitsfindung weiter. Eine vereindeutigende Wertung macht der Text un-

möglich. Stellt sich der Zuschauer in dem Streitgespräch zwischen Rattengift und Mollenfels über die Komödie zunächst auf Seiten Mollenfels', wenn Rattengift sich, satirisch überzeichnet, für Dichtungsregeln ausspricht: »Die Regel scheint mir vielmehr unerlässlich; sie ist gleichsam das Beinkleid des Genies« (Grabbe, 1970, 48). So wächst die Antipathie gegen Mollenfels nur einen Augenblick später, wenn er fordert, »endlich einmal einen Schock Poeten wegen ihrer elenden Gedichte hinzurichten« (Grabbe, 1970, 49).

In seiner Ambivalenz ist Grabbes Stück radikaler als beispielsweise Tiecks *Gestiefelter Kater*: Die im Titel versprochene »tiefere Bedeutung« im Sinne eines sinnstiftenden Alternativentwurfs geht im Stück verloren. Die Gesichter der biedermeierlich-bürgerlichen und adeligen Stützen der Gesellschaft sind zu verzerrten Fratzen geworden. In diesem Sinne greift Grabbe auf die schrille Bürgerkritik in der expressionistischen Komödie etwa eines Carl Sternheim (*Die Hose, Der Snob*, 1913) voraus. Ob in einer solchen Welt die Liebe als utopische Gegenmacht sichtbar wird und Grabbe seinem Stück ein Plädoyer für die gesellschaftsbildende und identitätsstiftende Kraft der Liebe als »tieferer Bedeutung« unterlegt (so Freund, 1995, 90 ff.), sei bezweifelt. Eher wirkt die Liebeshandlung rund um Liddy und ihre Verehrer wie komödiantische Konvention. Sie als pädagogische Botschaft an den Zuschauer zu lesen hieße Gottscheds Komödienkonzept unstatthaft auf Grabbes Stück zu übertragen.

Der ironische Auftritt des Autors als Spielfigur auf der Bühne – und das ist das Letzte, was der Zuschauer auf dem Theater zu sehen bekommt! –, ist gerade nicht als Beglaubigung des glücklichen Ausgangs in der Liebeshandlung zu sehen, sondern als deren augenzwinkernde Revision. Alles nur Theater – »weiter nichts [...] als ein mittelmäßiges Lustspiel« (Grabbe, 1970, 32)! Was aber bleibt, stiften die Dichter? Was bleibt? Bleibt etwas? Stiftet der

Dichter »tiefere Bedeutung«? Sicherlich evoziert dieses Schlagwort die Sinnlosigkeit und Langeweile, wie sie Grabbes Figuren ähnlich wie Büchners Leonce empfinden. Ohne ins Raunen des Nihilismus zu verfallen, der geradezu leitmotivisch in vielen Interpretationen von Grabbes Stück als Schlusspunkt des Textes beschworen wird (Wiese, 1968, 210; Löb, 1996, 28), treibt doch der Titel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (wie das ganze Stück) Schabernack: Er ermuntert den Leser zur Suche nach einer tieferen Bedeutung, wie er sie aus der idealistischen Dichtung nur allzu gut kennt, lässt ihn aber nicht ans Ziel kommen.

Höchstens der sinnige Unsinn Harlekins mag jene »tiefere Bedeutung« sein, nach der Generationen von Zuschauern Grabbes Lustspiel befragten. Wie das Komische, konzentriert in Harlekin, erprobt das Stück im anarchistischen Schabernack die Abweichung von der Norm, um gängige Ordnungsmuster in Frage zu stellen und damit zu deren kritischer Revision beizutragen. Lessings *Minna von Barnhelm* vergleichbar, in der ein befreiendes Lachen der Menschenliebe und das klaustrophobische »Lachen des Menschenhasses« (Lessing, 2003, 80) gezeigt werden, bewegt sich auch Grabbes Stück zwischen Lachen und Verzweiflung (Löb, 1996, 28; vgl. Grabbes Selbstaussage vom »Lachen der Verzweiflung«, Grabbe, 1960, Bd. 5, 195). Der Grenzgänger Harlekin nimmt den Zuschauer mit in eine Grauzone melancholischer Komik, aus der Teile von »tieferer Bedeutung« entstehen können.

b) Heiterer Zynismus: Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus* und weitere Volksstücke

Das Thema des Verlustes von »tieferer Bedeutung« und die burlesk-harlekinischen Elemente verbinden Grabbes Lustspiel mit den Volksstücken der österreichischen Au-

toren Johann Nestroy und Ferdinand Raimund. Ihre Dramen durchzieht gleichermaßen trotz aller überschäumender Heiterkeit ein melancholischer Zug, im Falle Nestroys gar Zynismus.

Das frühe 19. Jahrhundert ist, dank der Arbeit Nestroys und Raimunds, eine Blütezeit des Volksstücks. Es kann als eine (zumeist komödiantische oder tragikomische) Dramenform definiert werden, die in Stil, *dramatis personae* und Handlung auf ein regional bestimmtes, eher bürgerliches und kleinbürgerliches, mitunter frühproletarisches Publikum zugeschnitten ist und dieses auch mit seiner Lebenswelt auf die Bühne bringt: Volksstücke sind »Theater vom Volk, für das Volk und über das Volk« (Schmitz, 1990, 9). In ihm erhält Harlekin die Vormachtstellung in der Komödie zurück, die ihm im 18. Jahrhundert abgesprochen wurde.

In Anlehnung an die seit der Antike diskutierte Wirkungsambivalenz der Komödie steht auch das Volksstück zwischen den beiden Polen des *delectare* und *prodesse*. Auf den Wiener Vorstadtbühnen beispielsweise werden Volksstücke in Biedermeier und Vormärz mit höchster Professionalität zur kurzweiligen Zerstreuung eingesetzt, aber oft zugleich als experimentelle, provokante Theaterform genutzt, die die einfachen Zuschauerschichten über ihre Bedürfnisse und gesellschaftlichen Defizite »aufklären« soll. Das Volksstück übernimmt daher unterhaltende, aber auch entlarvende Funktion, was sich Autoren bis in unsere Gegenwart hinein zunutze machen – um einen Blick von Nestroy aus in die Zukunft der Gattung zu werfen: Ludwig Anzengruber, Ludwig Thoma, Carl Zuckmayer, Ödön von Horváth, Marieluise Fleißer, Bertolt Brecht, Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz und Elfriede Jelinek werden Volksstücke schreiben und darin Harlekin in unterschiedlichen Metamorphosen auftreten lassen.

Das Volksstück ist in vielem eine bürgerliche Gattung. Seine ersten theoretischen Reflexionen entstehen im spä-

ten 18. Jahrhundert, zu Zeiten von Herders und Nicolais Suche nach den Wurzeln der deutschen Kultur. Mit dem Volkslied, Volksbuch, Volksmärchen usw. wird auch über das Volkstheater nachgedacht. Die Idee der Volkserziehung und Volksaufklärung tut ein Übriges, zudem sich das Bürgertum mehr und mehr als tragende Schicht des deutschen Volkes begreift und neue dramatische Ausdrucksformen wünscht. Dennoch bleibt, vor allem mit der Ausdifferenzierung des Bildungsbürgertums im Laufe des 19. Jahrhunderts, eine ästhetische Abwertung des Volkstheaters gegenüber dem Hoftheater bzw. dem nichtkommerziellen Kunsttheater bestehen, wogegen sich Autoren wie Brecht, Fleißer und Kroetz wenden werden.

In der Geschichte des Volksstücks bilden sich regionale Zentren heraus, die noch heute Bastionen dieser Gattung sind: Hamburg, Berlin, München und vor allem Wien. Auch das Wiener Volksstück geht bis ins späte 18. Jahrhundert zurück. Es wird von Theaterdichtern wie Philipp Hafner, Ferdinand Kringsteiner, Alois Gleich, Karl Meisl und Adolf Bäuerle geprägt. Sie schlagen schon früh die Brücke zur Musik (zum Singspiel), zum romantischen Märchen und allegorischen barocken Maschinentheater, bei dem die Bühnentechnik publikumswirksam eingesetzt wird, um allegorische Prinzipien didaktisch in Szene zu setzen. Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* wurde von diesen Verbindungen beeinflusst; zugleich wird die *Zauberflöte* zum wichtigen Vorbildwerk für viele Wiener Volksstücke.

Solche Zauberspiele und Feenmärchen sind in der Ära Metternich sehr populär, bieten sie dem Publikum doch willkommene Fluchtwelten aus den Bedrängnissen des restaurativen Alltags und schützen den Autor wegen der geringen politischen Gehalte vor der Zensur. Ferdinand Raimund bringt diese Form des Volksstücks zur Perfektion. Nestroy greift sie auf und bricht zugleich mit ihr, nutzt er doch das Volksstück zur Restaurationskritik. Ihm

werden Autoren des Naturalismus folgen, und in der Weimarer Republik wird es im Werk Horváths, Zuckmayers, Brechts und Fleißers gar zu einer Erneuerung des kritischen Volksstücks kommen. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg findet die Gattung Beachtung: Eine junge Generation von Dramatikern – Fassbinder, Sperr, Kroetz, in Österreich: Jelinek, Turrini, zuletzt Schwab – greift auf (Wiener und bayerische) Volksstückelemente zurück, um sie zu aktualisieren.

Viele Verfasser von Volksstücken sind Autor, Dramaturg, Regisseur und Schauspieler in Personalunion; insbesondere auf Raimund und Nestroy trifft das zu. Beide gehören zu den erfolgreichsten Wiener Bühnendarstellern jener Jahre. Raimund wird um 1815 als Volksschauspieler bekannt, der jüngere Nestroy etwa zehn Jahre später. Beide produzieren auch Texte für die Volkstheater. Sie entstehen im ständigen Wechselspiel von Schreiben, Inszenieren, Schauspielen.

Raimunds und Nestroys Volksstücke spiegeln dabei – im Spannungsfeld von Eskapismus, Opposition und Kommerzialisierung (Hein, 1997, 115) – die Verschiebung von einem eher konservierenden Gebrauch der Gattung in der Hochphase der Restauration bei Raimund zu revolutionären, vormärzlichen Elementen in den Stücken Nestroys. Nach dem Scheitern der Märzrevolutionen verstummt Nestroy als Autor, etabliert aber als Theaterleiter die Operette als festen Bestandteil auf den Populärbühnen (Schmitz, 1990, 24).

Ferdinand Raimund (1790–1836) stammt aus kleinbürgerlichen Verhältnissen (sein Vater ist Drechsler, aus Prag zugewandert) und erhält keine weiterführende Schulbildung. Autodidaktisch arbeitet sich Raimund von ersten Gehversuchen als Schauspieler im Hinterland zum führenden Darsteller der Wiener Vorstadtbühnen empor. Ab 1823 (mit *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*) werden zudem Stücke aus seiner Feder aufgeführt, in de-

nen er tragende Rollen übernimmt. Zwar sind zunächst nicht alle seine Stücke Publikumserfolge, Raimund gelingt es aber durch gewinnbringende Europatourneen sein Ansehen als Schauspieler und Dramaturg zu vergrößern. Nach seiner Rückkehr nach Wien hat dort jedoch inzwischen ein anderer, Jüngerer das Feld erobert: Nestroy. Raimund erzielt zwar mit dem *Verschwender* neuerlich einen Kassenerfolg, 1836 nimmt er sich aber nach anhaltenden Depressionen und infolge eines Irrtums das Leben: Raimund ist fälschlicherweise überzeugt, sich mit Tollwut infiziert zu haben.

Als Sohn eines angesehenen Wiener Rechtsanwalts hat Johann Nestroy (1801–1862) im Gegensatz zu Raimund einen eher großbürgerlichen Familienhintergrund. Nestroy beginnt zunächst ein Jurastudium, tritt indes ab 1822 als Sänger und Schauspieler in österreichischen Populärtheatern auf. Nach ersten Versuchen als Theaterautor kommt Nestroy 1832 ins Ensemble des Theaters an der Wien. Dort trifft er in dessen Intendanten Karl Carl und dem Komödien-Schauspieler Wenzel Scholz auf zwei Theaterkünstler, mit denen er viele Jahre zusammenarbeiten wird und die seine Theaterstücke prägen.

In der Wiener Uraufführung von *Der böse Geist Lumpazivagabundus* im Jahr 1833 übernehmen Carl, Scholz und Nestroy selbst die Hauptrollen der drei Handwerksgelesen. Sie begründet Nestroys Erfolg als Autor und beschert den Beteiligten erhebliche finanzielle Gewinne (Carl habe sich gar einen ganzen Straßenzug an Immobilien in Wien-Hietzing davon gekauft; Nestroy, 1977 ff., II/5,65). Nestroy schreibt sich die Rolle des Knieriem auf den Leib. Sie wird der Grundstein seines großen Erfolgs als Volksschauspieler, und Nestroy vermag schnell an das Renommee Raimunds anzuknüpfen. Es entstehen in rascher Folge mehrere Stücke, die Nestroy eine für ihn charakteristische Gattung weiterentwickeln lassen, die »Posse mit Gesang«: *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*, *Der*

Färber und sein Zwillingsbruder, Der Talisman, Das Mädchlein aus der Vorstadt, Einen Jux will er sich machen, Der Zer-rissene usw. Nestroy überzeugt als Hauptdarsteller die Zuschauer der Wiener Vorstadtbühnen und schafft sich selbst publikumswirksame Einzelszenen mit Monologen und Couplets (komponiert von Adolf Müller).

Dabei produziert er seine Stücke auf ungewöhnliche, sehr »technische« Weise: Die äußere Handlung wird oft populären Vorbildern der europäischen Unterhaltungsdramatik entnommen, für *Lumpazivagabundus* zum Beispiel aus Karl Weisflogs Erfolgsstück *Das große Loos* und Josef Gleichs *Schneider, Schlosser und Tischler* (Nestroy, 1977 ff., II/5, 318 ff.). Hinzu kommen spezielle Rollen für die favorisierten Schauspieler (Nestroy, Scholz, Carl u. a.) und nach erprobtem Muster die Couplets Müllers. Mit stetem Blick auf die Publikumswirksamkeit sowie die Erfordernisse der Zensur überarbeitet Nestroy seine Possen akribisch, die so leicht und wie aus einem Guss wirken. Ein Blick in die Handschriften zeigt, welch durchgreifender Selbstzensur sich der Autor unterwirft, um die Vorzensur passieren und den Ansprüchen gehobener Unterhaltung genügen zu können.

Wollte man eine Formel finden, um das Spezifische des Nestroyschen Werkes auszudrücken, wäre sie die Summe von tiefem Skeptizismus sowie Zynismus, beißender Bürgersatire und »Wiener Schmähe«. Hinzu kommt die stete Einbindung der praktischen Theaterarbeit an Wiener Vorstadtbühnen.

Seine »Zauberposse mit Gesang« *Der böse Geist Lumpazivagabundus* ist bis heute nicht nur Nestroys erfolgreichstes und beliebtestes Stück, mit dem der Autor den Durchbruch als Dramatiker schaffte (Cersowsky, 1992, 48), sondern stellt ein literarhistorisch interessantes Gelenkstück dar: Es greift Elemente des Volksstücks und Populärtheaters aus der Restaurationszeit, etwa die Zauberstücke und Feenmärchen des Alt-Wiener Volksstücks oder die po-

populären Inszenierungen der *Zauberflöte*, ironisch auf (vgl. das operettenhaft-parodistische Liebestertzett von Zwirn, Camilla und Laura, Nestroy, 1977 ff., Bd. II/5, 168 f.; vgl. auch Nestroy, 1965, 45 ff.) und implantiert neue, realistischere und sozialkritischere Aspekte. Dabei setzt sich Nestroy kritisch wie kreativ mit dem Volksstückverständnis seines Vorgängers Raimund auseinander.

An Raimunds populäre Zauberstücke gemahnt gleich zu Beginn von Nestroys Posse der allegorische Reigen der Feen, der außerdem an Stücke des Barock, das österreichische Jesuitendrama sowie den Beginn von Goethes *Faust* (*Prolog im Himmel*) angelehnt ist (Cersowsky, 1992, 48 ff.; Wimmer, 1994, 287 ff.): Der Feenkönig Stellaris empfängt illustre Gäste aus dem Reich der Götter und Geister. Es kommt, durch die Provokation des »bösen Geistes Lumpazivagabundus«, zu einer Wette zwischen der Glücksfee Fortuna und der Liebesfee Amorosa: Willkürlich sollen drei Handwerksgesellen durch einen Lotteriegewinn mit Reichtum versorgt werden, um ihren Weg zum Glück zu testen. Nur einer, der Tischler Leim, versteht es, sein finanzielles Auskommen zu erhalten, die beiden anderen sind schon nach einem Jahr wieder bankrott. Leims Glück basiert auf der Liebe zu einem tugendhaften Bürgersmädchen. Amorosa gewinnt die Wette; sie vertreibt Lumpazivagabundus und schenkt zum guten Ende auch den beiden anderen Gesellen Glück.

Die Welt der Feen und Geister (bei Raimund und der Alt-Wiener Volkskomödie noch in Ansätzen Träger einer sinnvollen Weltordnung!) hat in Nestroys Stück ihre »tiefere Bedeutung« verloren: Nestroys Geister sind ebenso in kleinmütige Zänkereien und Bindungsstörungen verstrickt wie die menschlichen Figuren. Die materialistische Fundierung aller zwischenmenschlichen Kontakte – und das ist eine der Hauptdiagnosen des Textes – erstreckt sich bis in diese überirdische Sphäre und wird damit ironisch als geradezu kosmisches Urgesetz bloßgestellt. In weite-

ren Stücken wird Nestroy ganz von den trivialisierten Elementen der Feenstücke abkommen und stattdessen finanzielle Mechanismen zur magischen Schicksalsinstanz erheben (Schmitz, 1990, 25).

Die ironische Wiederaufnahme von Goethes *Prolog im Himmel* provoziert den Zuschauer, Mephistopheles und Lumpazivagabundus zu vergleichen. Goethes Mephisto, der ein Nachfahr von harlekinischen Teufelsfiguren aus mittelalterlichen Mysterienspielen ist, wird bei Nestroy, wie bei Grabbe, zum Archetypus von teuflischer Weltverneinung und subversivem Lachen, das aber konstruktiv wirkt und das Verdrängte rehabilitiert (Cersowsky, 1992, 53). Mit dem märchenhaften Vorspiel entspricht die Posse den eskapistischen Bedürfnissen des Publikums, das an Volkstücktraditionen der Wiener Vorstadtbühnen gewöhnt ist, und scheint damit restaurativ, staatstragend zu wirken. Allerdings wird unter diesem Deckmantel der Appell zur Aufmüpfigkeit laut; Lumpazivagabundus ist ein antibürgerlicher, »anarchischer Rebell« (Cersowsky, 1992, 58) und damit ganz Nachfahr Harlekins! In dieser Hinsicht erscheint die Verbannung des bösen Geistes Lumpazivagabundus zu Beginn und am Ende des Stückes als ironische Wiederaufnahme der Vertreibung Harlekins von der Bühne, wie sie Gottsched (und andere Lustspieldichter) vollzogen.

Die Figuren der österreichischen Restauration sind bei Raimund noch anders gewertet als bei Nestroy: Die bei Raimund positiver dargestellte Wiener Gemütlichkeit, der charmante Schmah, die behäbige Bürgerlichkeit erhalten bei Nestroy bittere Züge. Als äußere Schicht überdecken sie unbarmherzige Verhaltensweisen, die von den drei großen Triebfedern Aggression, Eros und Geldgier angestoßen werden. Das traditionsreiche Glücksthema setzt Nestroy mit dem Geldmotiv gleich; Fortuna ist die »biedermeierlich verkleinerte Personifikation von Geld und Besitz« (Hein, 1995, 100). Liebe, Freundschaft und Glück werden

als utopische Zielpunkte angesteuert, sind mit den Mitteln des modernen Untertanen in einem bürgerlich-restaurativen Staat aber nicht zu erreichen. Nestroys Figuren leiden unter Armut, kleinbürgerlicher Enge sowie (insbesondere in *Der Zerrissene*) Orientierungslosigkeit und Langeweile, denen sie erfolglos zu entfliehen suchen. Rückblickend formuliert der Autor in *Mein Freund* (1851), in seinen Possen erscheine »das tyrannisch ernste Schicksal« in der »Harlekinsmaske des Zufalls«.

Die komödiantischen Spielwelten mögen ephemere Ausbruchversuche zulassen, eine dauerhafte Selbstverwirklichung des Einzelnen wird allerdings verworfen. Vielmehr setzen kulturelle Verdrängungsmechanismen ein, die den Widerständigen an den Rand verbannen (was mitunter sozialen Abstieg mitmeint; Nestroys Figuren entstammen oft kleinbürgerlichen, frühproletarischen Schichten). Dort, am Rand des gesellschaftlich Tolerierten, bleibt dem Andersdenkenden eine melancholisch-nihilistische Geste der Verweigerung – obwohl das Stück gattungsgemäß einem guten Komödienende zustrebt.

Die Schlusszenen von Nestroys Stücken sind zumeist als Konvention enttarnt (vgl. *Einen Jux will er sich machen* oder »Nur keck!«). In *Der böse Geist Lumpazivagabundus* kehren am Ende die Feen zurück und führen ein Happy End herbei, das sehr konstruiert wirkt: Alle drei Gesellen finden ein bürgerliches Glück im Rahmen einer Kleinfamilie und geregelter Tätigkeit. Der Tischler hämmert, der Schneider bügelt, der Schuster fertigt Schuhe. Ein Chor formuliert, tanzend und unter märchenhafter »Beleuchtung mit griechischem Feuer«, einen Lehrsatz für die Zuschauer: »Häuslich und arbeitsam – so nur allein / Kann man des Lebens sich dauernd erfreuen« (Nestroy, 1977ff., Bd. II/5,187).

Die bürgerliche Ethik mit ihren Werten wie Fleiß und Sparsamkeit, mit ihrer Ideologie der Arbeit und Familie sowie der Konstruktion eines biedermeierlichen Glücks

im Rückzug ins Private wird als ironischer, märchenhafter Komödienschluss mit Wolkenprospekt und Gesang inszeniert. Die Komödie erfüllt ihre Gattungskonvention und stellt sie gleichzeitig in Frage. Bürgerliches Glück in der Restauration ist nur in einer Spielwelt möglich oder, anders und in den Worten des Grabbeschen Teufels gesagt: alles »weiter nichts [...] als ein mittelmäßiges Lustspiel« (Grabbe, 1970, 32).

Jahre später entsteht ein Antwortversuch auf die offene Frage: Wie ist das positive Ende von *Der böse Geist Lumpazivagabundus* zu werten? Nestroy setzt 1834 das Spiel in *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Welt-Untergangs-Tag* fort und zeigt uns, dass die Schluss-Utopie von *Der böse Geist Lumpazivagabundus* im kleinbürgerlichen Alltag gescheitert ist. Hoffnungsvoll jedoch schaut der Zuschauer auf die Kinder der Familien Zwirn, Knieriem und Leim. Das Spiel ums Glück beginnt erneut.

Ein charakteristisches Beispiel für den skeptischen Blick auf das Wiener (Klein-)Bürgertum ist die Figur Knieriem, die als psychologisch vertiefter Charakter über die typisierten Figuren der Wiener Volkskomödie hinausgeht und zur Selbststilisierung des Autors genutzt wird. Nestroy hat die Figur allein auf Wiener Bühnen über 250-mal selbst gespielt (Nestroy, 1977 ff., II/5,65).

Eine tragikomische Figur wie Knieriem wirkt in der heiteren Unbeschwertheit des populistischen Unterhaltungstheaters wie ein Fremdkörper. In ihm und seinen Handwerkerkollegen dringt die Realität der österreichischen Restaurationsgesellschaft mit ihren sozialen Problemen auf irritierende Weise in die Lustspielwelt ein: Verelendung, Alkoholismus, Brutalität, Arbeitslosigkeit (Haida, 1997, 114). Mit Knieriem betritt Harlekin (neben dem bösen Geist Lumpazivagabundus, der ebenfalls Züge Harlekins trägt) in seiner ganzen Ambivalenz die Bühne. Harlekin wird dabei zur schützenden Maske, hinter der, vor Zensur behütet, die zähe Gemütlichkeitsideologie der

Restauration gebrochen und der Appell zur Unangepasstheit laut werden kann.

Des Weiteren zeigt Knieriem ein für die Zeit markantes Doppelgesicht: Er ist pessimistischer Fatalist und cholerischer Anarchist (Cersowsky, 1992, 60; Haida, 1997, 114). In seine burlesken Späße mischt sich Fatalismus: »Es ist nicht der Müh werth wegen der kurzen Zeit. In ein Jahr kommt der Komet, nachher geht eh die Welt z'Grund« (Nestroy, 1977 ff., Bd. II/5, 178 f.; vgl. auch Nestroy, 1965, 60). Die achte Szene des dritten Aktes konzentriert diese Haltung: Erst wird Knieriem durch sein pseudowissenschaftliches Geschwätz über den erwarteten Kometen ironisiert. Dann brechen sich in einem faszinierenden Couplet Weltschmerz und Pessimismus Bahn, an denen der Zuschauer emotional Anteil nimmt: »Es is kein Ordnung mehr jetzt in die Stern / [...] Aber lassn ma das wie's oben steht, / Auch unt' sieht man, daß's auf 'n Ruin losgeht« (Nestroy, 1977 ff., Bd. II/5, 179 f.; vgl. auch Nestroy, 1965, 61). Eine apokalyptische Vision wird entworfen, auf die die endzeitliche Wiener Gegenwart mit ihrer Veräußerlichung zusteuert: »Da wird Einem halt angst und bang, / Die Welt steht auf *kein* Fall mehr lang« (Nestroy, 1977 ff., Bd. II/5, 180; vgl. auch Nestroy, 1965, 61).

Satirisch entlarvt dieses Couplet den Alltag des Wiener Bürgertums und setzt Impulse zu dessen Reflexion. Zugleich äußert es eine klaustrophobisch wirkende Verstrickung und einen undurchbrechbaren Fatalismus. Der Komödiendichter scheint mit Zähnen und Klauen gegen die erdrückenden Bande der Restauration zu kämpfen und zugleich jede Hoffnung auf die Verbesserbarkeit der Welt aufzugeben. Dieses Paradoxon ist charakteristisch für die Komödie der Biedermeier- und Vormärz-Zeit, ja produziert deren spezifische Aura der heiteren Melancholie.

c) Über die Langeweile: Büchners *Leonce und Lena*

Das Wechselspiel von deterministischem Fatalismus und agitatorischer, satirisch formulierter Kritik, das Grabbes und Nestroys Lustspiele wie viele Komödien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht, zeigt sich auch in Georg Büchners *Leonce und Lena*. Das 1838 erschienene und heute nur in Bearbeitungen von unterschiedlichen Herausgebern überlieferte Stück entsteht vermutlich von Frühjahr bis September 1836 aus zunächst nichtigem Anlass: Die Cotta'sche Verlagsbuchhandlung lobt in einem Preisausschreiben 300 Gulden für das beste Lustspiel aus. Büchner (1813–1837) verpasst den Abgabetermin um zwei Tage und erhält seine Einsendung, *Leonce und Lena*, ungelesen zurück. Er überarbeitet das Stück, das jedoch zu seinen Lebzeiten nie veröffentlicht oder aufgeführt wird (Büchner, 2000 ff., Bd. 6, 215 f. und 245 ff.). Daraus jedoch zu schließen, die Komödie sei als missglücktes Nebenwerk oder harmlose Gelegenheitsarbeit abzutun, verbietet der Text bei genauerer Betrachtung.

Die Handlung, die als einzige im Gesamtwerk Büchners keinen realhistorischen Stoff aufgreift, ist so theaterwirksam wie vielleicht kein anderes Stück des Autors: Prinz Leonce vom Reiche Popo und Prinzessin Lena vom Reiche Pipi sollen aus Staatsräson vermählt werden, ohne sich zu kennen. Sie fliehen, getrennt voneinander, nach Italien (hier wird die Italienverehrung des deutschen Idealismus ironisch anzitiert; vgl. auch Voss, 1987, 275 ff.), treffen sich zufällig in einem Gasthof und verlieben sich. Als Paar kehren beide an den Hof Popo zurück. Dort werden sie jedoch nicht sogleich erkannt, da sie sich als Automaten verkleidet haben. König Peter traut die Automaten, beide geben sich zu erkennen, und nach allseitiger Versöhnung fällt der Vorhang.

Die charmante Komödienhandlung verhüllt nicht, dass sich der Text, wie Grabbes und Nestroys Komödien,

durch seine spezifisch tragikomische Mischung von Heiterkeit und Melancholie sowie durch seinen erklärten Spielcharakter einseitigen Festschreibungen entzieht. Dass das Tragikomische in der deutschsprachigen Komödie des 19. Jahrhunderts immer dominanter wird und die Dramen Grabbes, Nestroys und Hebbels prägt, mag von der Entwurzelung und Traditionslosigkeit des modernen Autors mitverursacht sein. Dramatiker wie Grillparzer, Raimund und Nestroy verorten diese heitere Melancholie jedoch besonders in der österreichischen Literatur. In den österreichischen Komödien des 20. Jahrhunderts (von Arthur Schnitzler bis Werner Schwab) wird sie sich fortsetzen.

Auch Georg Büchners Stücke sind – sei es als Komödien, sei es als Tragödien – Tragikomödien. Selbst in *Dantons Tod* und *Woyzeck* gibt es komische, groteske Szenen. Büchners Reflexionen über das Lachen offenbaren demnach in ihrem Hang zur Tragikomik einen anthropologischen, beinahe existentialistischen Zug: »Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, *wie* Jemand ein Mensch ist, sondern nur darüber, *daß* er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal theile« (Büchner, 2000 ff., Bd. 6, 164).

Leonce und Lena scheint dafür auf den ersten Blick überraschend eindimensional komödiantisch zu sein: Die Handlung (zwei Hochadelige fliehen vor ungewollten Heiratsplänen und verlieben sich inkognito) ist eine, wie sie der Zuschauer aus vielen trivialen Lustspielen kennt. Hier ist der Weg zur Banalität nicht weit – erzählen uns die Sissi-Filme des 20. Jahrhunderts nicht sogar Ähnliches? Auch sonst weist *Leonce und Lena* Elemente der Lustspieltradition auf: Die Figuren sind typisiert und es wird kein Versuch unternommen, den Gang des Geschehens aus der Figurenpsychologie heraus zu motivieren. Manches, beispielsweise wie rasch sich Leonce und Lena in ihrer Zukunftsplanung einig werden, wirkt psychologisch gesehen unrealistisch. Der Zuschauer kann (und

soll) sich in solche Figuren nicht einfühlen. Wie in Gottscheds Komödienkonzept steht er distanziert dem Gezeigten gegenüber. Gottsched hätte ebenfalls seine Freude an der Sprachartistik des Stückes, die zu einem großen Teil die komische Wirkung erzeugt. An der Komödie der Romantik geschult wirken hingegen die märchenhaften, phantastischen Elemente (vgl. Werner, 1993, 271 ff.).

Noch eine weitere Lustspieltradition – neben den Komödien der Aufklärung und Romantik sowie trivialen Unterhaltungsdramen – wird bemüht: die *Commedia dell'Arte*. Daran erinnern nicht nur die Masken der Automaten, sondern auch das Motto, das Büchner dem Text voranstellt und das einen fiktiven Dialog von Vittorio Alfieri und Carlo Graf Gozzi entwirft. Wo Alfieri, ein bedeutender Tragödiendichter des 18. Jahrhunderts, fragt: ›Und der Ruhm?‹ (»E la fama?«), kontert Gozzi, einer der wichtigsten Theoretiker der *Commedia dell'Arte* und Autor von Märchenkomödien: ›Und der Hunger?‹ (»E la fame?«). Schon die ersten Worte weisen damit auf eine wichtige Komödientradition, die *Commedia dell'Arte*, hin und stellen sie in eine unlösbare, paradoxe Verbindung mit der Tragödie. Inhaltlich werden die beiden Seiten der Kunst thematisiert: der Ruhm artistischer Virtuosität und die Verpflichtung, sich existentiellen sozialpolitischen Anliegen wie dem Hunger zu widmen.

Die traditionellen Komödienelemente, die in Büchners Drama erscheinen, werden daher in dekonstruktivem Spiel aufgenommen und sozialpolitisch akzentuiert. Theo Buck spricht in diesem Kontext treffend von der »*Commedia dell'Arte* des Bösen« (Buck, 1992, 163), die Büchner in *Leonce und Lena* auftreten lasse, werden dort doch Elemente der *Commedia dell'Arte* nicht systemstabilisierend, sondern systemgefährdend eingesetzt (Buck, 1992, 167f.).

Die Frage ›Wie geht der Text mit Lustspieltraditionen um?‹ lässt sich am besten an der Schlüsselszene des Dramas erläutern: Leonce und Lena finden sich am Hofe

Popo als Automaten verkleidet ein. Warum kommt es zu dem seltsam verfremdeten Ende? Warum schließt der Text nicht mit einer gängigen, unverhüllten Vermählungsszene? Die Antworten darauf fassen die semantischen Kernzonen des Stückes ein: Dekonstruktion der Komödiengattung, Satire auf Spätabolutismus und Restauration, anthropologische Diagnose des Orientierungsverlustes.

Leonces und Lenas Auftritt als Automaten verstärkt die spielerische Integration und Dekonstruktion der Komödiengattung in diesem Text. Gebräuchliche Komödientelemente werden parodistisch anzitiert, als Spielmaterial genutzt und der Zersetzung preisgegeben, um den Raum für ein Neuarrangement frei zu machen. *Leonce und Lena* spielt zwar viele komödiantische Möglichkeiten (wie das Verkleidungsmotiv, das Thema der Liebe inkognito) aus, ohne diese Kombinationen aber zu einem – im traditionellen Komödienverständnis – »sinnvoll« geschlossenen Ganzen zu gestalten. Die Motive führen ins Leere. Palimpsestartig scheinen ältere Komödientexte in Büchners Werk auf (vgl. dazu mehrere Beiträge in Dedner/Oesterle, 1990), ohne dass sich eine geschlossen lesbare Schicht ergeben würde. Die große Menge an Zitaten und Verweisen bleibt selbstreferentiell und erlangt kein über das bloße Spiel hinausgehendes semantisches Eigenleben. *Leonce und Lena* stellt eine gezielte »Formauflösung der Literaturkomödie von innen« zur Schau (Knapp, 2000, 159).

Auch wird nie die Illusion eines Originalkunstwerks aufgebaut, das eine Wirklichkeit außerhalb der Bühne mimetisch und einzigartig abbildet. Mit dem Maskenspiel der Hauptfiguren als Automaten wird dem Zuschauer spätestens bewusst, dass diese Komödie nicht den Anspruch auf Wirklichkeitsimitation erhebt. Wie die Automaten, die von dem Regisseur Valerio gelenkt werden, findet auf der Bühne ein artistisches Spiel mit den Gattungselementen der Komödie statt; das Automatenmotiv betont die Künstlichkeit des Gezeigten. Die Handlung greift in ihren Schritten

nicht logisch ineinander, die Figuren werden in ihren Taten nicht psychologisch motiviert. Der Spieltrieb des ›Autors‹ Valerio ist vielmehr der wichtigste Motor des Geschehens.

Zugleich werden in dieses irrwitzige Spiel Elemente der Herrscher- und Adelssatire integriert, die die restaurative Politik spätabolutistischer Staaten einer Kritik unterziehen (Helwig, 1993, 225). In die Darstellung der Prinzenhochzeit im Königreich Popo gingen dabei Anregungen aus der Residenzstadt Darmstadt und von der hessisch-bayerischen Fürstenhochzeit 1833/34 ein (Büchner, 2000 ff., Bd. 6, 181 ff. und 199 ff.). Nach Jahren der direkten sozialpolitischen Agitation eröffnet die Spielwelt der Komödie Büchner ein neues Forum der Kritik. Hatte er wegen der Arbeit am *Hessischen Landboten*, einer sozialrevolutionären Flugschrift, Repressalien erdulden müssen (Büchners Mitstreiter Ludwig Minnigerode war 1834 wegen der Beteiligung am *Hessischen Landboten* verhaftet worden, Büchner hatte mit beschwerlichen Fußmärschen die Gefährten zu warnen versucht und musste nach kurzer Zeit in seine Geburtsstadt Darmstadt zurückkehren sowie schließlich nach Straßburg und Zürich fliehen), bietet ihm das Feld der scheinbar harmlosen Komödie den Raum zur Fortführung der politischen Aufklärungsarbeit mit anderen Mitteln. Zugleich teilt er in seinen dunklen Stunden die These des Grabbeschen Teufels, die Welt sei »weiter nichts [...] als ein mittelmäßiges Lustspiel«, wenn Büchner in Briefen Anfang Dezember 1832 bzw. am 9. Dezember 1833 schreibt:

Für eine politische Abhandlung habe ich keine Zeit mehr, es wäre auch nicht der Mühe werth, das Ganze ist doch nur eine Comödie. Der König und die Kammern regieren, und das Volk klatscht und bezahlt [...]. Das arme Volk schleppt geduldig den Karren, worauf die Fürsten und Liberalen ihre Affenkomödie spielen. (Büchner, 2000 ff., Bd. 6, 178)

Der Tagesablauf am Hofe Popo wirkt in der Tat wie eine »Affenkomödie«. Wenn Büchner ein Duodez-Königtum bzw. deutsche Kleinstaaten kindersprachlich zum Reiche Popo und Pipi herabsetzt, wird die irrwitzige, willkürliche Autorität des Landesvaters und des Hofzeremoniells satirisch bloßgestellt. Die staatliche Macht determiniert die freie Entfaltung der Untertanen, selbst im engsten Familienkreis des Herrschers, und macht sie im übertragenen Sinne zu Automaten. Dem märchenhaften Prunk des spätabsolutistischen Hofes steht in der Komödie in einigen Szenen die Verelendung der Bauern gegenüber, etwa wenn der Lehrer mit hungernden Bauern das Jubelgeschrei für die königliche Hochzeit probt.

Die Untertanen werden zum Zwecke des Machterhalts einem mechanistischen Systemdenken und der Zeit als normierender Kontrollinstanz unterworfen, was sich im Motiv des mechanischen Menschen wiederfindet (Helwig, 1993, 227). In dieser Hinsicht ist die Mätresse Rosetta als Verkörperung einer vitalistischen Gegenwelt zeitlos. So erwidert Rosetta auf Leonces Bitte »Tanze, Rosetta, tanze, daß die Zeit mit dem Takt deiner niedlichen Füße geht«: »Meine Füße gingen lieber aus der Zeit« (Büchner, 1988, 36). Leonce lebt in einem Königreich restaurativen Stillstands, das jedoch eine künstliche Strukturierung und ein mechanisches Fortschreiten im Prinzip der Zeit inszeniert. Die Spannung von Anachronismus und Progression wird in einer veralteten Ästhetik des Zeremoniells zur Schau gestellt: »Die Mechanik des Zeremoniells kommt der Mechanik des Kunstmenschen entgegen« (Berns, 1987, 235), was ein Grund für die kulturgeschichtlich belegbare Faszination deutscher Höfe für Automatenmenschen in jenen Jahren ist (Berns, 1987, 232 ff.).

Das adelige Gesellschaftsleben in Büchners Königreich Popo wirkt mechanisch auch in Bezug auf seine Kommunikationsabläufe. Das Zeremoniell erfordert den Gebrauch einer überlebten, abgenutzten Sprache und presst

individuelle Glücksentwürfe in ein identitätsvernichtendes Regelkorsett. Das Wort – im Idealismus Medium der Identitäts-, Bedeutungs- und Wirklichkeitskonstruktion! – wird zum staatlichen Machtinstrument und löscht Identitäts-, Bedeutungs- und Wirklichkeitsentwürfe des Einzelnen aus. Büchners Lustspiel äußert eine politisch fundierte Sprachskepsis und weitet sie ins Anthropologische aus: »Mensch, du bist nichts als ein schlechtes Wortspiel«, schlimmer: »ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen« (Büchner, 1988, 41).

Die Verbindung von Herrschaftssatire und artistischer Selbstbespiegelung sowie Selbstauflösung der Komödiengattung wird an dieser Stelle zur charakteristischen Trias. *Leonce und Lena* äußert Utopieverlust, Langeweile und Orientierungslosigkeit. Die in Komödien gängigen utopischen Welten (sei es Italien als Land unkonventioneller Freiheit und sinnlichen Lebensgenusses, sei es die romantische Verschmelzung der Liebenden, seien es sozialutopische Anklänge) werden als Klischee entlarvt. Das Maskenspiel Valerios mit den beiden Hauptfiguren, als Automaten verkleidet, entwirft einerseits ein phantastisch-heiteres Capriccio wie in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*, deutet aber andererseits an, dass Leonce und Lena trotz ihrer Italienreise, ihrer Liebe und ihrer sozialutopischen Visionen Marionetten bleiben. Sie sind – so das Generalthema anderer Büchner-Stücke wie *Woyzeck* – zum fremdbestimmten Leiden ohne Hoffnung verurteilt. Der Zuschauer hat gelacht und sich amüsiert, wenn der Vorhang fällt; zurück bleibt jedoch ein schaler Geschmack: Entwickelt sich in dieser Komödie die Hoffnung auf ein gutes Ende, auf Utopien, auf Freiheit?

Im Jargon der 1960er-Jahre spricht Guthke für Büchners *Leonce und Lena* vom »Lachen der Sinnleere« (Guthke, 1961, 180) und reißt damit eine Fragestellung an, die in der Büchner-Forschung leitmotivisch wurde: die

des Fatalismus bzw. Pessimismus. Sie umkreist zumeist den berühmten Fatalismus-Brief Büchners (an die Braut Minna Jaeglé, Mitte/Ende Januar 1834):

Ich fühle mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. [...] Das *muß* ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden [...] Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen. (Büchner, 1992/99, Bd. 2,377)

Das Motiv des Automaten greift dabei die anthropologische Diagnose, die eigenverantwortliche, freie Selbstbestimmung sei eine idealistische Konstruktion, auf, wie sie im Zeitalter fortschreitender naturwissenschaftlicher Erforschung des menschlichen Lebens naheliegt. Die Figuren sind in *Leonce und Lena* »nichts als Walzen und Windschläuche [...]. Nichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappendeckel und Uhrfedern!« (Büchner, 1988, 58). Büchners Idee der Mensch-Maschine stützt sich dabei auf Vorarbeiten Descartes', de Lamettries (*L'homme-machine*) oder Heines (*Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*; vgl. Knapp, 2000, 173). Gewissen und Moral werden in einer Ära des wachsenden Materialismus ebenfalls materialisiert. Valerio erkennt mit harlekinischer Derbheit in der »gute[n] Verdauung« des Prinzen ein untrügliches Zeichen für »ein gutes Gewissen« (Büchner, 1988, 58).

Damit muss sich das Ende des Stückes erneut der Frage stellen: Wird hier eine utopische Vision der spielerischen

Freiheit in Liebe und Selbstbestimmung entworfen (so Dedner, 1987, 169) oder die Komödiengattung und deren Hang zum Happy End ebenso zynisch wie provokant parodiert (so Knapp, 2000, 174f.)? Allein die Tatsache, dass Leonce das Spiel am nächsten Tag erneut inszenieren lässt (»morgen fangen wir in aller Ruhe und Gemütlichkeit den Spaß noch einmal von vorn an. Auf Wiedersehn!«; Büchner, 1988, 61), zeigt, dass eine positive Entwicklung – im Sinne der Eliminierung sozial unverträglicher Fehler wie in der Komödie des 18. Jahrhunderts – nicht gewährleistet werden kann. Wie in einer Wiederholungsschleife umkreisen die Mechanismen der Macht und des Spiels sich selbst, ohne dass die Figuren das Schlachtfeld oder das Spielfeld verlassen könnten. Politisch gesehen schreibt das Ende von *Leonce und Lena* »in provokanter Gelassenheit die bestehenden Ausbeutungsverhältnisse« des kleinstaatlichen, deutschen Spätabolutismus fort (Knapp, 2000, 175). In der Logik des selbstreferentiellen Spiels mit Elementen der Komödientradition ist ein Standpunkt jenseits davon oder ein Beenden des Spiels unmöglich. Mit Blick auf die gezeigte Orientierungs- und Utopielosigkeit wäre es fraglich, am Ende überraschend Hoffnung stiften zu können. Dennoch – und das macht die Faszination des Stückes aus, das in einer offenen Vielstimmigkeit schließt – entsteht *ex negativo* ein Impuls zur Veränderung: »eine absolute Radikalität des Wünschens« (Berns, 1987, 274). Leonce, Lena und Valerio wirken auf das Publikum trotz satirischer Verfremdungen als Sympathieträger. Sie formulieren zuletzt eine neue Ethik – ohne Arbeit, ohne Politik, ohne Militär und ohne Theater, dafür mit einer phantastischen Revoltierung der Naturgesetze. Ein innovatives kulturelles Ordnungsraster wird entworfen (nicht zuletzt gehören der Begriff der Kultur und seine unterschiedlichen Ordnungsmodelle zu den in der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts am meisten diskutierten Fragen; Magen, 2006).

Leonces Vision ist, wie das ganze Stück, höchst ambiva-

lent. Sie hat einerseits utopisches Potential, das aufgrund der identitätsgefährdenden Lebensverhältnisse der Gegenwart konsequenterweise nur als irreales Konstrukt erscheinen kann. Andererseits ist dieses Konstrukt so irrwitzig, dass es das Publikum nur schwer als mögliche ›Botschaft‹ ernst nehmen kann. Es bricht mit den Erwartungen an eine traditionelle Komödie, die am Ende den Zuschauer mit einer griffigen Lehre in seinen Alltag entlässt. Leonces Vision ist daher ein ironisches Zugeständnis an das Genre und den Publikumsgeschmack sowie eine Parodie auf die tradierten Muster der Komödiengattung.

Die Vereindeutigungsversuche der Komödie, wie sie die Aufklärung unternahm, mündeten Jahrzehnte später in widersprüchliche Vieldeutigkeit der Motive (Automaten!) und Aussagen (L'art pour l'art contra politische Indienstnahme der Literatur, Determinismus des Menschen contra agitatorische Herrschaftskritik). Das spannungsvolle Zusammenwirken der Gegensätze verstärkt sich gegen Ende der Aufklärung und lässt eine Linie in den Komödien vom Sturm und Drang über Kleist und z. T. die Romantiker bis zu Grabbe, Nestroy und Büchner erkennen.

Blicken wir abschließend auf die beiden interessantesten Figuren des Stücks: Leonce und Valerio. Beide sind Metamorphosen des Harlekin. Im intertextuellen Vergleich zwischen Shakespeares *As you like it* und Büchners *Leonce und Lena* erkannte Hiebel in Leonce Jaques, den melancholischen Pierrot, und in Valerio Touchstone, den burlesken Arlecchino der Commedia dell'Arte Shakespearescher Prägung (Hiebel, 1990, 358).

Leonces Monolog gleich zu Beginn des Stückes spielt in der Erwähnung eines Hofmeisters nicht nur auf Lenz' *Hofmeister* an und weist Büchners Komödie als Tragikomödie im Gefolge der Sturm-und-Drang-Ästhetik aus, sondern führt den Zuschauern einen Charakter vor, dessen dominanter Zug die Langeweile ist. Leonce wirkt beinahe wie eine Typenfigur aus der Komödie der Aufklä-

rung, die auf eine Eigenschaft reduziert ist. Anders aber als z. B. bei all den geizigen, frömmelnden oder ehrsüchtigen Protagonisten des 18. Jahrhunderts ist die Langeweile bei Leonce kein reparabler Fehler, den es im Sinne der Gemeinschaft auszumerzen gilt. Die Langeweile wird zur Diagnose eines Lebensgefühls mit dem anthropologischen, politik- und kulturgeschichtlichen Befund des Orientierungsverlusts, wie er im Gefolge massiver kultureller Transformationsprozesse entsteht. Hinzu kommen der zeremonielle Leerlauf des Sprechens (Fues, 1992, 687) und weitere Elemente von Adelskritik. Im Gegensatz zur bürgerlichen Ethik des Fleißes und den Arbeitsbelastungen der Unterschichten empfindet der junge Prinz Leonce nichts als *ennui*.

Leonces Langeweile erwächst aus einer gängigen Kritik am Adel als unproduktiv und parasitär sowie einer kritischen Auseinandersetzung mit dem antibürgerlichen Müßiggang- und Melancholie-Diskurs in der deutschen Romantik (Büchner zitiert hier Schlegels *Lucinde*, Brentanos *Ponce de Leon*, Bonaventuras *Nachtwachen*; vgl. Knapp, 2000, 163), geht aber darüber hinaus. Vielmehr sind die bislang geltenden Handlungsmaximen, z. B. die bürgerliche Ethik des 18. Jahrhunderts mit Werten wie Fleiß, Arbeitsamkeit, Tugend, häuslichem Rückzug, nur mehr parodistisch erfahr- und lebbar.

Leonces Modell des Müßiggangs verkehrt die bürgerliche Arbeitsethik parodistisch in ihr Gegenteil. Noch ein anderer Welterschließungsmechanismus der Aufklärung ist zerbrochen: Leonces kausallogisch ineinandergreifende Argumentationsketten führen, trotz strikter Deduktion, ins Aberwitzige. Auch Orientierungspunkte der Sturm- und Drang-Generation (Leben, Natur, Körper, Liebe) lösen sich auf. Leben wird Leonce zum leeren Ritual. Seine Büchergelehrsamkeit trennt ihn vom kreatürlich-natürlichen Aufgehen im Leben. Die kleine Episode um die Mätresse Rosetta wird hier zur Schlüsselszene: Leonce

ist unfähig, ihre Liebe anzunehmen. Im Motiv des Tanzens verkörpert Rosetta die Utopie eines lebensvollen Körpergenusses und einer intensiven Empfindung. Leonce schickt Rosetta fort. Seine Lethargie und Passivität lassen es nicht zu, unmittelbar am Leben teilzuhaben. Daraus speist sich Leonces Melancholie, die er als Pose kultiviert und zugleich selbst parodiert. Dadurch lässt sich zwar kein neues Orientierungsmodell entwerfen, der intellektuelle Ästhet amüsiert sich jedoch über die Tragik seines Daseins.

Büchners Figur vereint Heiterkeit und Melancholie, was – im Vergleich mit der Vermischung von schriller Burleske und tiefer Verzweiflung in Lenz' *Hofmeister* – eine Affektreduzierung darstellt. Ausgelassene Albernheit oder tiefe Traurigkeit wären für eine Figur wie Leonce zu starke Empfindungen. Aus diesem Charakterporträt blickt uns eine Figur an, die mit nur leichten Modifizierungen im Frühwerk Thomas Manns auftreten könnte und auch sonst auf Charaktere der Literatur am Fin de Siècle vorausweist.

Alternativmodelle zeigen sich in *Leonce und Lena* also nicht in Leonces Schlussvision, sondern in Rosetta. Noch eine zweite Figur erhält utopische Züge, obwohl sie Charaktermerkmale der Hauptfigur Leonce teilt: Valerio. Auch in seinem Leben regieren Langeweile und Müßiggang, was man kritisch als Adelsimitatio und Opportunismus deuten kann (Knapp, 2000, 164). Allerdings verbindet Valerio diese Eigenschaften mit Subversivität und Leiblichkeit (er genießt Essen und Trinken in vollen Zügen). In ihm erklimmt Harlekin mit zynischem Lachen (Buck, 1993, 179) die Bühne. Aufgrund der diesseitigen Ethik Harlekins eröffnet sich Valerio Freiräume, die Leonce und Lena nicht betreten können.

Leonce und Lena erscheinen – wie alle anderen Figuren – als determinierte Automaten. Valerio ist ihr Spielleiter, in dem sich Göttliches und Teufliches vereinen. Sein »bö-

se[r] Blick« auf die Welt (Buck, 1993, 182) vermag somit indirekt Gutes zu schaffen. Nicht nur darin gleicht der teuflische Harlekin Valerio Goethes närrischem Teufel Mephistopheles. Auch die Verführungsszenen sind parallel gestaltet: Valerio führt Leonce ein schönes Gretchen – Lena – zu.

Beide Harlekine in Büchners Stück – der Nachfahr des melancholischen Pierrots in Leonce und der Abkömmling des burlesken Arlecchino in Valerio (Hiebel, 1990, 358) – wirken in Bezug auf die Wertung des Publikums wie changierende Flächen, auf denen sich verschiedene Bilder überlagern. In ihnen manifestieren sich die Kritik an spät-absolutistischen Herrschaftsmechanismen und die Trauer über die Determiniertheit des modernen Menschen. Ihre Ideologie der intellektuellen Distanz zum Leben (Leonce) oder des leiblichen Diesseitsgenusses (Valerio) evoziert Möglichkeiten von Freiheit und Gefangenschaft gleichermaßen. Das Publikum steht beiden mit zwiespältigen Gefühlen gegenüber, da sie positive Alternativen verkörpern und zugleich als Schmarotzer eines identitätsvernichtenden Machtapparats entlarvt werden.

Die Vielstimmigkeit von Determinismus und harlekinescher Freiheit, von Melancholie und Heiterkeit, von konservativer Restauration und progressiver Ausdifferenzierung erreicht in Büchners *Leonce und Lena* einen ersten Höhepunkt. Sie macht die Komödie zu weit mehr als nur einem heiteren Neben- oder Gelegenheitswerk. Harlekin, wie er sich in *Leonce und Lena* wandelt, setzt vielmehr wichtige Impulse zur Auflösung verkrusteter Ordnungsraster frei. So wird König Peters Maxime zu Beginn des Stücks »entweder, oder – Ihr versteht mich doch? Ein Drittes gibt es nicht« (Büchner, 1988, 34) durch Valerio verworfen: Harlekin verkörpert das Weder-noch oder das Sowohl-als-auch. Das Grellbunte Harlekins beweist, dass das Denken in Schwarz-Weiß-Unterscheidungen fragwürdig ist.

VII

»Aus dem bürgerlichen Heldenleben«

Jahrhundertwende

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geraten gängige künstlerische Muster immer mehr in Bewegung und führen zu einer Vielstimmigkeit des Komischen. Die Ausdifferenzierung und Zersplitterung des literarischen Diskurses setzt sich in der zweiten Jahrhunderthälfte fort. Um 1900 gibt es so viele unterschiedliche Epochen (und damit Spielarten der Komödie) nebeneinander wie in keiner anderen Phase der deutschen Literaturgeschichte. Zwischen 1880 und 1920 entstehen Lustspiele des Spätrealismus, Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus, der Dekadenz und L'art-pour-l'art-Bewegung sowie des Expressionismus. Im Spannungsfeld zwischen weltabgewandter Artistik und politischer Agitation werden unterschiedliche Positionen besetzt. Einige Komödien genügen höchsten Kunstansprüchen, andere orientieren sich bewusst an Unterhaltungsgenres wie dem Varieté und Zirkus. Selten ist das Komische so facettenreich, trägt Harlekin so viele unterschiedliche Masken wie an der Wende zum 20. Jahrhundert.

a) Naturalistische Tragikomödien:

Gerhart Hauptmanns *Der Biberpelz* und *Die Ratten*

Eine erste Stimme des Komischen im »Nebeneinander« und in der »Gleichzeitigkeit der Ismen« um 1900 (Fähn-
ders, 1998, 9) erhebt Gerhart Hauptmann (1862–1946). Sein *Biberpelz* kann als gutes Beispiel des naturalistischen Zeitstils gelten, schneidet aber auch – das beweist der Auf-

führungserfolg des Stückes bis heute – überzeitliche Themen an. Um 1885 beginnen die ersten deutschsprachigen Autoren naturalistisch zu schreiben. Der Naturalismus beginnt in Deutschland mit einer Phase der Theoriebildung von etwa 1878 bis 1888, der bis 1900 die ›literarische Praxis‹ vor allem der Theaterstücke, aber auch der Prosa und vereinzelt der Lyrik folgt: Arno Holz (*Phantasmus, Sozialaristokraten*), Johannes Schlaf (*Meister Oelze*, in Kooperation mit Holz: *Papa Hamlet, Die Familie Selicke, Die papierne Passion*), Gerhart Hauptmann (*Vor Sonnenaufgang, Die Weber, Der Biberpelz, Die Ratten*), Max Halbe (*Jugend*), Conrad Alberti (*Im Suff!*), Hermann Sudermann (*Die Ehre*), die Brüder Heinrich und Julius Hart (*Kritische Waffengänge*) – wobei festzuhalten ist, dass sich kein einziger dieser Autoren vorbehaltlos zum naturalistischen Schreiben bekennt. Insbesondere Gerhart Hauptmann, der von Zeitgenossen als führender Kopf der naturalistischen Bewegung gefeiert wird, wendet sich selbst ab etwa 1895 rigoros von der naturalistischen ›Schule‹ ab (Sprengel, 1984, 54ff.). Er interessiert sich bereits im Frühwerk für eine dem Naturalismus widersprechende Anthropologie, die das Mythisch-Archetypische des Menschen aufsucht. Man denke nur an das Thema Eros contra Agape im *Bahnwärter Thiel*, die archaische Mutterschaft der Frau Wolff im *Biberpelz*, die Demeter-Motivik in *Rose Bernd* usw.

An Vorbildern bieten sich den Naturalisten eher ausgewählte Autoren des Sturm und Drang, Jungen Deutschland und Vormärz, wie Lenz und Büchner, an. So erschien 1886 die zweite Auflage der programmatischen Anthologie naturalistischer Lyrik (*Moderne Dichter-Charaktere*) mit dem Titel *Jungdeutschland*. Das Selbstverständnis der jungen naturalistischen Schriftsteller beruht gleichwohl auf der Idee des Traditionsbruchs. Eine junge Altersgruppe rebelliert, ihrem Selbstbild nach, gegen die literarische Väterwelt und reibt sich insbesondere an der bürgerlich-

konservativen Literatur und Salonkultur der Gründerzeit. Die naturalistische ›Schule‹ formiert sich in lokalen Zentren (Berlin, München), Zeitschriften wie die *Gesellschaft* und die *Freie Bühne für modernes Leben* (später umbenannt in die *Neue Rundschau*) sowie Vereinen und Gruppierungen (*Durch!*).

Der Naturalismus ist, so spröde die meisten Texte auch heute wirken mögen, eine der innovativsten Kunstkonzepte der Moderne. Er stellt eine radikale Neuorientierung in der Ästhetik dar. Hier erhebt eine Generation provokant und avantgardistisch die Stimme. Conrad Alberti, Hermann Conradi, Gerhart Hauptmann und Johannes Schlaf wurden 1862 geboren, Arno Holz 1863, Otto Erich Hartleben 1864, Max Halbe und Otto Julius Bierbaum 1865 (Mahal, 1975, 29). Alle sind zu Beginn der naturalistischen Bewegung etwa 20 bis 25 Jahre alt und sorgen mit Theaterskandalen für Aufsehen.

Diese Schriftstellergeneration radikalisiert das Kunstprogramm des Poetischen Realismus und verbindet Naturwissenschaften und Ästhetik (Holz, 1984, 174). Im naturalistischen Schreiben nähert sich die Kunst (in der Auseinandersetzung mit Émile Zolas *Le roman expérimental* von 1880) dem physikalischen, biologischen, anthropologischen und soziologischen Experiment an. Wie ein Chemiker muss auch der Literat wissenschaftlich exakt arbeiten, objektivierbare Resultate erzielen und detaillierte Milieustudien betreiben. Ein Kunstwerk wird als Erkenntnisinstrument mit den naturwissenschaftlichen Forschungen auf dieselbe Stufe gestellt. Die berühmte Formel von Arno Holz »Kunst=Natur-x« (aus: *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* von 1890; Holz, 1984, 171) deutet das bereits an, wenn ein ästhetisches Problem – die Frage der Wirklichkeitsnähe von Kunst – in eine mathematische Formel gefasst wird.

Im Idealfall tendiert die Variable x in dieser Formel gegen null und Kunst erreicht (in den Worten Arno Holz')

»die möglichst intensive Wiedergabe des Menschen«. Hinter der Variablen x verbergen sich die »Reproduktionsbedingungen« und ihre »Handhabung« (Holz, 1984, 173), sprich alles, was ein Kunstwerk notgedrungen von der dargestellten Natur unterscheidet. Wohingegen Zola (in Holz' Kritik als »Papagei« Aristoteles' und Taines bezeichnet; Holz, 1984, 174) zwischen Kunst und Natur vor allem das Psychogramm des Autors als distanzierendes Moment benennt (»L'œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament«, das Kunstwerk ist ein Zipfel der Natur, gesehen durch ein Temperament), geht Holz provokant darüber hinaus (Mahal, 1975, 65f.). Der Unterschied von Kunst und Natur sei nicht nur im »Temperament« des Künstlers begründet (Holz, 1984, 172), sondern im künstlerischen Handwerkszeug. Zeichnet ein kleiner Junge einen Soldaten mit einem Steingriffel auf eine Schiefertafel, wird dieser einem real existierenden Vorbild weniger ähnlich, als wenn der Knabe einen Tuschkasten mit vielen Farben zur Verfügung hätte (Holz, 1984, 172). Die »Reproduktionsbedingungen« bestimmen das Kunstwerk: in der bildenden Kunst die Farben, in der Dramatik die technischen Gegebenheiten der Inszenierung, die Zusammenraffung des Geschehens in ein abendfüllendes Kunstwerk, die stilistische Ausgestaltung usw.

Damit geht ein zweiter Aspekt einher: die »Handhabung« der Reproduktionsbedingungen. In ihn integriert Holz die Zolasche These und führt sie weiter. Neben den dominanten materiellen Faktoren wird ein Kunstwerk von der psychischen Verfassung und Vorbildung des Künstlers geprägt. Dieser macht jedoch nur einen Faktor unter mehreren aus, wenn es um die Differenz von Kunst und Natur geht. Holz fasst zusammen: »Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung« (Holz, 1984, 174).

Mathematisch gedacht, impliziert die Formel »Kunst=

Natur-x« den möglichen Fall von $x=0$ und damit die Utopie einer Deckungsgleichheit von Kunst und Natur. Ein solches Kunstprogramm verlangt geradezu nach der Gattung des Dramas. In einer Inszenierung auf der Bühne scheint der Zuschauer somit gleichwohl in das Innere einer Wohnstube blicken zu können. Die vierte Wand des Zimmers scheint zu fehlen. Diese Illusion vermittelt dem Zuschauer, dass auf der Bühne ein von ihm unabhängiges, äußerst realitätsnahes Geschehen abläuft. Der Zuschauer kann die dort gezeigte Wirklichkeitsimitation unvermittelter wahrnehmen, als das in einem Gedicht oder Prosatext der Fall wäre. Sicherlich ist auch ein Drama ein Kunstprodukt, das die Wirklichkeit verfremdet. Allerdings schiebt sich hier – in der Logik der naturalistischen Theorie – die künstlerische Sprache weniger zwischen das gezeigte Milieu und den Zuschauer als in einem lyrischen Text.

Im naturalistischen Drama selbst werden dann auch alle Theater-Kniffe genutzt, um eine möglichst hohe Wirklichkeitsillusion hervorzurufen: Die Aufführungszeit von etwa 90 Minuten entspricht im Idealfall den gezeigten Zeitabläufen (dramatischer »Sekundenstil«). Das Milieu wird mit einem extrem detaillierten Bühnenbild und vielen Requisiten imitiert. Es gibt in der deutschen Dramenliteratur wohl kaum längere Regieanweisungen als zu Zeiten des Naturalismus! Die Regieanweisung zu Beginn der *Ratten* ist hierfür ein hervorragendes Beispiel.

Die Figuren sprechen zudem keine kunstvoll überhöhte Sprache, sondern werden durch Dialekt, Soziolekt und Psycholekt in ihrer regionalen und sozialen Herkunft sowie gegenwärtigen Verfassung charakterisiert (»Mimik der Rede«). Hier ergibt sich ein erneuter Anknüpfungspunkt an die Dramen des Sturm und Drang, etwa *Götz von Berlichingen*. Hauptmanns Mitglieder der Familie John stammeln, stottern, husten und sprechen im Dialekt. Die meisten Figuren der *Ratten* »berlinern«. Der Kleinkriminelle Bruno spricht dabei natürlich anders als die Bür-

gersfamilie John oder der Theaterdirektor Hassenreuter. Hauptmann nutzt das Wort nicht als artistisches Kunstmedium, sondern versucht die gesellschaftlichen, psychologischen und biologischen Unterschiede auch sprachlich abzubilden.

Mit politischem Anliegen zeigen naturalistische Autoren gesellschaftliche Probleme wie die Verelendung des Früh-Proletariats, Alkoholismus, den Zerfall der Familienbeziehungen auf. Dabei entstammen die Autoren selbst meistens einem gutbürgerlichen Elternhaus und nicht etwa proletarischen Schichten. Obwohl naturalistische Autoren wie Arno Holz und andere in ihren Werken vehement die soziale Frage stellen, geschieht das, jenseits politischer Parteizugehörigkeiten, daher eher individualistisch und von einer bürgerlich-liberalen Position aus. Das Interesse für die erstarkende Sozialdemokratie ist vorhanden, jedoch gering ausgeprägt.

Die Literatur reagiert vielmehr überparteilich auf die spezifischen wirtschaftlichen und sozialpolitischen Gegebenheiten am Ende des 19. Jahrhunderts. Diese lassen sich mit Schlagworten wie Industrialisierung, Urbanisierung (mit problematischen Wohn- und Arbeitsverhältnissen für die Unterschichten), Frauen- und Kinderarbeit, Pauperismus beschreiben. Der Typus des sozialen Dramas wird in Bezug auf die Tragödie, aber vereinzelt auch auf die Komödie entwickelt – mit der Dramatik Ibsens als Vorbild. Neben Zola und Ibsen prägt Darwin mit dem Gedanken der Evolution und des »surviving of the fittest« die naturalistische Dramatik. Auch Hippolyte Taine und seine Determinationsvorstellung, der Einzelne werde von der biologischen Vererbung (»race«), den sozialen Umständen (»milieu«) und der jeweiligen historischen Lebenssituation sowie ihren psychischen Auswirkungen (»moment«) geprägt, geht in die Stücke ein.

Gerhart Hauptmann, der heute als der bekannteste deutsche Naturalist gelten mag, war nie mit einer vor-

schnellen Zuordnung seines Werkes zur naturalistischen Ästhetik einverstanden. Ab 1897 widersetzt sich zudem Hauptmanns erklärter Individualismus dem Verständnis als Teil einer Schule oder Schreibwerkstatt. Sucht man Schriften, die eine Theorie des Naturalismus entwerfen, so wird man ebenfalls eher im Werk Arno Holz' als im Werk Gerhart Hauptmanns fündig. Zu guter Letzt enthalten selbst die »naturalistischsten« Texte Hauptmanns wie *Bahnwärter Thiel* oder *Die Weber Elemente*, die dem naturalistischen Kunstverständnis widersprechen: etwa die mystische Welt Minnas in *Bahnwärter Thiel*, um nur ein Beispiel zu nennen.

Aus dieser Perspektive ist es verständlich, dass sich der naturalistisch geprägte Autor Gerhart Hauptmann mehr und mehr einer Ästhetik zuwenden wird, die das Mystisch-Archetypische mit anthropologischem Interesse in den Blick nimmt. So erklärt sich auch Hauptmanns weiterer Weg als Schriftsteller: Der provokante Naturalist, dessen *Vor Sonnenaufgang* 1889 einen Theaterskandal verursacht, entwickelt sich bruchlos zu dem Autor, der 1912 den Nobelpreis erhält und sich als Vertreter der deutschen Kultur sowie legitimer Goethe-Nachfolger ansieht. Gerade diese Goethe-Nachfolge Hauptmanns verursachte übrigens gewisse Spannungen mit Thomas Mann, der seinerseits als geistiger Erbe Goethes die deutsche Kultur zu repräsentieren gedachte ... Thomas Mann porträtiert den Rivalen schließlich in seinem Roman *Der Zauberberg* satirisch in der Figur Mynheer Peeperkorn.

Das Spannungsfeld zwischen naturalistischer Wirklichkeitsnähe und mythischer Archetypik sowie die Orientierung an der deutschen Klassik zeigt auch Hauptmanns *Die Ratten*. Das 1909/10 entstandene und am 13. Januar 1911 am Berliner Lessingtheater uraufgeführte Stück führt den Zuschauer in ein Mietshaus in Berlin, in dem sich verschiedene Milieus begegnen. Die Kleinbürgerin Frau John, deren Ehe ungewollt kinderlos bleibt und dadurch in eine

Krise gerät, überredet das ledige Dienstmädchen Pauline Piperkarcka, ihr ihren ungewollten Säugling zu überlassen. Die Piperkarcka schaltet jedoch die Behörden ein und wird deshalb von Bruno, Frau Johns Bruder, in einem Handgemenge getötet. Als Frau John davon erfährt, begeht sie Selbstmord. Diese klassische Tragödienhandlung um die schuldlos schuldig werdende Kleinbürgerin wird von einer Komödienhandlung ergänzt: Der Theaterdirektor Hassenreuter probt in demselben Mietshaus, in dem Frau John wohnt, Schillers *Die Braut von Messina*. Hauptmann zeigt uns diese Kunstbemühungen in satirischer Verfremdung und lässt sie in einer interessanten Kontroverse gipfeln: Der arrivierte Theatermann Hassenreuter diskutiert mit dem jungen Dramatiker Spitta über den Sinn des Theaters.

Das Streitgespräch erteilt – im Sinne eines naturalistischen Dramenprogramms – bildungsbürgerlichen Kunstvorstellungen eine Absage. Das Theaterverständnis Hassenreuters wird als klassizistisch-idealistisch und damit anachronistisch entlarvt. Naturalistische Positionen (denen Hauptmann zu der Zeit zwar nicht vorbehaltlos, aber dennoch in Ansätzen zustimmt!) vertritt eher Spitta. Sicherlich wird auch diese Figur in der Endfassung einer satirischen Kritik unterzogen. Hauptmann hatte sie jedoch zunächst als Identifikationsfigur, als Reformers wie Alfred Loth in *Vor Sonnenaufgang*, angelegt (Marx, 1998, 158).

Den Gegensatz von anachronistischem Klassizismus und der gegenwartsbezogenen, modernen Ästhetik des Naturalismus zeigt schon die Regieanweisung zu Beginn der *Ratten*:

Im Dachgeschoß einer ehemaligen Kavalleriekaserne zu Berlin. [...] Auf diesem Dachboden, sowie in den sichtbaren Räumlichkeiten, hat der Extheaterdirektor Harro Hassenreuter seinen Theaterfundus untergebracht. Man

kann, bei dem ungewissen Licht, im Zweifel sein, ob man sich in der Rüstkammer eines alten Schlosses, in einem Antiquitätenmagazin oder bei einem Maskenverleiher befindet. Zu beiden Seiten des Ganges sind auf Ständern Helme und Brustharnische Pappenheimscher Kürassiere aufgestellt, ebenso in je einer Reihe an der rechten und linken Wand des vorderen Raums. [...] Photographien zeigen Direktor Hassenreuter als Karl Moor sowie in verschiedenen anderen Rollen. [...] Frau John, über Mitte der Dreißig hinaus, und das blutjunge Dienstmädchen Piperkarcka sitzen am Mitteltisch. Die John, den Oberkörper weit über den Tisch gelehnt, redet lebhaft auf das Dienstmädchen ein. Die Piperkarcka, dienstmädchenhaft aufgedonnert, mit Jackett, Hut und Schirm, sitzt aufrecht. Ihr hübsches rundes Lärchen ist verweint. Ihre Gestalt zeigt Spuren noch nicht vollendeter Mutterschaft. Sie malt mit der Schirmspitze auf der Diele. (Hauptmann, 1965 ff., 2,735 f.)

Neben dem naturalistischen Detailreichtum, durch den die Differenz von Kunst und Natur möglichst klein werden soll, lässt sich diese Beschreibung auch in Bezug auf die Frage nach der Kunst interpretieren: Hassenreuters Kunst findet auf einem alten Dachboden statt. Sie changiert zwischen säbelrasselndem Historismus (»Rüstkammer eines alten Schlosses«), überkommendem Ästhetizismus (»Antiquitätenmagazin«) und schmierenkomödiantischer Täuschung (»Maskenverleiher«; vgl. dazu auch Marx, 1996, 122 ff.). Der falschen Theatralik von Hassenreuter in der Rolle des Karl Moor stehen die sozialen Probleme und die »wahrhaftige« Tragödie von Figuren wie Frau John und Piperkarcka gegenüber.

Der Ort des Geschehens – ein Mietshaus – genügt dabei idealtypisch den naturalistischen Forderungen an die Kunst: Mit hohem Gegenwartsbezug lässt sich anhand der unterschiedlichen Bewohner und Lebensgeschichten ein

Panorama der modernen Welt mit ihren brennenden sozialen Problemen zeichnen. Das Haus als Gesellschaftssymbol spiegelt dabei eine umfassende soziale Krise. Es beheimatet Ehe- und Familienkonflikte (Familie John) sowie Generationenkonflikte (zwischen Walburga Hassenreuter und ihrem Vater, dem jungen Spitta und seinem Vater; hier sind deutliche Parallelen zu Sturm-und-Drang-Dramen zu erkennen). Konflikte zwischen den sozialen Schichten kommen hinzu. So sind in dem Mietshaus sämtliche Schichten vertreten: das Lumpenproletariat (Bruno), das Kleinbürgertum am Rande des Proletariats (Familie John), das Bildungsbürgertum (die Familien Hassenreuter und Spitta), die Aristokratie (Frau Knobbe). Alle Ebenen der wilhelminischen Vorkriegsgesellschaft sind unmittelbar vom Zerfall bedroht, worauf auch der Titel verweist: die Metapher der Ratten, die das Gebäude unterwühlen. Die bürgerliche Fassade ist brüchig, die wilhelminische Ideologie zerbröckelt (Sprengel, 1988, 276).

Hauptmanns Tragikomödien *Der Biberpelz* und *Die Ratten* zeigen auch naturalistisch gefärbte Figuren. Frau John gleicht in ihren Handlungen einer von Fäden gesteuerten Marionette. Ein radikaler Neuanfang oder ein Ausbrechen sind ihr nicht möglich, sie folgt den Gegebenheiten ihrer Herkunft und ihrer psychischen Verstrickungen: »Paul, ick konnte nich anders, ick mußte det tun!« (Hauptmann, 1965 ff., 2,828). Das Zusammenleben der Figuren ist von sexueller Triebgebundenheit und milieuspezifischen Faktoren (Alkoholismus, häusliche Gewalt) bestimmt. Sie begegnen der Tragik und Komik ihres Lebens unreflektiert und passiv.

Eine Figur wie Frau John taugt einerseits nicht mehr zu einer ausschließlich tragischen Heldin. Ihr fehlen Selbstbestimmung und, im herkömmlichen Verständnis, tragische Würde. Andererseits ist ihr Lebensweg zu tragisch, um ihn nur komisch abzuhandeln. Eine tragikomische Mischung ist die logische Konsequenz. Sie zeigt das geisti-

ge Erbe Lenz' und Büchners. Sie ist aber auch die Folge naturalistischer Kunstauffassungen.

In der naturalistischen Dramatik kann es aufgrund der Nähe von Kunst und Natur weder reine Tragödien noch reine Komödien geben. Hauptmanns *Die Ratten*, *Der Biberpelz*, *Der rote Hahn* und *Peter Brauer* sind dafür augenscheinliche Beispiele. Eine klassizistische Tragödie, wie sie Hassenreuter akzeptieren würde, kommt dem tragikomischen Gewirr von Einzelschicksalen in einer Berliner Mietskaserne nicht bei. Themen wie die Großstadt erfordern wegen der Reizfülle und des komplexen Nebeneinanders von heterogenen Elementen Tragikomödien (vgl. dazu Holz, 1984, 171): In einem Wohnhaus wie in den *Ratten* ereignet sich bei der Familie im ersten Stock gerade Komisches, während in der Wohnung im zweiten Stock eine Tragödie passiert.

Ist nach Arno Holz »die möglichst intensive Wiedergabe des Menschen« Aufgabe der Kunst, so widerspricht eine Scheidung in ausschließlich Tragisches und ausschließlich Komisches einer empirisch messbaren, objektivierbaren Wirklichkeitserfahrung. Schriebe ein Dramatiker über das Thema der Kinderlosigkeit, die ungewollt in Mord und damit schuldloses Schuldig-Werden führt, eine Tragödie (wie es seit der Antike einem solchen Thema gebührt!), würde sich aus naturalistischer Perspektive die Variable x vergrößern. Eine Verfälschung der beobachteten Handlungsmechanismen wäre die Folge. Es muss also darum gehen, den Menschen in seiner Tragikomik auch auf die Bühne zu bringen.

Zudem setzt jede Tragödie eine individuelle, aktive Hauptfigur voraus, die sich entwickelt und die Frage der Selbstbestimmung positiv beantwortet, auch wenn sie selbst vielleicht daran scheitert. Schillers Maria Stuart nimmt im Augenblick der Todesnähe ihr Schicksal pflichtbewusst und selbstbestimmt an. Die Komödie präsentiert dem Zuschauer eine Ordnung der Dinge, die nach kurzer

Störung wiederherzustellen ist. Die Hauptfigur erkennt ihren Fehler und ändert sich oder eröffnet zumindest gedanklich die Möglichkeit, sich anders zu verhalten. In der *Pietisterei* der Gottschedin werden die Charakterfehler der Hauptfiguren entlarvt und am Ende sozialverträglich gebessert.

Der Zuschauer von Hauptmanns *Die Ratten* kann weder die bewusstlos reagierende Frau John wegen ihrer tragischen Größe bewundern noch ihre Taten distanziert verlachen. Determinierte Figuren wie Frau John sind für beide Konzeptionen ungeeignet. Kann man nicht aus den eigenen Verstrickungen – Milieu, Psyche, Vererbung – ausbrechen, erübrigt sich die Frage nach tragischer Autonomie oder komischer Entwicklung. Erneut ist hier das Kunstgespräch von Hassenreuter und Spitta, das sich indirekt für die Tragikomödie ausspricht, ein »Medium der Selbstreflexion der naturalistischen Tragödie« (Sprengel, 1984, 149).

Auch in Bezug auf die Idee des Dritten als Grundidee des Tragikomischen sind Hauptmanns naturalistische Dramen gute Beispiele. Das Stück *Die Ratten* wird von den Strukturprinzipien von »Kontrast und Parallelität« (Sprengel, 1984, 143) beherrscht. Das Geschwisterpaar Frau John und Bruno verkörpert Gegensätze wie Ordnung/Unordnung, Legalität/Illegalität, Rationalität/irrationales Spukgeschehen. Frau John nimmt dabei zunehmend eine Mittelstellung zwischen der bürgerlichen »Wohlanständigkeit« und der Kriminalität ein. Auch andere Figuren vereinen Gegensätzliches in sich: Frau Knobbe ist Dame von Welt und zugleich morphiumsüchtige Prostituierte, Frau Kielbacke pflegt Säuglinge und treibt Ungeborene ab.

Hauptmann betritt mit seinen *Ratten* daher dezidiert das Grenzgebiet des Tragikomischen, wie auch die Gattungsbezeichnung des Stückes, »Berliner Tragikomödie«, beweist. Zwar überwiegt, im Gegensatz zum *Biberpelz*, in

der Endfassung der *Ratten* das Tragische, aber von den Entwürfen und früheren Fassungen her betrachtet entstand der Text als »tragisch vertiefter, zum Tragischen hin geöffneter Komödienplan« (Sprengel, 1988, 266). Als Grund-»Idee« und »Ausgangsgrund« der *Ratten* nannte Hauptmann selbst den »Gegensatz zweier Welten« (Hauptmann, 1965 ff., 11,809), einer tragischen und einer komischen. Der Lustspielwelt Hassenreuters als Satire auf ein bürgerlich-idealistisches Kunstverständnis steht die Tragödie der Frau John ständig und gleichberechtigt gegenüber. Dramaturgisch wird diese Gleichzeitigkeit des Komischen und Tragischen in häufigen Simultanszenen umgesetzt. Zudem vermischen sich beide Sphären. Frau John trägt trotz ihrer Tragik Züge des Schelms und Harlekins. Hassenreuter hingegen tritt in seiner Familie als Tyrann auf, was neben aller Komik die Probleme seiner Kinder nicht vergessen lässt und den Zerfall der bürgerlichen Kleinfamilie andeutet.

Wiederum wirkt das Kunstgespräch zwischen Spitta und Hassenreuter für die Vermengung des Tragischen und Komischen, die bis zur unauflöselichen tragikomischen Ambivalenz führt, als Schlüsselszene. Wie erläutert, wird Hassenreuter mit satirischer Kritik bedacht, wohingegen Spitta Positionen vertritt, die der naturalistisch interessierte Zuschauer durchaus ernst nehmen sollte. Simultan dazu steigert sich jedoch das Unglück der Frau John. Beide intellektuellen Künstler, die sich eigentlich für die soziale Problematik einsetzen und an Frau Johns Schicksal Anteil nehmen, sind blind gegenüber ihrer Tragik. Die milieuspezifischen und psychischen Verstrickungen des Einzelnen führen jede ästhetische Theorie *ad absurdum*. Soll der Zuschauer hier lachen oder weinen? Sprengel sieht darin zu Recht eine Frage, die unentscheidbar ist. Der Text produziert »eine spezifisch tragikomische Wirkung« (Sprengel, 1988, 265), der Hauptmann selbst anthropologisches Interesse unterlegt:

Allerhand Verflechtungen indessen, mechanisch und ideell, [...] und diese Verflechtungen und das Unbewußte dieser Verflechtungen stellen gleichnisweise etwas von dem tragikomischen Gehalt des blinden menschlichen Daseins dar. (Hauptmann, 1965ff., 11,810)

Literarhistorisch orientiert sich das Drama an einer Fülle von tragikomischen Mechanismen. Der Text greift die gängige, von Gottsched perfektionierte Unterscheidung von Tragödie und Komödie auf und verwirft sie. Ironisch wird durch das Bild des Mietshauses, in dem sich auf unterschiedlichen Ebenen tragische und komische Episoden ereignen, die Ständeklausel zum Thema. Sie hebt sich dadurch selbst auf, ja kehrt sich sogar um: Tragisches ist nicht mehr dem Adel vorbehalten, sondern betrifft die untersten Schichten der Gesellschaft – Frau John und Bruno. Auf der anderen Seite erscheinen die höchsten Schichten (Hassenreuter) komisch.

Außerdem erzeugen Techniken, die bei Gottsched der Komödie vorbehalten sind, tragische Wirkungen. Frau John ist zwar mehr als ein Typus, wird aber doch stark auf einen einzigen Charakterzug reduziert: ihre Mütterlichkeit und den daraus resultierenden Kinderwunsch. Das Thema der Mutterschaft ist übrigens ein Sujet, das Hauptmanns Werk durchzieht (Sprengel, 1982, 299ff.); es wird auch in der Sexualpsychologie im 19. und frühen 20. Jahrhundert zur zentralen Frage (vgl. etwa Johann Jakob Bachofens *Mutterrecht* oder Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*).

Die Tendenz zur Typisierung, die an Frau John sichtbar wird und eigentlich der Gattung Komödie zuzurechnen ist, führt zu ihrer Tragik. Frau John ist gefangen in dem Wunsch, ein Kind aufzuziehen, und wird dadurch mit-schuldig an einem Totschlag. Ein Komödienprinzip des 18. Jahrhunderts führt in der Moderne zu tragischen Wirkungen. Die *Ratten* knüpfen durch den Schiller-Bezug,

die Proben für die *Braut von Messina*, und die Variation von Themen aus dem Bürgerlichen Trauerspiel (ungewollte Schwangerschaft einer Bürgerstochter usw.) ja ironisch an die deutsche Aufklärung und Klassik an. In der Moderne kann allerdings die charakterliche Verfehlung der Hauptfigur am Ende der Komödie nicht mehr lächelnd aufgehoben werden, wie das in den Komödien des Idealismus geschieht. Frau Johns Kinderwunsch hat die Harmlosigkeit von Untugenden wie Habsucht (*Der Geizige*) oder übersteigter Frömmerei (*Die Pietisterei im Fischbeinrocke*) hinter sich gelassen und eine existentielle Tragik erreicht.

Hauptmanns *Ratten* wirkt in der Verwendung des Grotesken eher wie eine kreative Fortführung von Konzepten des Tragikomischen im Werk des Sturm und Drang (Lenz), des Vormärz (Büchner) und Grabbes sowie Hebbels. Das stilistische Grundprinzip der *Ratten* ist zudem ein für den Naturalismus eher untypisches, dafür aus der Romantik entlehntes: die Ironie (Sprengel, 1984, 151 ff.). Sie komisiert in den *Ratten* die tragischen Elemente, hebt den Gegensatz von Tragik sowie Komik auf und erzeugt in Hauptmanns Drama eine schwebende Unbestimmtheit des Tragikomischen. Hier werden Ironie-Konzeptionen der Romantik aufgegriffen und in den neuen ästhetischen Kontext des Naturalismus gestellt.

Die *Ratten* widerlegen somit die klassizistische Scheidung von Komödie und Tragödie oder gar eine Hierarchie, die die Tragödie über die Komödie stellt. Das wäre Hassenreuters Position. Vielmehr wird, auch im Sinne des naturalistischen Kunstverständnisses, die Tragikomödie als angemessene Dramenform moderner Industriegesellschaften gefeiert. Im avantgardistischen Experiment der Tragikomödie findet der Naturalismus seine adäquate Äußerungsform.

Das spätnaturalistische Stück *Die Ratten* eignet sich besonders gut zur Erläuterung dieser Thesen. Doch bereits

vor den *Ratten* versuchte sich Hauptmann am Genre der Tragikomödie. Das 1893 uraufgeführte Drama *Der Biberpelz* nähert sich dieser Gattung von der Komödie her. Am *Biberpelz* lassen sich zudem die Befunde über die *Ratten* gut ergänzen, betritt hier doch erneut Harlekin die Bühne, dieses Mal in weiblicher Gestalt. Wiederum wird der Gegensatz von der Determiniertheit des menschlichen Handelns und der subversiven Freiheit Harlekins zum Thema.

Hauptmann führt den Zuschauer abermals in eine Sphäre mit höchster gesellschaftlicher Aktualität. Das Stück spielt im Berlin der damaligen Gegenwart und präsentiert detailgetreu das Kleinbürgertum mit seinen alltäglichen Problemen. Die Hauptfigur, Mutter Wolffen, ist eine starke Frau, die ihre Familie zu versorgen weiß. Die erste Szene zeigt sie mit einem gewilderten und gestohlenen Rehbock; auch plant sie, dem Dienstherrn ihrer Tochter gutes Brennholz und einen Biberpelz zu entwenden. Geschickt weiß sie dabei ihre Umgebung, selbst die Vertreter des Gesetzes (den Amtsvorsteher von Wehrhahn), für ihre Ziele einzusetzen. Wehrhahn ist, vor dem Hintergrund der Sozialistengesetze, eher dahinter her, »reichs- und königsfeindliche Elemente« (Hauptmann, 1965 ff., 1,508) zu überführen. Die Diebstähle werden nicht aufgeklärt. Am Ende kommt Mutter Wolffen ohne Strafe davon, ja gilt gar als »eine ehrliche Haut« (Hauptmann, 1965 ff., 1,543). Hauptmann entwirft somit zwar eine Variation des traditionell »guten« Komödienendes. Er provoziert den Zuschauer aber auch, da der Delinquent gerade nicht, wie in der Komödie üblich, bestraft und die Störung der bürgerlichen Ordnung behoben wird. Der Schluss des *Biberpelz* ist auf radikale Weise offen gestaltet. Das Premierenpublikum soll, nachdem der Vorhang gefallen war, einige Minuten abwartend sitzen geblieben sein, ob nicht doch noch eine gängige Schlusszene folgen würde.

Dass Mutter Wolffen ohne Sanktionen den Rehbock,

das Brennholz und den Biberpelz stehlen kann, zeigt ihre Überlebensfähigkeit, den »kreativen« Umgang mit gesetzlichen Vorschriften und ihren engen Bezug zum Natürlichen (Wild, Wald). Neben dem Typus des Schelms (Wagner, 1985/86, 53 ff.) entsteht hier ein Bild des Harlekin, der in seiner Ambivalenz an Goethes Mephistopheles und Kleists Dorfrichter Adam erinnert. Insbesondere zum *Zerbrochnen Krug* laufen mehrere Spuren. Kleists Adam spiegelt sich in zwei Figuren: das Bornierte und Brutale in der Figur Wehrhahn, das Harlekinische in Mutter Wolffen.

Mutter Wolffen ist die dominante Figur im Stück. Sie geht nie ab, sondern ist in jeder Minute auf der Bühne anwesend. Hauptmann liefert mit dem *Biberpelz* ein Volksstück, das mit viel Berliner Witz ins Milieu der Kleinbürger einführt. Mutter Wolffen erhält, ganz Harlekin mit allen Attributen des Körperlichen verbunden, ihre Familie: Sie sorgt für Essen, Trinken und Heizmaterial. Harlekin trägt hier durchaus ein naturalistisch-gesellschaftskritisches Gewand: Mutter Wolffen muss so handeln, wie sie handelt, wird sie doch durch ihr Milieu und den passiven, in den sozialen Verhältnissen gefangenen Ehemann stark eingeengt. Sie stemmt sich jedoch gegen diese Determinierung und – eine große Ausnahme in der naturalistischen Dramatik! – siegt. Hauptmann wird in der Fortsetzung des Stückes von 1901 (*Der rote Hahn*) zwar Mutter Wolfpens Erfolg etwas relativieren, im *Biberpelz* bleibt sie aber die siegreiche Ernährerin ihrer Familie.

Diese weibliche Harlekin-Figur verkörpert somit zwei auf den ersten Blick konträre Muster: zum einen archaische (die Frage der Mutterschaft, gepaart mit den Demeter- und Diana-Mythen) und zum anderen kaufmännische des wilhelminischen Kaiserreichs.

Ob Hauptmann bereits zur Entstehungszeit des *Biberpelz* Johann Jakob Bachofens *Das Mutterrecht* (ersch. 1861) kannte, ist umstritten (Sprengel, 1982, 312 ff.). Hauptmann skizziert im Alltag der Familie Wolffen aller-

dings eine in Ansätzen matriarchalische Gesellschaftsordnung. Mutter Wolffen ist eine gesunde, kraftvolle Frau; sie dominiert wie eine Wölfin die Natur (Holz, Rehbock, Biberpelz) und die männlichen Figuren, die krank und schwächlich wirken: »Ihr Männer habt immer a großes Maul, und wenn's derzu kommt, da kennt er nischt leisten. Ich arbeit' euch dreimal in a Sack un wieder raus, euch alle mitnander« (Hauptmann, 1965 ff., 1,499). In ihr zeigt sich Demeter (Sprengel, 1982, 284 ff.), die Mutter Erde bzw. die Mutter Natur, was zum Generalmythos in Hauptmanns Frühwerk wird (vgl. *Rose Bernd*). Mit Mutter Wolffens Sieg über die Spitzen der patriarchalischen Gesellschaft (ihren Ehemann, den Amtsvorsteher von Wehrhahn usw.) triumphieren auch auf mythische Weise die Natur und das Leben über die Verdrängungsmechanismen des bürgerlich-wilhelminischen Patriarchats (Sprengel, 1984, 125 f.). Denklogisch liegt hier die Verbindung zur Harlekin-Figur nahe.

Mutter Wolffen verkörpert jedoch auch die merkantile Orientierung dieses Gesellschaftssystems. Ihre Handlungen spiegeln kaufmännische und betriebswirtschaftliche Muster des Wilhelminismus. Die zeitgenössische Wirtschaft lebt im Großen vor, was Mutter Wolffen im Kleinen nachvollzieht: die Akkumulation von Gütern, die Aufnahme von Investitionskrediten und deren Rückzahlung, Expansionsbestrebungen, die wirtschaftliche Fundierung aller Prozessabläufe (Trautwein, 1988, 208 ff.; Oberembt, 1995, 146 ff.). Auch nach diesem Akkumulationsprinzip sind ein offener Schluss und ein Sieg der Mutter Wolffen zwingend logisch.

Der naturalistisch-gesellschaftskritische Blick auf Mutter Wolffen fällt noch auf andere Figuren. So konzentriert sich beispielsweise in der Figur des Amtsvorstehers von Wehrhahn die Zensur der Ära Puttkammer mit ihren Sozialistengesetzen. Hauptmann selbst fühlte sich während seiner Zeit in Erkner bei Berlin (1885–89) bespitzelt.

Wehrhahns Hetze gegen linke Intellektuelle konzentriert mehrere konkrete Vorbilder. In die Figur gingen der Erkener Amtsvorsteher von Busse, die öffentliche Kritik an Hauptmanns *Webern* und ein Konglomerat von Zitaten aus konservativen Flugblättern der Zeit ein (Trautwein, 1988, 201 ff.; Oberembt, 1995, 146 f.; Marx, 1998, 77). Diese sozialkritische Perspektive legt wiederum die Figur Harlekins nahe.

Ist Mutter Wolffen nun ein archaisches Urbild der Mutter (und somit vom Zuschauer positiv zu bewerten) oder imitiert sie die wilhelminische Wirtschaftspolitik im Kleinen (und soll daher vom Publikum kritisch betrachtet werden)? Beide Ansätze sind zu verbinden, um ein Verständnis des Stückes zu erleichtern. In Mutter Wolffen, dem weiblichen Harlekin, vereinigen sich eine naturalistische Ästhetik und ein kritischer Blick auf den Wilhelminismus mit archaisch-mythischen Zügen und den Gattungsmerkmalen des Tragikomischen.

Mit dem *Biberpelz* ist der Reigen der Komödien eröffnet, die sich um 1900 mit satirischer Kritik dem Thema »Aus dem bürgerlichen Heldenleben« widmen und dabei sehr unterschiedliche Varianten des Komischen wie auch Tragikomischen entwickeln: Komödien von Wedekind, Kaiser, Sternheim, Heinrich Mann, Schnitzler oder Hofmannsthal.

b) Heitere Melancholie: Tragikomödien bei Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal

Arthur Schnitzlers Texte einzuordnen, ist schwer, obwohl das Werk dieses Autors in Bezug auf Themen, Figuren und Stillagen recht homogen ist. Schnitzler (1862–1931), Sohn eines jüdischen Arztes, schlägt zunächst ebenfalls die medizinische Laufbahn ein, tritt jedoch ab 1886 zunehmend als Schriftsteller hervor. Sein Interesse an der

Medizin, insbesondere an der Psychoanalyse, prägt sein Schreiben jedoch bis ins Spätwerk. Zu Sigmund Freud gibt es – trotz Einhaltung einer vorsichtigen Distanz – eine große Nähe, die nicht nur vor einem ähnlichen kulturellen wie religiösen Hintergrund, sondern vergleichbarer medizinischer Ausbildung und Vorliebe für die Literatur zu sehen ist (Perlmann, 1987, 7 und 21). Anatols Hypnose-Experiment (vgl. die Szene *Die Frage an das Schicksal* in *Anatol*) und sein Interesse für das Unbewusste (»Das Unbewußte! [...] Ich glaube nämlich an unbewußte Zustände«; Schnitzler, 1970, 16) legen davon ebenso Zeugnis ab wie der feinziselierte innere Monolog der Erzählungen *Lieutenant Gustl* (1901) und *Fräulein Else* (1924). Sie spüren der psychischen Ausnahmesituation der Hauptfiguren detailliert nach.

Die Schlagworte »Impressionismus« sowie »Dekadenzliteratur« bzw. »Fin de Siècle« bieten sich hier an und eröffnen eine Spielart des Komischen, die sich von Hauptmanns *Biberpelz* unterscheidet. Impressionistisches Schreiben, in der deutschen Literatur etwa auf die Jahre von 1890 bis 1910 datierbar, beschäftigt sich in Anlehnung an die bildende Kunst (beispielsweise Monet) mit einer detaillierten Wiedergabe von individuellen Augenblickseindrücken. In ihnen verbinden sich Vergänglichkeit und außerordentliche Schönheit. Wenn Thomas Mann in seiner impressionistischen Skizze *Vision* von 1893 den Rauch einer Zigarette beschreibt, versucht er einen flüchtigen Augenblick festzuhalten, der, kaum begonnen, schon wieder vergangen ist.

Dabei ist trotz aller Distanz der Weg vom Impressionismus zum Naturalismus nicht weit: Beide Stilrichtungen stützen sich auf ein neues Sehen, eine detaillierte, fast wissenschaftlich exakte Wahrnehmung der Umwelt und der menschlichen Empfindungen. Wenn der Naturalist Arno Holz das Verlöschen einer Kerze in einer Reihe von Experimenten beobachtet und möglichst detailliert in *Papa*

Hamlet schildert, arbeitet er Thomas Mann vor, der in *Vision* den Rauch der Zigarette mit impressionistischen Worten malt.

Dennoch bleibt das impressionistische Kunstverständnis ein antinaturalistisches. Es geht nicht um eine wissenschaftlich objektivierbare, detailgetreue Abbildung der äußeren Wirklichkeit, sondern um eine nicht minder nuancenreiche Wiedergabe subjektiv-sinnlicher innerer Wirklichkeiten. Sinneseindrücke, zumeist einmalige Stimmungsgehalte und Augenblickserfahrungen werden für die Kunst interessant und in allen Schattierungen umgesetzt. Zwar bezeichnete Gero von Wilpert das ästhetische Verfahren des Impressionismus einmal zu Recht als »Verunklärung«, da die Natur im Gegensatz zum Naturalismus nicht rational seziert und naturwissenschaftlich analysiert werde, bevor sie zum Objekt des Kunstwerks werde. Es stehe vielmehr die emotionale, nicht rein rational auflösbare Reaktion des Individuums auf die Natur im Zentrum. Allerdings muss impressionistischem Schreiben durchaus wissenschaftliches Erkenntnisinteresse unterstellt werden. Statt einer willkürlichen Subjektivierung der Literatur nähern sich die Texte mit anthropologischem und psychologischem Forschungstrieb dem Menschen. Sie tauchen in dessen Psyche und inneres Erleben ein. Dabei wird, objektiviert, diese Innenschau keinesfalls gewertet oder gar mit hauptsächlich sozialpolitischem Engagement vorge tragen.

Statt an schichtspezifischen Themen wie Pauperismus und Arbeitslosigkeit setzt die Literatur des Impressionismus am Einzelnen an und schildert komplexe psychische Prozesse anhand von flüchtigen Augenblicksreaktionen. Das empfindende Individuum nimmt die Welt in einer Fülle von pointillistischen Einzeleindrücken wahr, die entstehen und sogleich wieder vergehen. In der Psyche des Betrachters eröffnen sich momenthafte Zusammenhänge, die jedoch keine statischen, überzeitlichen Ordnungsmus-

ter ergeben. Die Grenze von Ich und Welt wird kurz durchstoßen. Die Welt entsteht erst in den Wahrnehmungen des Ichs, und das Ich entsteht erst, indem es die Welt wahrnimmt.

Eine (bis ins Pathologische reichende) Übersensibilität und Ich-Dissoziation ist die Folge. Der Empfindende ist nur mehr das Medium impressionistischer Detailbeschreibung. Er steht passiv und lässt die Augenblickserscheinungen der Welt durch sich hindurchströmen. Sie auszudrücken versucht er in einer neuen Sprache, die den zufälligen Abläufen der Ereignisse (nicht rhetorischen Regeln!) folgt und auf innovative stilistische Kombinationen setzt. Bevorzugte Gattungen des Impressionismus sind demnach Lyrik und kurze Prosa, vor allem die Skizze, sowie in der Dramatik der Einakter und die stationenhafte Reihung von Einzelszenen.

Die Grenzen zwischen Impressionismus und Fin de Siècle sind dabei oft fließend. Der Wunsch, impressionistisch im Augenblick aufgehen zu können, charakterisiert Figuren wie Arthur Schnitzlers Anatol; die Unfähigkeit, diesen Wunsch zu realisieren, zeigt ihn als Charakter des Fin de Siècle. Die häufig synonym verwendeten Begriffe des Fin de Siècle und der Décadence drücken bereits das subjektive Bewusstsein einer Endzeitlichkeit aus, die in den Jahren um 1900 mit Modernisierungsphänomenen einhergeht. Die explosionsartige Pluralisierung von Identitätsentwürfen und Rollenvorgaben führt zu Empfindungen wie Einsamkeit, Ichzersplitterung, Lebensferne (Žmegač, 1981, 81 ff.). Die Kunstwerke kreisen um Themen wie Sensibilität, Krankheit, Nervosität, Entgrenzung (Bauer, 1977, 73 ff.) sowie die Wesenseinheit von Leben und Sterben (Rasch, 1986, 38 ff.).

Stilgeschichtlich bündeln sich in der Kunst des Fin de Siècle mehrere Einzelphänomene, deren kleinster gemeinsamer Nenner eine Absetzung von der Veräußerlichung der Kunst im Naturalismus ist. Eine ästhetisierende, stil-

sierende Überhöhung ist diesen Kunstwerken gemein und findet beispielsweise im Jugendstil dergestalt ihr Extrem, dass hier die Kunst von einem streng mimetischen Nachbilden der Natur am weitesten entfernt ist. In der Vorstellung des Naturalisten Arno Holz gedacht ($\text{»Kunst} = \text{Natur} - x\text{«}$), wäre hier die Variable x am größten.

Der Stil impressionistischer Texte ist demnach ein sehr elaborierter, mit vielen rhetorischen Mitteln, die die Besonderheit und Totalität der Sinneseindrücke zur Sprache bringen wollen: Die Synästhesie (die Verbindung von unterschiedlichen Sinneseindrücken) wird neben der Onomatopoesie (Lautmalerei) zur wichtigsten Stilfigur impressionistischer Texte. Sie schafft es in einigen Werken, die einzelnen Eindrücke zu einem semantischen Knoten zu verknüpfen und den Augenblick zu transzendieren. Ein parataktischer Satzbau drückt häufig das Nebeneinander der Impressionsnuancen aus, die erlebte Rede erlaubt eine psychische Detailaufnahme des Sprechers bei gleichzeitiger ästhetischer Distanz.

In diesen Kunstwerken, etwa den Dramen, betreten keine aktiven, kraftstrotzenden Charaktere die Bühne. Die Figuren empfinden sich in ihrem Selbstgefühl vielmehr als schwach, überfeinert und körperfern. Sie wirken passiv-rezeptiv und reagieren eher, als dass sie agieren. Zwar leiden sie an dieser Vergeistigung und Nervenschwäche, sie beziehen aus ihr aber auch eine besondere Sensibilität, die sie vor den beneideten bürgerlichen Kraftmenschen ihrer Umwelt auszeichnet. Ihre Prototypen finden die Figuren in dem lebensfernen Ästheten Des Esseintes in Joris Karl Huysmans' *A rebours* (1884; deutsch: *Gegen die Laufrichtung*), der selbst sein Haustier, eine Schildkröte, mit Gold und Edelsteinen verzieren und damit töten lässt, sowie Oscar Wildes Dorian Gray (*The picture of Dorian Gray*, 1891).

Diese Doppelheit aus Endzeitstimmung und selbstbewusster Avantgarde (Bauer, 1977, 30ff.), aus Verfall und

artistischer Schönheit, aus Lebensferne und Lebenssucht zeichnet die Kunst des Fin de Siècle, die Werke Schnitzlers, des jungen Hofmannsthal, Beer-Hofmanns, Rilkes, die frühen Texte Thomas und Heinrich Manns aus. Auch George, Liliencron, Altenberg, Hille, Keyserling und Schickele lassen sich mit ihren um 1900 entstandenen Werken zum Teil zum Impressionismus zählen. Allerdings gilt hier, wie in der Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert generell, dass die Epochenzugehörigkeit schwer festzulegen ist. Werkphasen und Stilschulen wechseln innerhalb weniger Jahre, lassen sich nur auf jeweils einzelne Texte anwenden oder laufen zeitlich – selbst im Werk eines und desselben Autors – parallel. Die Epoche des Impressionismus vereint zudem Elemente der Neoromantik, des Symbolismus, der Dekadenzliteratur usw.

Mit diesen Einschränkungen sind Schnitzlers Dramen als impressionistisch zu beschreiben. Schnitzler versucht sich auch an Komödien, die eine neue Spielart des Komischen wie Tragikomischen in die Gattungsgeschichte einbringen (*Der grüne Kakadu*, *Zwischenspiel*, *Das weite Land*, *Professor Bernhardt*, *Fink und Fliederbusch*, *Komödie der Verführung*). Überhaupt mischt Schnitzler komische Züge selbst in seine tragischen Stücke. Verwendete der Naturalismus das Tragikomische, um eine äußere Wirklichkeit empirisch wiederzugeben, in der sich (beispielsweise im Ballungsraum der Großstadt) Tragisches und Komisches mischt, geht es Schnitzler – in diesem Sinne ganz Impressionist – um eine detaillierte Schilderung von inneren Wirklichkeiten. In der Psyche des Individuums und seiner subjektiven Reaktionen auf die äußere Umwelt wechseln sich ebenfalls Tragisches und Komisches in schnellem Wandel ab.

Schnitzlers 1892 erschienenes und auf 1893 datiertes Erstlingsdrama *Anatol*, eine lose Folge von Einzelszenen, zeigt eine solche Mischung des Komischen und Tragischen, die für den (insbesondere österreichischen) Impres-

sionismus typisch ist: die Gleichzeitigkeit von Heiterkeit und Melancholie. In impressionistischer Reihung von einzelnen Szenen skizziert Schnitzler das Psychogramm eines Wiener Bohemiens, das später von einem Prologgedicht Hugo von Hofmannsthals (unter dem Pseudonym Loris) komplettiert wird. Dabei setzt sich *Anatol* in einigen dieser Szenen deutlich mit Komödientraditionen wie dem französischen Schwank (*Abschiedssouper*, *Anatols Hochzeit*) auseinander.

In dem Bewusstsein, mit einer Tragikomödie »die höchste Kunstform« (Guthke, 1961, 276) zu schaffen, entwirft Schnitzler in seiner Hauptfigur einen dezidiert tragikomischen Charakter. So will der dekadente Ästhet eines Tages seine alten Liebesbriefe verbrennen, um mit der Vergangenheit abzuschließen und einen Neuanfang zu wagen (*Episode*). In wilder Kraftstrotzerei gibt er sich als vitaler Übermensch, was der Zuschauer unschwer als Pose erkennt. Die gespielte Energie verpufft. Anatol beginnt in Erinnerungen an vergangene Liebesabenteuer zu schwelgen. Die Liebesbriefe bleiben unversehrt, Anatol ändert sich nicht, seine beinahe pathologische Entschlusslosigkeit dominiert aufs Neue. Er bleibt vielmehr der Typus des dekadenten Ästheten am Jahrhundertende und ähnelt damit Figuren in den Werken des jungen Thomas Mann, Hofmannsthals, Heinrich Manns oder gar Huysmans' *Des Esseintes*.

Die Szene *Weihnachtseinkäufe* charakterisiert Anatol als »[l]eichtsinnige[n] Melancholiker« (Schnitzler, 1970, 24; vgl. *Anatols Größenwahn*: »mein Leichtsin ist so schwermütig geworden«, Schnitzler, 1970, 108). Statt der überschäumenden Albernheit Harlekins oder der tiefsten Verzweiflung einer Tragödienfigur ist ein Charakter wie Anatol ausschließlich zu reduzierten Affekten in der Lage, wie sie ihm auch die Kunst der Zeit vorgibt. In seiner Passivität und dem Grundgefühl der Langeweile, das sein Leben bestimmt, ähnelt Anatol Büchners Komödienfigur

Leonce (*Leonce und Lena*). Aktivität ist Pose, Glück ausschließlich in der impressionistischen Hingabe an den Augenblick zu finden. Sobald ansatzweise wahrgenommen, zerrinnt die glückliche Stimmung (»Einen Augenblick kam es mir vor, als wäre ich glücklich«, Schnitzler, 1970, 74). Der Hoffnung auf einen Moment höchsten Glücks liegt das Wissen um seine Flüchtigkeit zugrunde. Freude und Trauer mischen sich – mit dem Resultat eines bitter-süßen Lebensgefühls. Es oszilliert zwischen den Gegensätzen von Schein und Sein, Desillusionierung und emphatischer Entgrenzung, allerdings ohne, wie später im Expressionismus, eine aggressive Frontstellung einzunehmen. Mit herabgestimmten Affekten und gemilderten Empfindungsamplituden kreist Anatol heiter-melancholisch um sich selbst. Hofmannsthals Prologgedicht hat das kongenial eingefangen:

Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seele,
Unsres Fühlens Heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes, heimliches Empfinden,
Agonien, Episoden ...

(Schnitzler, 1970, 6)

Das Drama Arthur Schnitzlers, das am deutlichsten dem Genre der Komödie zuzurechnen ist, scheint zunächst mit dieser heiteren Melancholie wenig gemein zu haben: Die 1899 am Wiener Burgtheater uraufgeführte, an Shakespeares Komödien geschulte Groteske *Der grüne Kakadu* greift einen historischen Stoff auf. Am Abend des Bastillesturms und damit am Ausbruch der Französischen Revolution besuchen Adelige ein einfaches Amüsierlokal,

»Zum grünen Kakadu«, um sich von Schauspielern die »Wonnen der Gewöhnlichkeit« vorführen zu lassen. Das heitere Spiel verkehrt sich in tragischen Ernst: Der Schauspieler Henri gibt vor, den Herzog von Cadignan wegen eines angeblichen Verhältnisses mit seiner, Henris, Ehefrau Léocadie ermordet zu haben. Es stellt sich heraus, dass Léocadie in der Tat eine Affäre mit dem Herzog hat. Henri erkennt ihn im Publikum und tötet ihn.

Trotz der für Schnitzler eher unüblichen historischen Situierung wählt selbst dieses Stück die impressionistische Modegattung des Einakters und experimentiert in einer betont antinaturalistischen Ästhetik mit Illusionsbrüchen. Sie erinnern an Tiecks *Der gestiefelte Kater* oder Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. Anatol vergleichbar greifen dabei Komik und Tragik, Schein und Sein irritierend ineinander. Die Psychogramme der adeligen Figuren spiegeln in ihrer Überfeinerung, narzisstischen Unverbindlichkeit und Dekadenz wesentliche Züge Anatols.

Neben dem Verweis auf die Motive der verkehrten Welt und der Vertauschung von Schein und Sein, die für die Komödiengattung typisch sind, greift *Der grüne Kakadu*, in Verbindung mit einer säkularisierten Variante des Theatrum mundi (Hinderer, 1987, 13), auf das Marionettenmotiv zurück. Schon Büchners *Leonce und Lena* setzt es mit dem Problem existentieller Langeweile und Orientierungslosigkeit in einen tragikomischen Bezug.

Die Komödie, genauer: die Tragikomödie, entwirft hier einen schwebenden Übergangszustand zwischen alter und möglicher neuer Ordnung (Hinderer, 1987, 18). Harlekin betritt einmal mehr die Grauzone divergierender Ordnungsmuster. *Der grüne Kakadu* spielt nicht zufällig in einer Phase, die man ohne Übertreibung als einen der gravierendsten Modernisierungsschübe der abendländischen Kulturgeschichte beschreiben kann. Mit dem Ordnungsverlust am Ausbruch der Französischen Revolution ver-

knüpft Schnitzler indirekt die Diagnose seiner eigenen Gegenwart. Die Komödie lenkt den Blick auf den Ordnungsverlust an der Jahrhundertwende 1900 und gibt Impulse zur kritischen Revision von kulturellen Ordnungsmustern. Die Orientierungslosigkeit des »impressionistischen Menschen« wandelt sich durch die Gattung der Komödie, die von Haus aus kulturelle Ordnungsmuster aufbricht und zu ihrer Neuordnung anregt, zum »skeptische[n] Moralismus« (Allerdissen, 1985, 4 und III). Ähnliches gilt auch für Schnitzlers intellektuellen Weggefährten Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), der mit *Der Schwierige* eine Komödie zwischen Impressionismus und Dekadenzliteratur schrieb, wie sie ähnlich auch aus der Feder Schnitzlers oder Oscar Wildes stammen könnte.

Obwohl Hofmannsthal mehrere Komödien verfasst (*Silvia*, *Cristinas Heimreise*, *Der Unbestechliche* usw.) und auch Komödien anderer Autoren bearbeitet hat (*Die Lästigen* nach Molière, *Sohn des Geisterkönigs* nach Ferdinand Raimund), findet vor allem *Der Schwierige* den Weg auf die Bühne. Schon der Titel des ab 1909 konzipierten und 1920 beendeten Stückes erinnert an die traditionelle europäische Typenkomödie. Die Hauptfigur, der 39-jährige Hans Karl Bühl, leistet sich einige Outriertheiten und scheint im Verlauf des Stückes von diesen »schwierigen« Charakterzügen (Unstetheit, Oberflächlichkeit, Einzelgängertum und eingefleischtes Junggesellendasein) geheilt zu werden. Jedenfalls heiratet er die junge Helene, die ihm in aufrichtiger Liebe zugetan ist, obwohl er zunächst im Namen eines anderen um sie warb.

Schnitzlers Anatol ist, im übertragenen Sinne, in Hofmannsthals Hans Karl Bühl knapp zwanzig Jahre älter geworden, hat den Krieg erlitten und befindet sich nun in der Krise der Lebensmitte. Er wird in Hofmannsthals Komödie von Figuren umgeben, die augenzwinkernd Typen der Commedia dell'Arte in den Alltag der Wiener Nachkriegsgesellschaft übersetzen: der eitle Geck Stani,

der *miles gloriosus* Baron Neuhoff, die gewitzt-burlesken Dienerfiguren usw.

Mit der Geschichte Hans Karl Bühls ist ein Panorama der Wiener Nachkriegsgesellschaft verquickt, das gerade im Kriegserlebnis einiger Figuren tragikomische Färbungen aufweist. Die aristokratische Welt der Salons und Abendsoireen hat sich durch den Krieg noch stärker überlebt als zu Zeiten Anatols. Hans Karl Bühl bleibt Außen-seiter. Auch in die neue Welt der Kriegsgewinnler wie Neugebauer und Neuhoff passt er nicht hinein. Hans Karls Wissen um die Scheinhaftigkeit und Zufälligkeit solcher zwischenmenschlichen Verbindungen macht ihn zum »Schwierigen«: »Alles was geschieht, das macht der Zufall. Es ist nicht zum Ausdenken, wie zufällig wir alle sind, und wie uns der Zufall zueinander jagt und auseinander jagt, und wie jeder mit jedem hausen könnte, wenn der Zufall es wollte« (Hofmannsthal, 2000, 93).

Seine Einsicht gründet sicherlich in seiner Intellektualität. Auch die Verbindung von Dekadenz und Künstlertum zeigt ihn nicht nur als Nachfahren Anatols, sondern als Wissenden. Ähnlich wie bei Tellheim (*Minna von Barnhelm*) erkennt der Zuschauer Hans Karls Tragik zunächst. Man meint einen typischen Vertreter des dekadenten, spätimpressionistischen Ästhetizismus vor sich zu sehen: Schönheit und Sinn ergeben sich für ihn nur zufällig, flüchtig, im besonderen Augenblick (Hofmannsthal, 2000, 93). Daraus resultiert Hans Karls Bindungsstörung (»Du weißt, ich binde mich so ungern«, Hofmannsthal, 2000, 11), Entschlusslosigkeit, Unruhe (Hofmannsthal, 2000, 11) – ein Eigenbrötler. Erst spät enträtselt sich die Ursache dieses Verhaltens: ein kurzer Augenblick »vis-à-vis dem Tod« (Hofmannsthal, 2000, 19) – Hans Karl wurde im Krieg verschüttet. Die Todesnähe evoziert aber nicht nur Hans Karls »schwieriges« Benehmen, sondern auch die Fähigkeit zu tieferer Erkenntnis, was ihn wiederum zum Schwierigen macht.

Hier spiegelt sich die Traumatisierung, wie sie Major Tellheim in Lessings *Minna von Barnhelm* erlebt (Hinck, 2000, 346). Wie Hans Karl wird Tellheim durch sein Kriegserlebnis zum »Schwierigen«, zum bindungslosen Außenseiter, der die Welt misanthropisch durchschaut und deshalb mit ihr nicht zurechtkommt. Selbst dem Anspruch, glücklich lieben zu dürfen, entsagen Tellheim und Hans Karl, sich selbst und ihre Umwelt kritisch betrachtend. Erst die Aktivität der Partnerinnen (Minna, Helene), die die konventionelle Frauenrolle überschreiten und tätig um den Geliebten werben, löst ihre Erstarrung.

Hans Karl und Helene verbindet mehr als nur eine heitere, komödientypische Liebelei: »das Bewußtsein einer Ich-, Sprach- und Weltkrise« (Mayer, 1993, 92), das in charmanter Leichtigkeit angedeutet wird. Die überraschende Verlobung beider im dritten Akt des Stückes scheint nur auf den ersten Blick der Komödientradition zu genügen, unterminiert sie jedoch bei genauerem Hinsehen. Geradezu im Vorübergehen und ohne entschlossvolles Zutun Hans Karls wird aus beiden ein Paar, das sofort nach der Verlobung auch sang- und klanglos von der Bühne verschwindet. Statt der in der Komödie üblichen Schluss-Umarmung des Liebespaares sieht der Zuschauer irritiert, wie sich die Schwester des Bräutigams (als dessen »nächste Verwandte«) und der Vater der Braut liebkosten, um die Komödie zu einem guten Abschluss zu führen – was der verschmähte Verehrer der Braut kommentiert: »Eine Verlobung kulminiert in der Umarmung des verlobten Paares. – In unserm Fall ist das verlobte Paar zu bizarr, um sich an diese Formen zu halten« (Hofmannsthal, 2000, 157).

Diese ironische Brechung tradierter Komödientelemente passt den »schwierigen« Hans Karl gerade nicht in die gesellschaftliche Ordnung der Nachkriegszeit ein, sondern bestätigt sein unangepasstes Einzelgängertum (Mayer, 1993, 93). Wenn es ein Glück für den vom Krieg traumatisierten Impressionisten Hans Karl geben kann, so liegt es

in einem flüchtigen Moment des seelischen Gleichklangs mit Helene.

Die Utopie des erfüllten Augenblicks, der erst aus dem Bewusstsein der Todesnähe sowie jener »Ich-, Sprach- und Weltkrise« erwachsen kann, sieht Hans Karl in dem Zirkusclown Furlani, »eine[r] Art von dummem August« (Hofmannsthal, 2000, 65 f.), vorgeprägt. Seine zweckfreie Selbstgenügsamkeit und Äußerungsform der burlesken Pantomime (jenseits des versagenden Wortes!) üben auf Hans Karl große Faszination aus. Furlani ist eine impressionistische Variante Harlekins: Wie Harlekin versetzt er die kulturellen Ordnungsmuster ins Wanken, was Hans Karl ausdrücklich positiv wertet (»er bringt alles durcheinander, wie Kraut und Rüben; wo er hingeht, geht alles drunter und drüber, und dabei möchte man rufen: ›Er hat ja recht!‹«, Hofmannsthal, 2000, 73). Furlani verkörpert zugleich die Ideale der Ernsthaftigkeit, des Respekts vor anderen und des authentischen, zweckfreien Seins (Hofmannsthal, 2000, 73 f.). Er spielt nicht gezwungenermaßen eine Rolle, sondern er spielt mit den Rollen (Kofler, 2001, 184). Daraus entsteht eine irrwitzige Schönheit. Harlekin wird zur utopischen Figur, der Hans Karl nachstrebt (so erinnern viele Beschreibungen Hans Karls an dessen Porträt Furlanis; Hofmannsthal, 2000, 81 f.). – Auch Frank Wedekind schreibt dem Harlekin in seinen Stücken utopische Züge ein.

c) Tragikomik und Groteske: Frank Wedekind

Das Werk Frank Wedekinds (1864–1918) integriert wie kein zweites Elemente der zeitgenössischen Epochen und verwandelt sie sich innovativ an. In kritischer Auseinandersetzung mit dem Naturalismus greift *Frühlings Erwachen* im Thema der ungewollten Schwangerschaft und sozialen Determination des Einzelnen typisch naturalistische

Fragestellungen auf. Das Stück wird auch in seiner Rezeptionsgeschichte des Öfteren als naturalistische Tragödie gedeutet; so wird *Frühlings Erwachen* sogar in einem Sprachrohr der naturalistischen Bewegung, der *Gesellschaft*, 1892 als Vertreter der selbst propagierten neorealistischen Ästhetik wahrgenommen. Freilich polemisiert Wedekind, trotz persönlicher Kontakte zu Conrad Hauptmann u. a., in Werken wie *Kinder und Narren* oder *Schauspielkunst*. Ein *Glossarium* polemisch gegen den Naturalismus, an dessen starker Bühnenpräsenz sich zu jener Zeit jeder Dramatiker zu messen hat.

Zugleich verweist eine groteske Szene wie der Schluss von *Frühlings Erwachen* auf das Drama des Expressionismus: Ein verummter Herr und der junge Selbstmörder Moritz, der seinen Kopf unter dem Arm trägt, streiten sich um Moritz' Schulfreund Melchior. Dabei betreten – in augenzwinkernder Inszenierung – zwei Prinzipien den Theaterraum: der Tod und das Leben, personifiziert in Moritz und dem verummten Herrn, den Wedekind sich selbst auf den schauspielernden Leib schrieb. Der Marquis von Keith in Wedekinds gleichnamiger Komödie hingegen ist in eine Reihe mit Figuren des Fin de Siècle und Impressionismus wie Schnitzlers Anatol oder Hofmannsthals Hans Karl Bühl (*Der Schwierige*) zu stellen.

Auf dem Höhepunkt impressionistischer und dekadenter Ästhetik wird 1901 Wedekinds Schauspiel *Der Marquis von Keith* uraufgeführt. Es verbindet, ähnlich wie Hofmannsthals später entstandenes Stück *Der Schwierige*, den Typus des Dandys mit einem satirischen Zeitpanorama. Der ursprüngliche Titel lautet dann auch folgerichtig *Münchener Szenen, nach dem Leben aufgezeichnet*. In Zeiten der New Economy und des modernen Kunstmanagements ist noch heute die Thematik des Stückes hochaktuell: Der Hochstapler von Keith benutzt seine Kontakte zur besten Gesellschaft, um ein Scheingeschäft, den Bau eines luxuriösen Kunstetablissemments, zu finanzieren. Er

bewegt sich dabei an der Grenze der Legalität, wird schließlich enttarnt und fallen gelassen.

Keith verkörpert den Fin-de-Siècle-Typus des Abenteurers (Wysling, 1996) und »Glücksritter[s]« (Wedekind, 1964, 72), dessen unbändige Jagd nach Glück materiellen Wohlstand zum Ziel hat. Begriffe wie Moral, Liebe, Identität, Kunst sind bei Keith wirtschaftlich definiert (der »Besitz« ist »das erste Weltprinzip«, »Sünde [...] eine mythische Bezeichnung für schlechte Geschäfte«, »das glänzendste Geschäft in dieser Welt« hingegen »die *Moral*«, Wedekind, 1964, 8, 26, 74f.). Zugleich bricht sich in Keith ein unverwüstlicher Wille zum Leben Bahn, den Wedekind trotz aller Kritik an dieser Figur durchaus positiv wertet. Keith ist der Überleber, der sich flexibel selbst den widrigsten Umständen anzupassen versteht und vitalistisch dem Leben huldigt. Ein anderer würde sich als Bankrotteur erschießen, Keith legt am Ende den Revolver »grinsend« zur Seite: »Das Leben ist eine Rutschbahn ...« (Wedekind, 1964, 87). In dieser Hinsicht konzentrieren sich in ihm Züge Harlekins. Keith wird folgerichtig in der ersten Regieanweisung mit einem Clown verglichen (Wedekind, 1964, 5).

Dem leichtlebigen Egozentriker Keith steht sein Schulfreund, der tiefsinnige, selbstlos denkende Ernst Scholz, zur Seite. Auch Scholz zeigt Elemente des dekadenten Dandys, freilich in dessen melancholischer Variante. Seiner Langeweile und Orientierungslosigkeit sucht er durch Sinnstiftung im altruistischen Handeln und in der tätigen Nächstenliebe zu begegnen. Auch versucht er durch Keith den »Zutritt zum Leben« (Wedekind, 1964, 21) zu erlangen.

Scholz ist allerdings ein ebenso ambivalenter Charakter wie Keith. Sein übersteigter Idealismus mündet im Irrenhaus, seine Selbstopferung überschreitet die Grenze zum pathologischen Masochismus. Weder der Egoist Keith noch der Altruist Scholz taugen damit zum kon-

struktiven, positiven Lebensmodell (Gleiches gilt für deren weibliche Alter Egos: die kokette Anna und die schwärmerische Molly). Eine mögliche Synthese der Gegensätze wäre in Form von lebensbejahender Barmherzigkeit ideal – vielleicht fiel sie aber auch furchtbar aus: als amoralischer Zwang zur Selbstlosigkeit.

Die Gegensätze – personifiziert in Keith und Scholz – lösen sich zum Ende des Stückes hin auf bzw. verkehren sich, sodass eine Grauzone entsteht, die die Orientierungsraster des Zuschauers zerstört. Wie häufig in der Gattung Komödie werden binäre kulturelle Ordnungsmuster gezeigt und verworfen, sodass ein irritierendes Wechselspiel der Unbestimmtheit entsteht. Harlekin überschreitet, in der Variante des Fin-de-Siècle-Abenteurers, Grenzen und verwischt klare Demarkationen. Auch die Scheidung von Künstler und Schauspieler und jene von Schauspieler und Hochstapler werden mit ihm hinfällig (Wysling, 1996, 89ff.). Mit »monomanischer Besessenheit und luziferischem Humor« (Wysling, 1996, 125) rüttelt Wedekinds Dramatik an den Grundfesten der bürgerlich-wilhelminischen Ordnung. Harlekin wird ihr zur Schlüsselfigur.

Noch eine andere Wirkungsweise Harlekins durchzieht Wedekinds Werk wie ein roter Faden: das Groteske. Über den »Witz und seine Sippe« und damit über die spezifische Wirkungsambivalenz seiner eigenen Texte räsonierte Frank Wedekind einmal: »Der Mund möchte lachen, das Auge weinen« (Wedekind, 1996, 1,348). Wedekinds Stücke sind durchweg Tragikomödien, denen die Handschrift Harlekins deutlich anzumerken ist (Bartl, 2006). Das Subversive und Regelübertretende Harlekins passt dabei gut zum Selbstentwurf eines Dichters wie Wedekind, der sich häufig die Attitüde des Bürgerschrecks und Provokateurs zuschreibt und sich als oppositioneller Autor versteht. Harlekin äußert Kritik an den jeweiligen kollektiven und individuellen Selbstbildern seiner Umgebung und gibt Impulse zu deren Veränderung, allerdings ohne dieser Kritik eine

eindeutige, didaktisch vermittelte Aussage gegenüberzustellen. Somit trifft er den Kern Wedekindscher Dramatik.

Ihre Ästhetik geht über eine naturalistische Abbildung von Natur hinaus. Immer wieder brechen Kommentatorenfiguren die Illusion (bestes Beispiel: der Tierbändiger am Beginn des Lulu-Stückes *Erdgeist*). Wer denkt da nicht an Harlekins kommentierende Zwischenspiele und Narreteien?

Harlekin ist zudem keine Figur, die traditionell in der hohen Literatur angesiedelt ist. Er bevölkert die Bühnen der Unterhaltungsetablissemments. Wedekind hat sich wie kein Autor zuvor von der Alltagskultur inspirieren lassen. Ebenso anregend wie die Lektüre klassischer Dramen ist für den Autor der Gang ins Varieté, Boulevardtheater mit Melodramen und in den Zirkus, wo er Harlekin in seinen Masken des Clowns begegnet. Der Clown wird auch zur wichtigen Symbolfigur in Wedekinds Werk. Nicht zuletzt erscheint Lulu bei ihrem ersten Auftritt als Pierrot gekleidet, und das Porträtbild, das während der Stücke *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* stets auf der Bühne ist, zeigt sie im Pierrot-Kostüm.

Harlekinisch ist auch die Ethik des Körperlichen und Diesseitigen in Wedekinds Dramen. In Figuren wie Der verummte Herr (*Frühlings Erwachen*) und Lulu manifestieren sich das Leben, die Sexualität und das Natürlich-Körperliche. Das in der bürgerlichen Welt des Triebverzichts Verdrängte bricht sich Bahn. Wedekind zeigt uns keinen Harlekin, der im bunten Narrenkleid auf der Bühne Zoten reißt, frisst und säuft, aber dennoch ist Harlekins morallose Moral des Kreatürlichen in seinen Dramen tonangebend. In dieser Hinsicht charakterisiert Heinrich Mann seinen Freund Frank Wedekind sehr genau, wenn er rückblickend schreibt: »Er erzeugte in einem hin, Grausen und Gelächter« (Mann, 1988, 230).

Dabei ist es das Komische, das Antlitz Harlekins, das mitunter in Wedekinds Dramen übersehen wurde. Enthalt-

ten ist es stets. So will auch Wedekind selbst seine »Kindertragödie« *Frühlings Erwachen* als Tragikomödie verstanden wissen, wenn er am 6. April 1908 ernst-unernst gegenüber Georg Brandes notiert:

Sie schrieben mir einmal, daß Ihnen mein »Frühlings Erwachen« nicht gefiele. Ich glaube dies Mißfallen lag daran, daß Sie es bei der ersten Lektüre zu ernst auffaßten und den Humor übersahen, den ich mit vollem Bewußtsein in jede Scene hineinzulegen suchte. [...] Als Tragikomödien habe ich meine sämtlichen Sachen gedacht [...]. Ich habe diese Bezeichnung natürlich bei keiner meiner Arbeiten gewählt, weil ich das für den Gipfel der Humorlosigkeit halten würde. (Wedekind, 1994 ff., 2,805)

So werden die tragischen, durchaus pathetischen Monologe der leidenden Jugendlichen in *Frühlings Erwachen* durch Satire und Groteske gebrochen und in Anlehnung an Tragikomiker wie Lenz, Büchner, Grabbe zu einer verstörenden Wirkungsambivalenz im Zuschauer geführt. Inmitten von Moritz' Existenzkrise, die schließlich in den Selbstmord führen wird, reflektiert dieser über das Wetter – und Süßwaren:

Man wird ganz per Zufall geboren und sollte nicht nach reiflichster Überlegung – – – es ist zum Todtschießen!
– Das Wetter zeigte sich wenigstens rücksichtsvoll. Den ganzen Tag sah es nach Regen aus und nun hat es sich doch gehalten. [...] Wenn die Stunde gekommen, will ich aus Leibeskräften an Schlagsahne denken. (Wedekind, 1994 ff., 2,291)

Bestes Beispiel für eine beunruhigende Mischung von Komik und Tragik sind die Lehrer: Ihre Namen (»Affenschmalz, Knüppeldick, Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag und Fliegentod«; Wedekind, 1994, 2,296) sind

satirisch-burlesk verfremdet. Sie enthalten aber mit Gewalt und Folter assoziierte Nomina (Bruch, Schlag, Tod, Knüppel, Hunger) und erweitern dadurch selbst die bis-sigste Satire zur existentiellen Problematik einer tragischen Vernichtung.

Die Tragödie wird mit Mitteln der Komik daher zur Tragikomödie erweitert, die im Zuschauer Impulse zur Veränderung geben sowie mögliche Perspektiven entstehen lassen kann. Im Lachen ist die Verzweiflung, in der Verzweiflung das Lachen zu ertragen.

Thematisch kreist das Stück um die Verfestigung kultureller Ordnungsmuster – etwa die bürgerlich-wilhelminische Repression des Körpers und der Sexualität – und will dezidiert zu deren Auflösung beitragen, ohne erneut eindimensionale, feste Botschaften zu vermitteln. In dieser Hinsicht ist es gerade die spezifische Pädagogik Harlekins, die Wedekind in den Augen Bertolt Brechts zum »großen Erzieher[] des neuen Europa« macht (Brecht, 1988, 21,35 f.). Wedekind wirkt in seinen grotesken Harlekinaden mit oppositioneller Grundhaltung auf expressionistische Autoren wie Carl Sternheim, Georg Kaiser, Erich Mühsam oder den jungen Bertolt Brecht.

d) Lebenskünstler oder Spießbürger?

Carl Sternheims *Die Hose*

Beginnt der Expressionismus zunächst als Bewegung bildender Künstler, so dominiert er etwa von 1910 bis 1925 auch die deutsche Literatur, mit einer deutlichen Zäsur durch den Ersten Weltkrieg. Schon die Wortbildung Expressionismus lässt eine Frontstellung dieser Epoche gegenüber impressionistischen Texten erkennen. Das dezidierte Anschreiben gegen andere Kunstrichtungen kann geradezu als konstitutives Merkmal des expressionistischen Selbstverständnisses verstanden werden. Zwar läuft

eine konsequente Linie von der Ästhetik des Naturalismus und Impressionismus in die des Expressionismus (nicht zuletzt durch die allen gemeinsame Verehrung Georg Büchners), vom Selbstverständnis der Autoren her (Barlach, Benn, Hasenclever, Heym, Kaiser, Sternheim, Toller) beginnt mit dem expressionistischen Schreiben jedoch etwas Neues.

Eine junge Generation (die meisten deutschen Expressionisten sind zwischen 1885 und 1896 geboren) erhebt Protest und Revolte zum wichtigen Charakteristikum ihrer Kunst. Die expressionistischen Autoren verstehen sich demgemäß als Jugendbewegung. Es handelt sich zudem um Schriftsteller mit hohem Bildungsniveau, zumeist Akademiker mit Germanistik-, Jura- oder Medizinstudium, aus gehobenem bürgerlichem Elternhaus (Anz, 2002, 31). Mit scharfer Kritik setzen sich die jungen Autoren mit den Werten ihrer Eltern auseinander.

Mit dem Selbstbild der Traditionsbrecher und auf der Suche nach vermeintlich neuen Ausdrucksmöglichkeiten werden herkömmliche Dichtungsformen verworfen. Im Drama fallen die Aktgrenzen zugunsten von filmisch inspierten Szenenfolgen, die sich zum sogenannten Statioendrama zusammenfinden. Zertrümmerung bestimmt auch die syntaktischen Fügungen; statt elaborierte Hypotaxen zu konstruieren, werden Satzgefüge zu einzelnen Schlagwörtern und Fragmenten zertrümmert. Dem Wort als Bedeutungsträger gleichgeordnet sind auf der Bühne symbolische Raumstrukturen, Farben, Hell-Dunkel-Kontraste oder auch Klang, Tanz und Pantomime.

Das Groteske als heterogene Verbindung des Gegensätzlichen wird damit als Stilmittel für den Expressionismus höchst interessant. Es vereinigt beißende Satire mit der Tragik des Menschen in der modernen Großstadt. Gegen den Schönheitskult der Jahrhundertwende anschreibend, macht es archaische Urbilder sichtbar, die im bürgerlichen Alltag verschüttet sind (Anz, 2002, 164f.). Auch

ermöglicht es grelle Überzeichnungen, die sich provokant gegen eine möglichst lebensechte, detailreiche Naturnachahmung in der naturalistischen Kunst richten. Auch der Expressionismus bildet im Grotesken Elemente der Natur ab, allerdings in der bewussten Schematisierung von anthropologischen, psychologischen Mustern.

Statt sich wie der Impressionismus in fein beobachtete Seelenvorgänge zu versenken, zeichnet der Expressionismus in groben Strichen Archetypen ab. Eine Bewusstseinsveränderung wird nicht in erster Linie durch rationales Begreifen oder harmonisches Sich-Einfühlen erreicht; der Expressionismus setzt vielmehr durch das Stilmittel des Grotesken auf »die schockartige Emotionalisierung« des Lesers (Anz, 2002, 166). Er empfindet angesichts der expressionistisch verfratzten Bilder Angst, Ekel und Erschrecken, was ihn weit mehr in seinen bürgerlichen Verhaltensmustern verstört, als wenn er sich einem schönen, harmonischen Kunstwerk aussetzen würde. Die groteske Komik des Expressionismus soll zwar ebenso zur Befreiung des Lesers führen, wie dies seit der Antike der Komödie zugeschrieben wird, der Weg führt dabei jedoch über das Terrain der Angst und der Verstörung.

Wichtige Themen sind die Ich-Dissoziation des modernen Menschen (Vietta/Kemper, 1997, 30 ff.), die Reizüberflutung der Großstadt und der Kampf der Generationen am Beispiel des Vater-Sohn-Konfliktes (Anz, 2002, 79 ff.), der mit deutlicher Sympathie für den Sohn geschildert wird. Einer überalterten Bürgerlichkeit wird in aggressiver Satire der Kampf angesagt, um der Erneuerung und Reinigung des Menschen (notfalls durch apokalyptische Vernichtung) die Bahn zu ebnen. Für ein solches Kunstprogramm bietet das Prinzip »Harlekin« attraktive Anknüpfungspunkte.

Carl Sternheim führt mit seinen »Komödien aus dem bürgerlichen Heldenleben« einen modernen und sehr speziellen Harlekin auf die Bühne. Der dramatische Zyklus,

der die Stücke *Die Hose*, *Die Kasette*, *Bürger Schippel*, *Der Snob*, 1913 und *Tabula rasa* umfasst und zwischen 1909 und 1916 entsteht, attackiert die Verhaltensweisen des wilhelminischen Bürgertums und stellt ihnen eine provokante Ethik des Diesseitigen gegenüber. Inbegriff einer solchen Ethik, die Elemente Harlekins aufgreift, ist der Bürger Theobald Maske, der gleich drei Komödien Sternheims als Hauptfigur bestimmt: *Die Hose* (1911), *Der Snob* (1913) und *Das Fossil* (1925). Maske ist eine interessante Variation der Harlekin-Figur, die gerade auch darin das Harlekin-Erbe antritt, dass sie unfassbar und höchst ambivalent bleibt.

Schon die gewählte Gattungsbezeichnung der am 15. Februar 1911 uraufgeführten Komödie *Die Hose* ruft diese Doppelwertigkeit auf: »Ein bürgerliches Lustspiel« lässt an das berühmte »bürgerliche Trauerspiel« denken. In bewusster Kontrafaktur zeigt *Die Hose* das »Lächerliche« des wilhelminischen Bürgers, das für dessen »Opfer« ins Tragische umschlagen kann.

Die Hose geht auf höchst theaterwirksame und amüsante Weise von einer Banalität aus, die für Maske und sein Umfeld jedoch erhebliche Folgen hat: einem Damenschlüpfer. Frau Maske verliert ihre Hose im ungünstigsten Moment: Der Kaiser fährt gerade vorbei, und auch mehrere andere Teilnehmer der Parade beobachten das Missgeschick. Maske ist zunächst außer sich und fürchtet um seinen Ruf und – damit zusammenhängend – sein finanzielles Auskommen. Doch das Gegenteil tritt ein. Der Friseurgehilfe Mandelstam und der Schriftsteller Scarron erliegen der erotischen Kraft von Frau Maskes Hose und mieten sich zu völlig übersteuerten Preisen in die Wohnung der Eheleute Maske als Zimmerherren ein. Es kommt zu diversen erfolglosen Versuchen, Herrn Maske mit Frau Maske Hörner aufzusetzen. Scarron flieht, als es ernst wird, an den Schreibtisch, um seinen Empfindungen literarisch freien Lauf zu lassen. Mandelstam weckt wegen

seiner Kränklichkeit in Frau Maske eher mütterliche Gefühle. Aus der Schwäche der Nebenbuhler schlägt Maske Kapital. Die unverhofften Einkünfte versetzen ihn in die Lage, endlich, in der Hoffnung auf einen Stammhalter, die Ehe zu vollziehen. Ganz nebenbei betrügt er seine Frau auch mit der Nachbarin. Als sich am Ende gar noch ein dritter Zimmerherr einmietet, steht Maske vollends als Sieger da. Er erfüllt sich alles, was die anderen Figuren sich wünschen.

Durch die grelle Typisierung der Figuren und das zum Grotesken verdichtete Geschehen geht Sternheim deziert gegen die Tragikomödien des Naturalismus, der Neoromantik und das schöngeistige Unterhaltungstheater des wilhelminischen Bildungsbürgertums vor, wie er es auf den Bühnen der Zeit vorfindet:

In meinem Stück verlor ein Bürgerweib die Hose, von nichts als der banalen Sache sprach in kahlem Deutsch man auf der Szene. Ob solcher Einfalt fällt [die] Welt das Urteil: wie war das Dichtung? Eine bürgerliche Hose und fünf Spießer, die von ihr räsonierten? Wo blieb gewohnter Glanz(ersatz), wo (Pseudo)Naturalismus? (Sternheim, 1963, 23)

Sternheim greift, trotz aller Kritik, dabei Komödienelemente seiner Zeit auf und führt sie kreativ fort. Das beste Beispiel ist seine Hauptfigur Theobald Maske, in dem sich wie in Hauptmanns *Frau John und Mutter Wolffen*, Schnitzlers *Anatol*, Hofmannsthals *Hans Karl und Wedekinds Marquis von Keith* Tragisches und Komisches mischen. Maske ist in der Charakterzeichnung und in der Wirkung auf den Zuschauer eine sehr widersprüchliche Figur, die an Harlekin erinnert. Wie soll das Publikum ihn nur bewerten? Es schwankt zwischen distanzierterem Verlassen und Identifikation, zwischen Ablehnung und Bewunderung.

Maske ist Egoist. Er gibt seinen Bedürfnissen hemmungslos nach, ohne auf seine Umgebung die geringste Rücksicht zu nehmen. In praktiziertem Darwinismus siegt er am Ende als der Stärkste. Sternheim macht den vitalen und kraftstrotzenden Protagonisten zur (ironischen) Inkarnation des Nietzscheschen Übermenschen.

Das Stück nimmt mit Maskes Verhalten einerseits die Spießbürgermentalität des wilhelminischen Untertanen aufs Korn. Wie Heinrich Manns Diederich Heßling (*Der Untertan*) imitiert Maske auf lächerliche Weise den Kaiser im Kleinen. Sein Tun ist auf den äußeren Schein, die angebliche Wohlanständigkeit, ausgerichtet. Ihm fehlt es an Bildung; er ist geizig, borniert und auf erschreckende Weise gewalttätig, wie die Prügelattacken auf seine Ehefrau beweisen. In zwangsneurotisch wirkendem Kontrollstreben unterwirft er selbst die Liaison mit der Nachbarin einem strengen Dienstplan. Der Zuschauer reagiert darauf auf komödientypische Weise: Er verlacht Maskes Engstirnigkeit und zieht seine Lehren daraus.

Andererseits offenbart sich in Maskes erotischem Dienstplan auch die brillante Taktik dieser Figur: Maske weiß sich genau richtig zu verhalten, um seine Triebe ungestraft ausleben zu können. Häufigere und leidenschaftlichere Liebesbezeugungen würden seinen Genuss nicht mehren, dafür aber die Gefahr des Entdeckt-Werdens vergrößern. Wie Ernst Barlachs »blauer Boll« oder Brechts »Baal« in den gleichnamigen Dramen ist auch Sternheims Maske ein Bacchant, dessen Lebensziel in der Triebbefriedigung liegt. So wird er von Anfang an mit genussvollem Essen und Trinken sowie mit Sexualität in Verbindung gebracht (Sternheim, 1963, 31). Das macht ihn ebenso zum Harlekin-Typus wie die derben Zoten aus den Bereichen des Fäkalen und das burleske Motiv des Prügelns, das Maske zugeordnet wird (Sternheim, 1963, 58f., 110). In Maske als Harlekin zeigt sich der Leib in seiner Pracht und Stärke, wohingegen der Schriftsteller Scarron über

Verbalerotik nicht hinauskommt und der Friseur Mandelstam hypochondrisch um seine Gesundheit fürchtet.

Gegenüber dem Spießbürger Maske sind die beiden anderen Verlierer. In Scarron zeichnet Sternheim die Karikatur des dekadenten Ästheten am Fin de Siècle, der versagt, sobald sich das begehrte Objekt ihm hingebungsvoll nähert (Sternheim, 1963, 79). Statt das Leben in Gestalt von Frau Maske zu umarmen und zu genießen, spricht und schreibt er nur von wilder Teilhabe am Vitalen. Mandelstams Begierde nach Frau Maske entpuppt sich als erotisches Begehren des Mütterlichen. In beiden Figuren übt das Drama einerseits satirische Kritik an zeitgenössischen literarischen Rollenvorgaben. Andererseits entwirft es – in grotesker Verfratzung – psychologische bzw. anthropologische Archetypen: die triebhafte Verquickung von Mutter und Geliebter, von Eros und Aggression, das Bild des Kampfes zwischen den Geschlechtern usw.

Maske gibt unter dem Deckmantel der Anpasstheit seinen sinnlichen Bedürfnissen in einer Welt spießbürgerlicher Doppelmoral und Triebunterdrückung nach. Als typischer Harlekin weiß er sich in jeder noch so verzwickten Situation zu behaupten. Er ist ein Überleber-Typus. Für expressionistische Autoren wird er damit – trotz der satirischen Züge, die diese Figur hat! – zur Identifikationsfigur. Maskes Sieg am Ende ist somit, wie in Wedekinds Komödien, auch ein Triumph des Lebens und des Körpers über eine triebfeindliche bürgerliche Ordnung.

Der Schluss der *Hose* variiert daher das traditionelle Komödienende auf innovative Weise. Es ergibt sich keine Eindeutigkeit der Bewertung mehr. Sieht man Maske als Vertreter des Vitalen, so rehabilitiert ihn die Komödie schließlich. Das »Gute« siegt! Sieht man Maske als Inbegriff spießbürgerlicher Borniertheit, so siegt am Ende des Stückes das Verwerfliche (Greiner, 1992, 340).

Das Stück verherrlicht und verdammt den expressionistischen Harlekin Theobald Maske gleichermaßen! In Theo-

bald Maske überschreitet der »Erzspießbürger« (Sternheim, 1963, 128) seine eng gezogenen Grenzen und betritt, wie Heinrich Manns Professor Unrat, das Anarchische.

Maskes Doppelgesichtigkeit ist in seinem Namen, dem Symbol der Maske, konzentriert – auch die Maskerade macht ihn zum Nachfahr des Commedia-dell'Arte-Harlekins! Wie Harlekins Larve ist Maskes Maske, im übertragenen Sinne, hell-dunkel gefärbt: Theobald Maske braucht einerseits eine Larve, um die eigene Ich-Schwäche und Jämmerlichkeit zu kaschieren. Die Maske hilft dem Identitätslosen, nach außen Gesicht zu zeigen. Sie bietet Orientierung in Zeiten sich auflösender Ordnungsmuster (Sternheim, 1963, 23). Andererseits wird sie ihm zum Schutzschild, hinter dem sich ein großes Ich egozentrisch verwirklicht, ohne die bürgerliche Konvention offen zu verletzen: »Meine Unscheinbarkeit ist die Tarnkappe, unter der ich meinen Neigungen, meiner innersten Natur frönen darf« (Sternheim, 1963, 96). Hier zeigt sich »die Ambivalenz der Maske, nach außen Tarnung eines großartig sich auslebenden Ichs zu sein, zugleich aber nach innen Strukturierungshilfe gegen das maßlos andrängende Chaos« (Greiner, 1992, 344).

Die Maske nimmt der Hauptfigur auch alles Individuelle. Maske ist ein Typus. Er ist zumindest repräsentativ für das Kaiserreich (»Mit dem, was mir Geburt beschieden, [...] unterscheide ich mich nicht allzusehr von meinen Kollegen im ganzen Vaterland«; Sternheim, 1963, 96). Das Symbol der Maske verdichtet zudem das Groteske, das die spezifische Komik des Stückes ausmacht. Sie zeigt als Stilmittel (nach Kayser) eine verkehrte, bedrohlich verfremdete Welt (hier: die Identitätsbedrohung durch den Verhaltenskodex des wilhelminischen Bürgertums) und rehabilitiert auf archetypische Weise (nach Bachtin) den in der bürgerlich-wilhelminischen Ordnung verdrängten Leib. Beides macht Maske zu einem typischen Demonstrationsobjekt expressionistischer Ästhetik.

Die Jahrhundertwende bringt, alle Einzeluntersuchungen zusammengekommen, damit eine deutliche Neuakzentuierung der Komödie; Peter-André Alt spricht gar mit Blick insbesondere auf Hofmannsthal und Sternheim von einer »systematische[n] Erneuerung der Komödiengattung« (Alt, 1994, 278). Der versöhnliche Schluss, der die gestörte Ordnung wiederherstellt, weicht endgültig einem offenen Ende. Die ungetrübte Fröhlichkeit der Komödie verliert sich zugunsten einer Mischung von Heiterkeit und Melancholie, was sich seit der Jahrhundertwende 1800 und Stücken wie *Minna von Barnhelm* oder *Leonce und Lena* abzeichnet. Alt lässt gar nur mehr ein einziges Unterscheidungsmerkmal für die Komödie und die Tragödie des Fin de Siècle gelten: Die Tragödie ende im Gegensatz zur Komödie für die Hauptfigur tödlich (Alt, 1994, 280). Mag diese These etwas überspitzt wirken, so etabliert sich doch um 1900 ein innovatives Komödienverständnis, das satirische Bürgerkritik mit psychologischer Archetypik verbindet und eine große Variationsbreite des Tragikomischen entwirft. Sie reicht von milde lächelnder Melancholie bis zur aggressiven Groteske. Harlekin gibt ihr ein Gesicht.

VIII

Neue Volksstücke

Das 20. Jahrhundert entdeckt eine Gattung wieder, in der Harlekin lachend das Regiment führt: das Volksstück. In Anlehnung an Georg Büchner, Jakob Michael Reinhold Lenz und insbesondere die Begründer des Volksstücks, Ferdinand Raimund und Johann Nestroy, bemühen sich Autoren wie Ludwig Thoma, Carl Zuckmayer, Ödön von Horváth, Marieluise Fleißer, Bertolt Brecht, Rainer Werner Fassbinder, Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini, Werner Schwab und Elfriede Jelinek um eine Erneuerung des Volksstücks. Sie schreiben tragikomische Schauspiele »vom Volk, für das Volk und über das Volk« (Schmitz, 1990, 9). Sie visieren mit ihren Stücken in Bezug auf Stil, *dramatis personae* und Handlung ein regional bestimmbares, kleinbürgerliches bzw. proletarisches Publikum an. Harlekin wird in diesen neuen Volksstücken zum wichtigen Handlungsträger. Er übernimmt, wie bei Nestroy und Raimund, ebenso unterhaltende wie kritisch-entlarvende Funktion. Häufig entsteht die Harlekin-Figur nicht am Reißbrett, sondern ist Produkt der praktischen Theaterarbeit. Brecht, Kroetz, Fassbinder und Jelinek schreiben nicht nur für die Bühne, sondern »auf der Bühne«: Sie inszenieren, arbeiten dramaturgisch und spielen zum Teil selbst.

Sicherlich sind die Stücke der genannten Dramatiker sehr unterschiedlich. Sie zeigen aber doch so starke Ähnlichkeiten in Inhalt und Form, dass von einer Weiterführung des Volksstücks auszugehen ist. Mit älteren Vertretern der Gattung teilen sie das Figurenpersonal des Kleinbürgertums und Proletariats, Variationen der Harlekin-Figur mit schelmischem Witz und burlesker Komik, Musikeinlagen, eine oft eher lose Szenenfolge mit komödiantischen Exkursen, verfremdende Spiele um Sein und

Schein sowie gesellschaftskritische Satire (Kluge, 1988, 318). Überhaupt oszilliert das Volksstück zwischen scheinbar gegensätzlichen Polen: Dialekt verbindet sich mit artistischem Wortwitz, realistische Milieuschilderung mit der »groteske[n], parodierende[n] Übersteigerung des Spiels« (Kluge, 1988, 319).

Die subversive Ethik und Ästhetik des Volksstücks spricht dabei speziell Autoren mit kritischem Blick auf die Gesellschaft an: Im Volksstück kehrt das auf die Bühne zurück, was in kulturellen Ordnungsprozessen verdrängt wird. Es regieren Maßlosigkeit und Körperlichkeit (Essen, Trinken, Sexualität); das Besondere probt den Aufstand gegen das Allgemeine (Herzmann, 1997).

Ist eine Gattung so auf Theaterpraxis und Interaktion mit dem Publikum angelegt wie das Volksstück, provoziert sie die Zensur und gesellschaftliche Sanktionen in besonderem Maße. Das galt für die Werke Raimunds und Nestroys, das gilt auch für die kritischen Volksstücke des 20. Jahrhunderts. Politische Repressionen der NS-Diktatur und der Deutschen Demokratischen Republik erschweren ihre Inszenierung. Auch in der Weimarer Republik und der Bundesrepublik stoßen gesellschaftskritische Volksstücke trotz ihrer Theaterwirksamkeit bei den Premieren oft auf Unverständnis oder Ablehnung. Das Publikum mag sich schwer damit tun, in der aggressiven Satire eines Theaterstücks sich selbst auf der Bühne zu verlachen.

Der Fokus der Volksstücke liegt zudem häufig auf dem Arbeitermilieu und zielt an den bildungsbürgerlichen Zuschauern vorbei, die im ersten Jahrhundertdrittel häufiger im Theater anzutreffen sind als das Proletariat. Arbeiter als Zuschauer wollen in der Weimarer Republik die Volksstück-Dramatiker des Agit-Prop-Theaters erreichen, wenn sie die Straße und Parteiversammlungen als Spielstätten wählen (Schmitz, 1990, 16). Generell versuchen Literaten der Weimarer Republik wie Carl Zuckmayer, Ödön von

Horváth, Marieluise Fleißer und Bertolt Brecht gezielt die Gattung Volksstück wiederzubeleben.

Der Kahlschlag des Nationalsozialismus erreicht jedoch auch diese Gattung. Eine Bewegung, deren Zentralwert das Völkische sein soll und die eine gigantische Unterhaltungsmaschinerie mit zahllosen Volksstücken in Gang setzt, unterbricht auf Jahrzehnte die fruchtbare Entwicklung des kritischen Volksstücks. Die meisten seiner Aufführungen sind verboten oder durch Zensur erschwert. Viele seiner Verfasser verlassen Deutschland.

Nach dem Krieg ist die Traditionslinie des Volksstücks zunächst unterbrochen. Wichtige Dramatiker sind aus dem Exil noch nicht zurückgekehrt oder innerlich zutiefst verwundet. Die Versuche von Fritz Hochwälder, Peter Preses und Ulrich Becher, an die Geschichte des Volksstücks anzuknüpfen, sind heute in Vergessenheit geraten (Schmitz, 1990, 17). Die Massenmedien Kino und schließlich auch das Fernsehen übernehmen zunächst die Unterhaltungsfunktion in der jungen Bundesrepublik. Sie etablieren beispielsweise im Genre des trivialen Heimatfilms eine eigene Variante der Volkskultur und entziehen damit dem kritischen Volksstück vorderhand die Grundlage. Erst Dramatiker wie Sperr, Kroetz und Fassbinder schlagen eine Brücke vom Volksstück auf der Bühne zum volksbezogenen Unterhaltungsfilm.

Mit der 1968er-Bewegung beginnt eine überraschende Volksstück-Renaissance, ja geradezu eine neue »Volksstück-Welle« (Schmitz, 1990, 18). Entdeckten Horváth, Fleißer und Brecht Volksstücke von Raimund und Nestroy, so orientieren sich nun Sperr, Kroetz und Fassbinder an Horváth, Fleißer und Brecht. Bis in die 1990er-Jahre und auch in unsere Gegenwart hinein erhält sich das Volksstück seine Beliebtheit, was beispielsweise die Arbeit von Werner Schwab und Elfriede Jelinek belegt.

Nach dem ersten Interesse am Volksstück in der Literatur der Jahrhundertwende (sei es im naturalistischen Dra-

ma oder in Stücken Frank Wedekinds, sei es im Boulevardtheater oder auf der Operettenbühne) beginnt die Erfolgsgeschichte des Volksstücks im 20. Jahrhundert mit den Dramen Carl Zuckmayers.

a) Der Schelm im Kampf mit der Staatsmacht:
Carl Zuckmayers *Der Hauptmann von Köpenick*

Carl Zuckmayer (1896–1977) ist einer der Pioniere des Volksstücks im 20. Jahrhundert. *Der fröhliche Weinberg* wird 1925 Theaterskandal und -erfolg zugleich. *Der Hauptmann von Köpenick* erreicht bis heute Millionen von Zuschauern. Der Grund für Zuckmayers Popularität mag in der überindividuellen Wiedererkennbarkeit seiner Figuren liegen. Zuckmayer entwickelt kein spezifisches, theoretisches Programm von Volksdichtung (Schmitz, 1990, 39f.) und schreibt dennoch volkstümlich. Das »Volksnahe« seiner Werke liegt in Grundproblemen, die anthropologisch abstrahierbar sind und in denen viele Zuschauer eigene Erfahrungen wiedererkennen: Im *Hauptmann von Köpenick* identifiziert sich das Publikum vor allem mit dem Kampf Davids gegen Goliath, der aussichtslos scheint und dennoch mit harlekinischem Witz zu Teilsiegen führt.

Zuckmayers *Der Hauptmann von Köpenick*, im März 1931 am Deutschen Theater in Berlin uraufgeführt, fußt auf einer regionalen Zeitungsnotiz aus dem Jahr 1906. Sie berichtet von den dreisten Betrugsversuchen eines Hochstaplers, der sich als Hauptmann verkleidete (Wagener, 1995, 226f.). Fritz Kortner bittet 1930 Zuckmayer, daraus ein Stück zu machen, für das er, Kortner, erstmals die Regie übernehmen will. Zwischen beiden kommt es nach Fertigstellung des Stückes zum Rechtsstreit um Tantiemen und Urheberchaft. Kortner wird ausbezahlt und verzichtet auf seine namentliche Nennung.

Das Drama selbst geht als eines der bekanntesten Volksstücke in die deutsche Literaturgeschichte ein. Seine Hauptfigur kennen noch heute die meisten Leser. Der Schuster und ehemalige Häftling Voigt stößt schmerzhaft an die Mauern der Bürokratie. Pass und Aufenthaltsgenehmigung werden ihm ohne zwingende Gründe verweigert, eine Arbeitsstelle lässt sich dadurch nicht finden. Voigt wird deshalb erneut straffällig und inhaftiert. Nach seiner Haftentlassung greift Voigt zum Betrug: Er kauft sich eine gebrauchte Hauptmannsuniform, unterstellt sich Soldaten, lässt den Bürgermeister Köpenicks verhaften und Gemeindegelder beschlagnahmen. Einen Pass erhält er allerdings, aufgrund fehlender bürokratischer Zuständigkeiten, wieder nicht. Auf seiner Flucht stellt er sich erst den Behörden, als man ihm ein Ausweisdokument verspricht.

Die Geschichte des verkleideten Schusters ist natürlich ein brillanter Komödienstoff. Zuckmayer begibt sich über die Bühnenwirksamkeit hinaus freilich auf die Suche nach den Ursachen: Wie kann es dazu kommen, dass ein Kleinkrimineller ein ganzes politisches System von innen heraus in seinen Grundfesten erschüttert? Zuckmayer zeichnet in einer Szenenfolge, die an das expressionistische Stationendrama seiner dramatischen Anfänge oder die Bilderfolge in Moritaten erinnert, das Panorama des Wilhelminismus. Mitglieder der wichtigsten, für das Kaiserreich repräsentativen Stände treten auf und werden in ihrem jeweiligen Dialekt bzw. Soziolekt gekennzeichnet. Auch Voigt wirkt – als Nachfahr Eulenspiegels und Harlekins – in vielem typisiert.

Der Hauptmann von Köpenick entsteht im Kontext eines anderen Theaterprojektes: Zuckmayer plant ursprünglich ein Stück über den Till-Eulenspiegel-Stoff. Das Vorhaben scheitert; dafür übernimmt Zuckmayer vieles Harlekinische von Till Eulenspiegel in seinen *Hauptmann von Köpenick* (Dimter, 1996, 346ff.). Voigt ist wie dieser ein

subversiver Schelm, der um seiner persönlichen Vorteile willen die bestehenden Ordnungsmuster gewitzt in Unordnung zu versetzen weiß. Hinzu kommen konkrete formale Elemente wie die unverbundenen Einzelszenen, die revueartig, fast wie Sketches, aneinandergereiht werden und großes komödiantisches Eigengewicht erhalten. In ihnen kann die Voigt-Figur seine komödiantische Brillanz voll entfalten. Auch Harlekins Hang zur Pantomime darf Voigt ausleben (Dimter, 1996, 364 f.); mehrmals im Stück agiert er ohne Worte. Das ist formal und inhaltlich motiviert. Wie später bei Ödön von Horváth und Marie-Luise Fleißer dominiert auch bei Zuckmayer die Stille mitunter das Stück und zeigt das hilflose Verstummen des Opfers in lauten Machtdiskursen. In ihnen bestehen kann der Einzelne nur dank Harlekins gewitzter Selbstbehauptung.

So zweideutig die Schlusszene des *Hauptmanns von Köpenick* auch ist, sie ist eine Hommage an das befreiende Lachen Harlekins selbst in extremster Beengung: Voigt zieht nach seiner Verhaftung auf Geheiß des Direktors noch einmal die Uniform an. Die Vertreter der Obrigkeit (Direktor, Inspektor, Kommissar) beginnen daraufhin herzlich zu lachen. Verursacht durch die Komik Harlekins wird die starre »Vergötzung der Uniform« durchbrochen, der Staatsapparat zeigt für einen flüchtigen Moment ein menschliches Gesicht (Dimter, 1996, 366).

Zuckmayer begründet mit diesem Stück in der Frühphase des nationalsozialistischen Machtgewinns eine komödiantische Tradition, die im existentiellen Leid der faschistischen Diktatur und des Exils dem Lachen (und der Komödie!) befreiende Wirkung zutraut (Dimter, 1996, 368 f.). Voigt ist in dieser Hinsicht Vorfahr anderer Harlekin-Figuren in Komödien der 1930er- und 1940er-Jahre wie Brechts Schweyk (*Schweyk im zweiten Weltkrieg*, 1943) und Franz Werfels Jacobowsky (*Jacobowsky und der Oberst*, 1944). Jacobowsky ist auf der Flucht vor den

Nationalsozialisten täglich von Ermordung bedroht, hat mit Aufenthaltsformalitäten zu kämpfen und droht seine Identität zu verlieren. Den einzigen Halt findet er in seinem unverwüstlichen Humor, im Lachen am Rande des Abgrunds: »Die Situation ist hoffnungslos, aber nicht ernst«.

Neben dem Hauptmann von Köpenick ist die zweite »Hauptfigur« von Zuckmayers Volksstück die Uniform, deren Geschichte in einer Parallelhandlung ebenfalls erzählt wird, bis sie sich mit dem Schicksal Voigts vereint (Wagener, 1995, 230). Dadurch wird ein Ding geradezu vermenschlicht, der Mensch Voigt hingegen (und »Mensch« ist ein Schlüsselwort des Dramas!) verdinglicht. Wie in expressionistischen Stücken und auch wie im Märchen erhalten die Gegenstände unheimliche Lebendigkeit (Wagener, 1995, 230f.), wohingegen der Mensch durch eine durchrationalisierte Gesellschaftshierarchie zum Objekt degradiert wird. Trotz seiner märchenhaften Verkläusulierung und humoristischen Zeichnung birgt das Stück durchaus eine kritische Darstellung des wilhelminischen Militarismus und der preußischen Ethik von Pflichterfüllung und absolutem Gehorsam. Der Uniform als Symbol dafür steht das kreatürliche Leid des Menschen gegenüber. Es wird hier zwar mit leichter Komik gezeichnet, ist aber in seiner ganzen Tragik präsent.

Voigt bringt die Frage nach der Menschlichkeit, dem Wert des einzelnen Menschen in der jeweiligen gesellschaftlichen Ordnung auf die Bühne. In dieser Hinsicht erhebt Voigt Ansprüche auf mehr als nur auf einen Pass: Er kämpft um ein selbstbestimmtes Leben, um ganzheitliche Identität, um Menschenwürde und Respekt (Wagener, 1995, 232ff.). Das macht ihn als Figur auch nach Ende des Wilhelminismus so interessant. Sein kreativer Kampf gegen das Verdinglicht- und Verwaltet-Werden und sein Plädoyer für unbürokratische Menschlichkeit sind zeitlos aktuell.

In der Frage nach der Selbst- und Fremdbestimmung sowie der Idee der Menschlichkeit ist Voigt ein »typisch Zuckmayerscher Held« (Wagener, 1995, 234), greift aber auch Fragestellungen des Naturalismus und des Wiener Volksstücks wieder auf. Für Zuckmayers intensive Auseinandersetzung mit dem Naturalismus, insbesondere mit Hauptmann, sprechen daneben der detailgetreue Realismus und das Figurenpersonal des Berliner Kleinbürgertums (Wagener, 1995, 228). Nicht zuletzt gelingt es Zuckmayer mit seinem Volksstück *Der Hauptmann von Köpenick* aber auch, ähnlich wie bereits in seinem frühen Drama *Der fröhliche Weinberg*, ein Psychogramm des Kaiserreichs und der Weimarer Republik zu zeichnen, dessen Hauptaspekte faschistische Strukturen der 1930er-Jahre vorwegnehmen (Kluge, 1988, 323). In beiden Dramen verschränken sich Volksstück und Zeitstück (Kluge, 1988, 336). Gleiches trifft auf Horváths Volksstücke zu.

b) Die klaustrophobische Enge der
österreichischen Gemütlichkeit:
Ödön von Horváths *Geschichten
aus dem Wiener Wald*

Steht Zuckmayer am Anfang der Volksstück-Renaissance im 20. Jahrhundert, so begründet der österreichische Autor Ödön von Horváth (1901–1938) die Gattung des »neuen« oder »kritischen Volksstücks« (Schmitz, 1990, 43). Horváth wendet sich den Wiener Volksstücken Raimunds und Nestroys zu, um durch Aneignung und Dekonstruktion etwas Innovatives, Eigenes zu schaffen. In seiner *Gebrauchsanweisung* gibt er darüber Auskunft. Er wolle mit seinen Dramen »auf eine möglichst volkstümliche Art [...] Fragen des Volkes, seine einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehen«, darstellen (Hor-

váth, 1988, 218). Der Dramatiker müsse repräsentative Schichten und Charaktere auf die Bühne bringen. In Bezug auf die 1920er- und 1930er-Jahre sei das das Kleinbürgertum – wobei Horváth weniger eine soziologisch festzulegende Schicht meint als vielmehr das Konzentrat einer präfaschistischen, egozentrischen Geisteshaltung, die die gesellschaftliche Machtverteilung nicht reflektiert (Schmitz, 1990, 45). Horváths erklärtes Ziel ist somit die »Demaskierung des Bewußtseins« (Horváth, 1988, 218; vgl. Buck, 1996, 375) und der Hinweis darauf, dass dieses von unbewussten Faktoren gesteuert werde.

Solche Kleinbürger trifft man in den *Geschichten aus dem Wiener Wald*, 1931 uraufgeführt. In Anlehnung an Themen des bürgerlichen Trauerspiels schildert Horváths tragikomisches Volksstück das Geschick der jungen Marianne. Die Tochter des »Zauberkönigs«, eines Spielzeughändlers, soll nach dem Willen ihres Vaters den grobschlächtigen Fleischer Oskar heiraten, verliebt sich aber in den wankelmütigen Lebemann Alfred. In ihm sieht sie den Retter, der sie aus der Enge ihres Daseins führt. Die Verbindung zu Alfred bringt Marianne jedoch ins gesellschaftliche Abseits: Das gemeinsame Kind muss in Pflege gegeben werden; Marianne sichert ihren Lebensunterhalt zunächst mit Nacktauftritten im Tingeltangel (Horváth, 2009, 78 f.), später mit Diebstahl. Als sie nach Verbüßung einer Gefängnisstrafe verzweifelt an die Tür ihres Vaters klopft, kommt es zwar zu einer komödientypischen Versöhnung der Generationen, aber diese Versöhnung verursacht dem Zuschauer ein Gefühl des Grauens. Mariannes Kind ist unter mysteriösen Umständen verstorben und der Fleischer Oskar bittet Marianne nun doch um ihre Hand: »Mariann, du wirst meiner Liebe nicht entgehn –« (Horváth, 2009, 103). Die volkstümliche Walzermusik, die das Ende begleitet, tut nur oberflächlich dem Komödienthema genüge. Sie überzieht die tiefe Krise Mariannes (»Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr –«; Hor-

váth, 2009, 103) und die Enge des österreichischen Kleinbürgertums mit unerträglicher, zuckersüßer Heiterkeit. Das komödientypische Happy End wird in diesem Stück zur tragikomischen Groteske.

Horváth zeigt die wienerische Gemütlichkeit als realitätsferne Kitschwelt, die die Figuren manisch-zwanghaft aufzubauen suchen. Teile des hohlen Konstrukts sind aus der österreichischen Trivialliteratur nur zu gut bekannt: die »schöne blaue Donau«, Walzerseligkeit, die alkoholschwangere Fröhlichkeit des Heurigen. Dieser Farbanstrich übertüncht die Lieblosigkeit und Egozentrik der Figuren, die sich für den anderen ausschließlich dann interessieren, wenn der Kontakt für sie selbst Erträge bringt. Horváth's Ziel ist es, den österreichischen Kleinbürger zu demaskieren und die verborgenen Motivationen seines Handelns offenzulegen: Eros- und Aggressionstriebe sowie finanzielles Gewinnstreben.

Das Grundthema aller Volksstücke Horváth's sind Egozentrik, Gewaltbereitschaft und Bindungslosigkeit. In einer Fülle von Details kommt das symbolisch auf die Bühne. Der Fleischermeister und sein Geselle sprechen nicht nur immer wieder vom Schlachten (»Ich werd sie jetzt schon selber abstechen, die Sau –«; Horváth, 2009, 65), sie tragen auch häufig lange Fleischermesser bei sich. Wie sie die weiblichen Schweine in einer »sadistische[n] Substitutionshandlung« töten (Haag, 2000, 311), bringen sie auch Marianne zur Strecke.

Horváth beschreibt mit seinen Figuren, wie sich, beispielsweise in Oskars hartnäckigem Werben um Marianne, der erfolglose Wunsch nach sexueller Befriedigung in eine sadistische »Zerstörung des Liebesobjektes« verschiebt (Haag, 2000, 311). Horváth's Volksstücke umkreisen die Trias von Eros, Aggression und Tod. Sie bestimmt alle zwischenmenschlichen Kontakte und verursacht einen Machtkampf von latenter Brutalität. Verlierer dieser Handlungsmuster sind im Grunde alle Figuren, doch ins-

besondere die Frauen geraten zwischen die Fronten. Marianne ist das augenscheinliche Beispiel dafür: Horváths Stück schildert ihre Geschichte der Einengung und Destruktion, die ins Verstummen mündet und in manchem an Alkmene in Heinrich von Kleists *Amphitryon* erinnert.

Konsequent durchziehen Horváths Stück daher nicht nur Elemente eines kitschigen Österreich-Klischees, die durch die permanente Wiederholung aggressiv wirken, sondern Ikonographien des Todes, die in humoristischer Leichtigkeit eingebaut werden (Buck, 1996, 382). Neben den bereits erwähnten Messern sind das beispielsweise die archaischen Fleischstücke der Schlachtereier und die morbiden Scherzartikel im Spielzeugladen (Totenköpfe, Skelette, Zinnsoldaten). Eine Regieanweisung beschreibt folgende Szene: »Jetzt spielt die Realschülerin im zweiten Stock den Walzer ›In lauschiger Nacht‹ von Ziehrer. Marianne erscheint nun in der Auslage und arrangiert – sie bemüht sich besonders um das Skelett« (Horváth, 2009, 21).

Groteske Morbidität prägt auch den Stil, an dem sich erneut Horváths kritische Auseinandersetzung mit Nestroy und Raimund beobachten lässt. Statt detailgenauer Dialekt-Imitation zeigt sich in der Sprache von Horváths Figuren ein künstliches Gemenge von Stilebenen. Dialektales mischt sich mit gezwungenem Hochdeutsch und satirisch collagiertem Bildungsjargon. In einer solchen Sprache ist kein konstruktiver zwischenmenschlicher Dialog möglich (Aust [u. a.], 1989, 293) und umgekehrt: Das Sprechen spiegelt die Selbstbezogenheit der Figuren. Beides zertrümmert das Klischee des Volkstümlichen (Aust [u. a.], 1989, 294) mit seinem heimelig anmutenden Schmah. Ähnlich wie die Dauerbeschallung mit Walzern und Operettencouplets werden auch die dialektale Seligkeit und das hohle Pathos in ihrer Künstlichkeit ironisch gebrochen.

Mittels Zitatcollage glaubt sich jede Figur in Horváths Stück in der Lage, sich die landestypische Kultur und das bildungsbürgerlich zusammengetragene Wissen aus Jahr-

hundert anzuzeigen und dem Gesprächspartner gegenüber diese Kenntnisse zur Schau zu stellen (Herzmann, 1997, 155). Dabei sind alle Figuren weit davon entfernt, ihr Wissen produktiv machen und die Welt durch ihr Sprechen beherrschen zu können. Die drei Kardinaltugenden »Glaube, Liebe, Hoffnung«, so der Titel eines weiteren Horváth-Stückes, entbehren in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* jeder Grundlage. Statt die Welt sprechend zu gestalten und mit dem anderen durch Worte in Kontakt zu treten, schiebt sich der Jargon aus inhaltsleeren Bildungszitaten trennend zwischen die Figuren sowie zwischen die Figuren und ihre Umwelt.

Folgerichtig dominiert im Stück auch immer mehr die »Stille« (Horváth, 2009, 56 ff., 92 f. u. ö.), wenn sie nicht gerade von Schrammlmusik übertönt wird. Insbesondere Marianne, die wie ein Tier in die Falle getrieben wird, verstummt zunehmend. Wird bei Raimund und Nestroy trotz aller Kritik der Dialekt noch als authentische Form der Selbstaussage inszeniert, fehlt jede dialektale Heimgelichkeit bei Horváth. Das Behagliche wird zum Schrecklichen, die Heimat zur ambivalenten Erfahrung aus versuchter Geborgenheit und klaustrophobischer Enge. Der österreichische Dramatiker Werner Schwab wird diese Horváthsche Stilmischung und die Idee, der Sprecher werde von der Sprache beherrscht, in seinen Volksstücken noch steigern.

c) Harlekin in zweierlei Gestalt:

Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*

Die Gattungsbezeichnung Volksstück gab Bertolt Brecht (1898–1956) nur einem seiner großen Dramen: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, obwohl auch *Kleinbürgerhochzeit*, *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Schweyk*, *Der kaukasische Kreidekreis* und weitere Stücke dieser Gattung

zuzurechnen sind. Auch entwickelte Brecht mit *Volks-tümlichkeit und Realismus* (1938) und *Anmerkungen zum Volksstück* (1940) Ansätze einer (in manchem antifaschistisch-marxistischen) Gattungstheorie. Brecht beachtete Nestroys und Horváths Volksstücke, er verehrte Karl Valentin, war mit Zuckmayer befreundet und sah dessen Dramen (Schmitz, 1990, 56), die Fleißer gehörte zu seinem engsten Kreis.

In den *Anmerkungen zum Volksstück*, einer Art begleitendem Kommentar zum *Puntila*, fällt Brecht ein vernichtendes Urteil (»krudes und anspruchsloses Theater«) über die restaurativen volksnahen Unterhaltungsstücke seiner Gegenwart. Über den Umweg der Revue und die »Artistik des Kabarets« (Brecht, 1988ff., 24,293) sei jedoch eine ästhetische Wiederbelebung der Gattung möglich (Brecht, 1988ff., 24,299). Ein solches neues Volksstück habe »naiv[], aber nicht primitiv[], poetisch[], aber nicht romantisch[], wirklichkeitsnah[] aber nicht tagespolitisch[]« zu sein (Brecht, 1988ff., 24,294). Insbesondere die stilistische Gestaltung des Volksstücks interessiert den Theoretiker Brecht. Auf die artistische Pointierung des Burlesken in der Commedia dell'Arte (Brecht, 1988ff., 24,298) aufbauend und damit explizit Harlekin aufgreifend, müsse das Volksstück vom »Stil der Darstellung« her »zugleich artistisch und natürlich« sein (Brecht, 1988ff., 24,294).

Statt einer teleologischen Struktur bevorzugt Brecht die lose Nummernfolge der Revue, die einzelne Szenen unverbunden nebeneinanderstellt, in denen schelmische Abenteuer (Harlekinaden!) pointiert und episch dem Zuschauer erzählt werden. Schönheit entstehe dabei nicht aus einer artistisch überfrachteten Sprache, sondern aus den gezeigten Handlungen. In *Puntila* wird diese an Harlekin geschulte Poetisierung des Volksstücks erprobt, präsentiert das Drama doch in sketchartigen Einzelszenen artistische Schelmereien in epischem Stil, von denen Brecht

fordert, selbst »die Betrunkeneheitsszenen« seien »poetisch und zart« darzustellen (Brecht, 1988ff., 24,298). Die Burleske Harlekins wird demnach poetisiert, dennoch entspringt aus ihr der Mehrwert des neuen Volksstücks. Die Ästhetik Harlekins wird zu einer wichtigen Quelle für die Theatertheorie Brechts!

Obwohl das Volksstück mit Sicherheit zu den wichtigsten gattungsästhetischen Zentren Brechtscher Dramatik gehört, ist es in Bezug auf Brechts Werk selten befragt worden. Auch seine mögliche Theorie des Volksstücks ist kaum erforscht. Schon Brechts Schreibpraxis der permanenten kontrafaktorischen Bearbeitung von Vorlagen, die zudem häufig der Unterhaltungsliteratur entstammen, verbindet ihn mit dem theaterpraktischen Schreiben vieler Volksstück-Autoren. Auch experimentiert Brecht mit allen Arten des Komödiantischen, etwa des Schwanks (Aust [u. a.], 1989, 299). Zudem wurde zu Recht auf das Komödiantisch-Volkstümliche als Akt der Verfremdung im Sinne epischer Dramatik hingewiesen (Aust [u. a.], 1989, 299). Vieles davon findet sich in Brechts *Puntila*.

Puntila entstand 1940 in Brechts Exiljahren in Finnland (Brecht, 1988ff., 6,454) und greift die Dialektik von gut und böse mit harlekinischen Elementen auf. Der Gutsbesitzer Puntila ist nüchtern ein bourgeois Tyrann, während er im Suff seine Menschlichkeit entdeckt und barmherzig wird. Dann verbrüdet er sich mit seinem Chauffeur Matti, was in revueartig unverbundenen Einzelszenen und mit mancherlei epischen Passagen auf die Bühne gebracht wird.

Brecht greift in zahllosen Motiven des *Puntila* auf die Gattung des Volksstücks zurück: »Figurensplattung, Motiv der Trunkenheit, Motive des Essens, Trinkens und der Sexualität, Stadt-Land-Thematik, Spiel im Spiel [...], Veranschaulichung in einem agrarisch-feudalen »Milieu«, narrative Episoden, musikalische Einlagen mit Kommentarfunktion« (Aust [u. a.], 1989, 302). Das Stück erhält zudem

Anregungen aus der Konversationskomödie *Die Sägemehlprinzessin* (*Sahapuruprinsessa*) der finnischen Autorin Hella Wuolijoki, auf deren Landgut Marlebäck Brecht und sein Kreis (Helene Weigel, Margarete Steffin, Ruth Berlau) zeitweise leben. Wuolijoki erzählt allabendlich nach ausgiebigen Sauna-Sitzungen ihren Gästen Geschichten aus ihren Arbeiten und Stoffe der südfinnischen Umgebung (Neureuter, 2001, 441 ff.) Brecht lässt sich inspirieren, setzt jedoch, unter Mitarbeit von Margarete Steffin, neue Akzente. Er betont insbesondere das dialektische Verhältnis von Herr und Knecht, das sich bei Brecht immer wieder verkehrt. Darin scheinen, neben anderen Vorbildern (dazu: Mews, 1985, 9 ff.), Spuren der *Commedia dell'Arte* auf.

Sicherlich erhält das Herr-Knecht-Motiv in Brechts Dramatik politische Implikationen. Es enttarnt etwa das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Proletariat und Bourgeoisie als reversibel (Aust [u. a.], 1989, 301) und die kapitalistischen Ordnungsmuster als schizophren. Außerdem reagiert Brecht, indem er explizit die Gattung des Volksstückes benutzt, auf Kritik aus dem sozialistischen Lager, er schreibe zu formalistisch und volksfern (Mews, 1985, 5). In Auseinandersetzung mit dem Realismuskonzept Georg Lukács' entwickelt Brecht in der Theorie (*Volkstümlichkeit und Realismus*) und mit dem *Puntila* auch in der Praxis eine eigene Variante von Realismus und Volksnähe, den Hauptmaximen sozialistisch-realistischer Ästhetik.

Brecht entwirft mit *Puntila* jedoch auch und in erster Linie ein Volksstück, das anhand harlekinischer Komik das existentielle Leid des Exilanten beschreibt. *Puntila* ist, wie die *Courage* oder *Galileo Galilei*, eine Variation Harlekins im Exil. Der wichtigste Unterschied zu anderen Harlekinfiguren des 20. Jahrhunderts besteht darin, dass Harlekin in Brechts *Puntila* eine existentielle Identitätsspaltung erfährt. Sowohl Matti als auch sein Dienstherr

Puntila tragen im ausschweifenden sinnlichen Lebensgenuss, im anarchistischen Niederreißen von Hierarchien und Konventionen Züge Harlekins. Wenn Puntila betrunken ist, frönt er hemmungslos seinen leiblichen Trieben und unterwandert bürgerliche Moralvorstellungen. Auch Matti zeigt diese Verhaltensweisen. Puntila, noch stärker aber Matti kommentieren zudem das Geschehen harlekin-typisch in epischer Weise.

Weder Matti noch Puntila können diese harlekinische Freiheit jedoch dauerhaft beibehalten, mehr noch: beide Figuren wirken wie Alter Egos. Sie scheinen wie ein Wesen, das in zwei Hälften zerfallen ist. Die Hälften bemühen sich vergeblich um Annäherung und Wiedervereinigung. Puntila sagt zu Matti: »Ich möchte sicher sein, daß da keine Kluft mehr ist zwischen uns. Sag, daß keine Kluft ist!« Matti erwidert ironisch: »Ich nehm's als einen Befehl, Herr Puntila, daß keine Kluft ist!« (Brecht, 1988 ff., 6,291). In einigen Szenen schaffen sie den Schulterschluss, dann zerfallen sie erneut. Die letzten Szenen der Komödie bringen kein Happy End. Matti verlässt Puntila. Beide Hälften driften auseinander und treiben einer problematischen Zukunft entgegen.

Harlekin wird in Brechts *Puntila* in zwei schizophrene Figuren geteilt. Der betrunkene Puntila ist ebenso Harlekin, wie Matti in manchen freiheitlichen Momenten seines Bühnenlebens Harlekin ist. Der Zerfall Harlekins lässt sich nicht in einer neuen Totalität aufheben, sondern bleibt bestehen. Dass gerade die ganzheitliche Figur Harlekin zerteilt wird, spiegelt die identitätsgefährdende Wirkung des Exils, das für den Exilanten eigendynamische Veränderungen mit sich bringt. Wird man ohne eigenes Zutun von Land zu Land vertrieben, mögen sich ähnliche Erfahrungen einstellen, wie sie die Figuren rund um Matti und seinen Arbeitgeber machen: Die Launen des Gutsherren und seines Chauffeurs wechseln unberechenbar, was die Lebensverhältnisse auf Gut Puntila willkürlich von

Minute zu Minute ändern kann. Der Verlust von gesicherter Beheimatung verursacht Identitätszersplitterung.

Kurz vor dem endgültigen Abschied Mattis von Puntila erleben beide einen kurzen Moment inniglicher Verbrüderung. Sie besteigen den Hatelmaberg – einen Schutthausen, den Matti eilig errichtet – und imaginieren die Schönheiten ihrer Heimat, des Tavastlandes (Brecht, 1988ff., 6,367ff.). Trotz aller Streitereien, die der Szene vorangehen, eint beide das verklarte Bild der Erinnerung, das zudem ein Künstliches ist. Im Erzählen wird es aufgebaut. Im Erzählen konstruieren sich die ›Harlekine im Exil‹ für Minuten eine Imagination der Heimat und der gemeinsamen Identität.

Trotz der schmerzvollen Identitätszersplitterung wird Harlekins Ethik einmal mehr zum utopischen Prinzip. Nimmt Puntila harlekinische Formen an – etwa, wenn er unmäßig seinen leiblichen Bedürfnissen nachgibt und unkonventionell handelt –, wird er menschlich (Martini, 1974, 250). Zudem gewinnt er an Erkenntnisfähigkeit und vergrößert seinen Handlungsspielraum. Je betrunken er wird, desto mehr traut er sich, ein anarchistisches (harlekinisches!) Spiel der Rollen und Masken zu spielen (Mews, 1975, 63). Sicherlich zeigen sich in der ironischen Doppelgesichtigkeit Puntilas Elemente von Brechts epischem Theater, das den Zuschauer durch Verfremdung stärker zum Mitdenken als zum Mitfühlen bewegen will (Mews, 1975, 58). Auch treibt die Schizophrenie der kapitalistischen Gesellschaft Puntila zur Selbstentzweiung; der Klappmechanismus vom betrunkenen zum nüchternen Puntila »zeugt von einer Rebellion seiner Natur gegen seine soziale Rolle« (Neureuter, 2001, 448).

Brecht greift aber darüber hinaus traditionelle Komödienmotive, das heißt, die Ethik und Ästhetik Harlekins, auf und verwandelt sie sich eigenständig an. Insofern löst sich das Problem, das die Brecht-Forschung seit Jahrzehnten immer wieder mit der Figur Puntila hat. Sie wirkt zu

plastisch, zu faszinierend, auch in seiner Zerrissenheit zu tragisch, um nur Demonstrationsobjekt des kapitalistischen Ausbeuters zu sein (vgl. den Forschungsüberblick bei Neureuter, 2001, 430ff.). Brecht nutzt hier die traditionelle Komödienfigur Harlekin und verstärkt zum einen ihre sozialkritischen, zum anderen ihre tragikomischen Impulse. Sie äußern die Exilerfahrungen des Autors. Zugleich entfaltet Harlekin in seiner anarchistischen Leiblichkeit aber das utopische Potential, sich aus der erlittenen Beengung zu befreien. »Ein Mensch ohne Humor ist überhaupt kein Mensch« (Brecht, 1988ff., 6,345) und nur dank des Humors bleibt er es in bedrückenden Situationen.

Neben seinem utopischen Potential wird Harlekin als Figur des Heterogenen für Brecht interessant. Harlekins Wesen ist das Gegensätzliche, zumeist das Tragikomische. Ein skurriler Dreier-Rat bestimmt das Komikverständnis Brechts: Karl Valentin, Charlie Chaplin (Brecht, 1988ff., 21,102) und Frank Wedekind. Es ist ein Triumvirat des Tragikomischen; so schreibt Brecht 1922 über Karl Valentin:

[Wenn er] in irgendeinem lärmenden Bierrestaurant todernst zwischen die zweifelhaften Geräusche der Bierdeckel, Sängerinnen, Stuhlbeine trat, hatte man sofort das scharfe Gefühl, daß dieser Mensch keine Witze machen würde. Er ist selbst ein Witz. Dieser Mensch ist ein durchaus komplizierter, blutiger Witz. (Brecht, 1988ff., 21,101)

Insbesondere Wedekinds Einfluss auf Brecht ist noch immer nicht hinreichend untersucht (vgl. Bartl, 2006, 219f.), obwohl er nachweislich noch bis ins Exil- und Spätwerk wirkt. So beginnt *Herr Puntila und sein Knecht Matti* mit einem Prolog, der eine unverkennbare Hommage an den Prolog in Wedekinds *Erdgeist* ist. Wie dort Lulu wird hier

Puntila als »ein gewisses vorzeitliches Tier« präsentiert (Brecht, 1988ff., 6,285; vgl. auch ebd., 27,79).

Schon im Frühwerk ist das Tragikomische mit seiner irritierenden Wirkung ein wichtiger Bestandteil von Brechts Dramatik, die somit Harlekin verpflichtet ist. Viele Figuren wie Baal sind melancholische Narren in einer labilen Welt, die von einem Augenblick zum nächsten in ihr Gegenteil umschlagen kann – vom Tragischen ins Komische und *vice versa*. Eine derart instabile Ordnung bedarf der changierenden Ästhetik des Tragikomischen, um sie im Kunstwerk wiedergeben und ihr durch das Kunstwerk im besten Fall Impulse zur Veränderung geben zu können.

Brechts frühe Stücke sind alle Tragikomödien im Sinne Harlekins. Das tragische Geschehen in *Baal* und *Trommeln in der Nacht* wird von Harlekinaden durchzogen. So setzt Baal dem intellektuellen Geschwätz und der Leibfeindlichkeit seiner Umwelt eine aggressiv zur Schau gestellte Körperlichkeit entgegen, die die Erstarrung und Einengung des Lebens in der bürgerlichen Ordnung sprengt und einen anthropologischen Brückenschlag von Leben und Tod herstellt.

Harlekins tragikomische Provokationen führt *Trommeln in der Nacht* mit wachsendem sozialkritischem Impetus weiter. Das Stück, das mit der Gattungsbezeichnung »Komödie« versehen ist, vermengt trotz seiner scheinbar streng aristotelischen Form Tragik und Komik. Der Kriegsheimkehrer Kragler, der selbst ein groteskes Mischwesen ist (halb lebendig, halb tot; halb Tier, halb Mensch; Brecht, 1988ff., 1,200 und 222), gerät in eine Welt, deren Ordnungsraster zerfallen: Die spartakistische Revolution hat ihren Höhepunkt erreicht. Sie ist neben den politischen Implikationen ein Bild für einen gravierenden kulturellen Transformationsprozess. Eine Sozialordnung befindet sich im Ausnahmezustand fortschreitender Auflösung. Kragler erscheint demnach einmal als tragisch Leidender in einer Gesellschaft der komischen Figuren,

einmal als Narr in Konfrontation mit der Tragik etwa seiner ehemaligen Verlobten Anna. Anna verlobte sich während einer unehelichen Schwangerschaft soeben neu und wird durch Kraglers unverhoffte Rückkehr in eine schwere psychische Krise gestürzt. In dieser Hinsicht ist Kragler (worauf Botho Strauß 1969 in seinem Essay *Brechts Frühwerke: Ist das Chaos aufgebraucht?* hingewiesen hat) in der Tat ein Nachfahr des Büchnerschen Woyzeck und ein Vorfahr der Protagonisten Horváths.

Die letzten Szenen von *Trommeln in der Nacht* oszillieren in großer Geschwindigkeit und flirrendem Wechsel zwischen tiefer Tragik und traditioneller Komik. Wenige Minuten vor dem Ende des Stückes scheint dieses mit dem Mordversuch an Anna und deren Verzweiflung ins Tragische zu kippen, nur um gleich wieder in einen gängigen Komödienschluss zu münden: Kragler und Anna nähern sich an. Das Ende ist jedoch als provokante Absage an herzerwühlende Tragik oder sentimentale Komik zu verstehen. Das Publikum wird angeherrscht: »Glottzt nicht so romantisch!« (Brecht, 1988 ff., 1,229), und Kragler verlässt, als Untoter, mit der unfruchtbar gewordenen Anna die Bühne, um endlich zu leben. Das Stück verwirft das aristotelisch inspirierte Illusionstheater und endet im tragikomischen Gelächter Harlekins:

Der Dudelsack pfeift, die armen Leute sterben im Zeitungsviertel, die Häuser fallen auf sie, der Morgen graut, sie liegen wie ersäufte Katzen auf dem Asphalt, ich bin ein Schwein und das Schwein geht heim. ... *Sein Gelächter bleibt stecken im Hals.* (Brecht, 1988 ff., 1,228 f.)

Wird im Frühwerk, beispielsweise *Baal* und *Trommeln in der Nacht*, die tragikomische Ästhetik Harlekins als Protest des Lebens gegen eine sinnfeindliche Erstarrung im bürgerlichen Alltag genutzt, so kontrastiert Brechts Exil-

werk (Dramen wie *Pantaleone, Mutter Courage, Furcht und Elend des dritten Reiches* oder *Arturo Ui*) zwei Extreme im Gefolge des Faschismus: Adolf Hitler muss als lächerliche Figur dargestellt und somit entmachteter werden; zugleich soll den Opfern in ihrer Tragik Gehör verschafft werden. In allen Werkphasen Brechts entspringen der tragikomischen, subversiven Ästhetik Harlekins jedoch innovative dramatische Experimente.

d) Zerfall von Liebes- und Familienbindungen:
 Komödiantisches bei Marieluise Fleißer und
 Franz Xaver Kroetz

Marieluise Fleißer (1901–1974) schreibt ihre bekanntesten Dramen in der ersten Phase, in der das Interesse für kritische Volksstücke im 20. Jahrhundert wächst. Ihre *Pioniere in Ingolstadt*, 1926–28 entstanden, wird in manchem von Bertolt Brecht inspiriert, ohne freilich mit dieser Aussage die Originalität des Stückes schmälern zu wollen. Ein weiterer geistiger Vater für die anarchisch-volkstümliche und damit harlekinische Komik der *Pioniere* ist Karl Valentin, der übrigens einige Zeit Tür an Tür mit der Fleißer im Münchner Isartorviertel wohnte.

Einige Pioniere lagern in der bayerischen Gemeinde Ingolstadt und bringen für kurze Zeit den alltäglichen kleinbürgerlichen Trott aus dem Takt. Sie beginnen oberflächliche Liebeleien mit den jungen Frauen der Stadt, werden von den Ingolstädtern bestohlen und machen sich zugleich über die Spießbürger dort lustig. Die episodische Handlung des 1929 in Berlin uraufgeführten Stücks zeigt die Kommunikationsstörungen und die Egozentrik der Figuren sowie die Unverbindlichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen.

Fleißers Gesamtwerk ist durch ständige Korrekturen geprägt, was »einen fast undurchdringlichen Dschungel von

Überarbeitungen und Neufassungen« zur Folge hat (Brüns, 2000, 287). Nicht nur diese – sogar noch über Brechts permanente Überarbeitungsmanie hinausgehende – Arbeitsweise macht Fleißers Variation der Volksstückgattung einzigartig. In bewusst konstruierter Naivität (Brüns, 2000, 292) abstrahiert sie menschliches Handeln, Sprechen und Zusammenleben auf repräsentative Grundmuster.

In Bezug auf *Pioniere in Ingolstadt* rückt insbesondere das Verhältnis der Geschlechter ins Zentrum. Schonungslos wird die Beziehung zwischen Mann und Frau jeder Romantik beraubt und auf einen merkantilen Austausch von Sexualität gegen Geld zurückgeführt. Die Ingolstädter Prostituierte Alma angelt sich einen gut situierten Ehemann, das Bürgersmädchen Berta wird in blinder Verliebtheit von dem Pionier Karl skrupellos ausgenutzt.

In der Fassung von 1968 unterlegt Fleißer diese »sexuelle Zwangswirtschaft« (Otto Mainzer) mit sozialkritischen Momenten. Der Ausbeuter Korl (der Karl in der Erstfassung) wird als Ausgebeuteter sichtbar: »Den ganzen Tag muß ich mich schikanieren lassen, bei den Weibern lasse ich mich aus« (Fleißer, 1972, 167). Korls Verhalten ist repräsentativ (»Ich bin wie alle anderen«; Fleißer, 1972, 135): Gesellschaftliche Machtstrukturen verlängern sich in den intimsten Raum, die Sexualität zwischen Liebenden, hinein. Der Druck setzt sich, mit steigender Intensität, von oben nach unten fort (»FELDWEBEL. [...] Der Druck geht nach unten. [...] Ich gebe ihn weiter, den Druck«; Fleißer, 1972, 148). Sexualität und Liebe werden als Ware verschachert, Frauen zum Besitz erklärt: »KORL. Das ist mein Mädchen, zu Befehl. / FELDWEBEL. Das sind keine Mädchen für die Mannschaft. Das sind Mädchen für die Dienstgrade, verstanden« (Fleißer, 1972, 149f.). Den Dienstgraden des Militärs analog ist auch das zivile Alltagsleben von Hierarchien bestimmt, die sich im willkürlichen »Schikanieren« (Fleißer, 1972, 150) der Schwächeren durch die Stärkeren ausdrücken.

In der radikalen Gleichsetzung von ›Liebe‹ und sexuellem Tauschhandel wirken Fleißers Theatertexte in den Volksstücken Elfriede Jelineks weiter (Brüns, 2000, 294). Nicht zuletzt aufgrund ihrer provokanten Diagnosen erregen Fleißers Volksstücke wie die Jelineks bei ihren Aufführungen immer wieder das Gemüt der kommunalen Machthaber (Beispiele siehe Brüns, 2000, 294f.).

Die *Pioniere* und weitere Werke Fleißers zeigen ein kulturelles Ordnungssystem, das in Auflösung begriffen ist, allerdings darauf mit der dogmatischen Verfestigung überkommener Maximen reagiert (Walach, 1996, 330). Es ist eine enge, provinzielle Sphäre, die selbstbestimmtes Handeln stark erschwert und von latenter Brutalität – in Handlungen und Worten – geprägt ist. Zwar kommt es auch zu Gewaltexzessen auf der Bühne (der unbedarfte Zivilist Fabian wird von den Pionieren grausam gequält), aber verletzendere als die Schläge sind die schneidenden Worte der Figuren. Fleißer macht in sehr moderner Weise Sprechakte als Gewaltakte sichtbar (vgl. weiterführend: Butler, 1998). Statt sprachlich miteinander in einen konstruktiven Austausch zu finden, agieren Fleißers Figuren ausschließlich in »abgrundtiefe[r] Verlassenheit« (Walach, 1996, 339). Der einzige Kontakt mit anderen, der ihnen möglich ist, liegt in der sadistischen und masochistischen Bindung des Quälers an den Gequälten. Berta liebt Korl umso mehr, je brutaler er sie von sich stößt. Korl berauscht sich an dem Leiden, das er Bertha zufügt: »KORL. Tu dich nicht in mich verlieben, sonst mußt du leiden. / BERTA. Ich will leiden« (Fleißer, 1972, 151).

Wie bei Horváth macht auch bei Fleißer der spezifische Umgang mit Sprache, insbesondere mit Soziolekt und Dialekt, ein Charakteristikum ihrer Volksstücke aus. Das auf den ersten Blick anheimelnde Lokalkolorit süddeutscher Mundart übertüncht die existentielle Ortlosigkeit der Figuren. Das schließt das Verstummen ein, das den Endpunkt der Kommunikationsstörungen und den Höhe-

punkt der Deformierungen in den gezeigten politischen wie anthropologischen Ordnungen meint. In innovativer Metaphorik stellt die Fleißer dem Verstummen und der sprachlichen Gewalt konzentrierte Bilder gegenüber, die in einer kleinen Szene komplexe Machtverhältnisse konzentrieren (Walach, 1996, 337). Franz Xaver Kroetz würdigt in seinen ersten theoretischen Essays zum Volksstück gerade diese präzise sprachliche Entlarvungsstrategie der Fleißer auf das Höchste (vgl. beispielsweise *Liegt die Dummheit auf der Hand*; Schmitz, 1990, 54).

Franz Xaver Kroetz (geb. 1946), der eine neuerliche Renaissance dieser Gattung im letzten Jahrhundertdrittel einläutet, setzt sich ab etwa 1968 intensiv mit den Dramen Fleißers, Horváths und Brechts auseinander (Schmitz, 1990, 74 ff.), ja bezeichnet sich selbst gar als »Fleißer-Schüler [...], aber auch als Horváth-Schüler«. Insbesondere die *Pioniere* hätten ihn stark beeindruckt (Rühle, 1973, 405). Die Fleißer nennt Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder und Franz Xaver Kroetz »[a]lle meine Söhne« (Rühle, 1973, 405); die »Söhne« bekennen sich zu ihrer Fleißer-Nachfolge (Rühle, 1973, 403 ff.). Der »liebste« der »Söhne« sei Fleißer jedoch Kroetz:

Es gibt liebste Söhne. Er [Kroetz] hat mich am tiefsten gegraben, und ich glaube, er hat am meisten gefunden und es um und um gedreht. Er hat das Eigentliche »erkannt«. Ich habe nachhaltig auf ihn gewirkt und bis ins Unterschwellige hinein. Das ist ein Vorgang, der mich beglückt. Ich sehe, daß hier was weitergeht von innen heraus. (Rühle, 1973, 410)

Neben Sperr (*Jagdszenen aus Niederbayern, Landshuter Erzählungen* und *Münchner Freiheit*, 1966, 1967 und 1971 uraufgeführt), Fassbinder (*Katzelmacher*, UA 1968) und Peter Turrini (*Sauschlachten*, 1972/74) kann Kroetz als einer der meistgespielten Volksstück-Autoren gelten. Er

bringt seit den 1970er-Jahren die Gattung des kritischen Volksstücks immer wieder provokant und publikumswirksam auf westdeutsche Bühnen. Mit *Heimarbeit* (1969), *Stallerhof* (1972), *Mensch Meier* (1978), *Der stramme Max* (1980) oder *Bauern sterben* (1985) fügt Kroetz der Gattung ebenso überzeugende Facetten bei wie durch seine aktive Theaterarbeit. 1998 inszenierte er für das Münchner Volkstheater auf typisch Kroetzsche Weise den Volksstück-Klassiker *Der verkaufte Großvater* von Anton Hamik.

Mit Horváth und Fleißer teilt Kroetz den kritischen Blick auf das Kleinbürgertum und die berührende Sprachlosigkeit der Figuren. Den thematischen Hauptakzent setzt Kroetz hingegen, noch stärker als Horváth und Fleißer, immer wieder auf die Darstellung der Familie (Hassel, 1992). In den Familienbanden seiner Stücke spiegeln sich anthropologische und soziologische Fragestellungen gleichermaßen: Die Familienmitglieder agieren »als Objekt gesellschaftlicher Kräfte« und »als bewußte[s] und nach Selbstbestimmung strebende[s] Subjekt« (McGowan, 1992, 197). Ihre Handlungen gehorchen dabei den Mechanismen der wirtschaftlichen und sexuellen Ausbeutung sowie der Aggression:

SOHN. [...] Du alter Blutsauger du. [...]

VATER. Du gehst nicht, du gehst nie, weil ich dich nicht laß, nie laß ich dich weg! *Leise, nah:* Du gehörst mir. Du gehörst auch mir. Ganz mein bist du, wie meine Kühe und mein Stall und mein Hof und mein Fernseher. [...]

SOHN. Schau hinunter alter Depp, was du wieder gemacht hast oder ich brich dir den Hals und die Knochen.

(Kroetz, 1987, 111 ff.)

Kroetz' Stücke suchen die Symbole des deutschen Familienlebens auf: den Mittagstisch, die Wohnzimmercouch vor dem Fernseher, das Ehebett. Dem Publikum werden

repräsentative Verhaltensweisen, ins Extreme gesteigert, vorgeführt. Selten kommen Schauplätze außerhalb des Familienalltags (wie die Fabrikhalle oder das Büro) in den Volksstücken des Dramatikers vor, allerdings versagt die Welt jenseits der Kleinfamilie dem Einzelnen die Möglichkeit, sich ins Private zurückzuziehen. Die Unerbittlichkeit kapitalistischer Produktionsprozesse oder soziale Probleme wie Landflucht und Arbeitslosigkeit schlagen mit Wucht in den inneren Bereich der Familie zurück. Die Konflikte innerhalb der Familie werden durch außerfamiliale Faktoren noch größer (Töteberg, 1985, 286).

Überkommene Ordnungsmuster, zu denen die Familienmitglieder in Kroetz' Stücken hilflos Zuflucht nehmen, wirken angesichts eines übermächtigen gesamtgesellschaftlichen Ordnungsverfalls antiquiert und lächerlich: In *Bauern sterben* versucht der Sohn nach dem Tod der Eltern die Rolle des Familienoberhauptes einzunehmen. Er sperrt die Schwester, wie er meint, zu ihrem Schutz ein, verschleiern sie und verbietet ihr den Kontakt zur Außenwelt, dem gefährlichen Moloch Stadt: »Du gehörst mir. Du bist das letzte, was ich hab von daheim. Dich bewach ich« (Kroetz, 1987, 135). Dabei imitiert er unbewusst die Haltung brutaler Autorität, wie er sie bei seinem Vater leidvoll erlebte. Sein Verhalten entspringt der eigenen Hilflosigkeit (der Bruder selbst wird von der Eigendynamik der Industriestadt überrollt) und vergrößert das Leid der Schwester. Im Sprechen zeigt sich, ähnlich wie bei Marie-Luise Fleißer und Ödön von Horváth, wie sich die Hilflosigkeit des Einzelnen zwischen Anpassung und Verweigerung gegenüber der merkantilen Ausbeutung steigert: Der leeren Formelhaftigkeit der Täter-Sprache oder der industriellen Werbe- und Warenwelt (»Ich rasier mich mit der Gillette-Kontur«; Kroetz, 1987, 127) steht das wachsende Verstummen der Opfer gegenüber.

Dem Zuschauer werden Familienbilder zugemutet, die bis an die Schmerz-Grenze gehen. Die Provokation ist ein

wichtiges Mittel für Kroetz' Dramatik und ein Kernbereich seines Selbstverständnisses als Autor. Die Selbstinszenierung als Provokateur verbindet ihn nicht nur mit Wedekind und Brecht, sie findet auch im Volksstück und insbesondere in Harlekin ein willfähiges Objekt. Kroetz fordert den Zuschauer heraus, indem er bayerische Klischeebilder und Rituale des Katholizismus mit drastischen sexuellen Handlungen, Brutalität und Vulgärvokabular verbindet. In *Bauern sterben* wird ein Kruzifix in allen nur denkbaren Weisen blasphemisch behandelt: Die Jesus-Figur wird von einem Pfarrer »wie ein geschlachtetes Tier« (Kroetz, 1987, 118) ausgenommen, an ihr werden sexuelle Akte vorgenommen usw. Sie ist das Symbol für die Schändung christlicher Werte und zugleich für die utopische Hoffnung, zu der die Figuren hilflos Zuflucht suchen.

Durch schier unerträgliche Provokation wird das Publikum im besten Falle zur kritischen Revision von Verhaltensmustern angeregt, denn trotz der brutalen Zerfleischungsszenen erwachsen aus Kroetz' Volksstücken immer wieder Momente der Hoffnung. Es sind zwar nebulöse, aber dennoch ungebrochen positive Vorstellungen von familiärer Geborgenheit, von einem ökologisch ausgerichteten Landleben und von Heimat. Das macht Kroetz – ebenfalls provokant gesagt – zum »wertkonservativen Autor[]« mit »konservative[n] Leitbilder[n]« (Töteberg, 1985, 295). Die aggressive Provokation Harlekins mündet in die Utopie einer neuen Beheimatung.

e) Harlekin spricht hochschwab:
 Werner Schwabs *Volksvernichtung oder
 Meine Leber ist sinnlos*

Der österreichische Dramatiker Werner Schwab (1958–1994) scheint in seinen Komödien die Tradition des Volksstücks im 20. Jahrhundert zu konzentrieren und zu über-

steigern. In Schwabs Dramen findet sich vieles von dem wieder, was im Werk Zuckmayers, Horváths, Brechts, Fleißers und Kroetz' zu beobachten war: Am Beispiel der bürgerlichen Kleinfamilie wird diagnostiziert, wie sehr menschliche Beziehungen auf wechselseitige Ausnutzungsverhältnisse zur Befriedigung der Eros- und Aggressionstriebe sowie des Strebens nach finanzieller Bereicherung reduziert werden können. Hinzu kommt die stilistische Collage von Soziolekten und Dialekten, von Bildungsgut und volkstümlichen Klischees. Dem Geschwätz der Täter-Figuren gegenüber verstummen die Opfer-Figuren immer mehr. An ihnen wird die zerstörerische Wirkung von Sprechakten aufgezeigt.

Schwabs »Radikalkomödie« *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos* eignet sich hierfür als augenfälliges Beispiel. In einem Mietshaus wohnen auf mehreren Etagen unterschiedliche soziale Schichten: die »ausgemergelte Pensionistin« Frau Wurm mit ihrem unehelichen Sohn Herrmann, einem Künstler; die kleinbürgerliche Familie Kovacic mit ihren beiden »ordinär aufgedonnert[en]« Töchtern; die Hausbesitzerin Frau Grollfeuer, eine »wirklich vornehme alte Dame, gepflegt und anachronistisch« (Schwab, 1993, 123). In einzelnen Episoden blickt der Zuschauer in die Abgründe dieser Familien.

Das Stück verfügt über zwei Schlusszenen: Im dritten Akt kommt es beim gemeinsamen Abendessen aller Hausbewohner zum Eklat. Die Fassade der Wohlanständigkeit zerbricht und die wechselseitigen sadomasochistischen Quälbeziehungen brechen offen aus. Frau Grollfeuer vergiftet daraufhin voller Menschenhass ihre Mieter und sich selbst. Der Vorhang fällt und hebt sich erneut: Im vierten Akt sitzen die Figuren quicklebendig erneut beim Essen. Unter geistreichem Geplauder begeht man den Geburtstag der Hausbesitzerin: »Eine Hausgemeinschaft muß eben zusammenhalten« (Schwab, 1993, 175). Alles bleibt beim Alten – was wahrscheinlich eher eine

Drohung als das traditionell glückliche Ende einer Komödie darstellt.

Diese Sphäre der bitterbösen Groteske ist die Welt Harlekins. Harlekin ist sowohl für Schwabs Stücke als auch für den Autor selbst eine wichtige Figur. Werner Schwab ist ein Meister der Selbst-Inszenierung, was wohl nicht unmaßgeblich zu dem kometenhaften Aufstieg des jungen Autors zum meistgespielten deutschsprachigen Gegenwartsdramatiker der 1990er-Jahre beitrug. Schwab verändert wie Thomas Bernhard öfters die eigene Biographie zum Zwecke der Selbstverfremdung und Legendenbildung. Auch schreibt Schwab fast in all seine Stücke Selbstbilder ein. Herrmann Wurm trägt beispielsweise in seinem Künstlertum und in etlichen biographischen Details Züge des Autors.

Eine Folie, nach der sich die Selbstinszenierung Schwabs und die Protagonisten seiner Dramen immer wieder ausrichten, ist Harlekin mit seinen antibürgerlichen Provokationen und seiner burlesken Sinnlichkeit. Harlekins Faszination für das Körperliche – für unmäßiges Essen und Trinken, für Sexualität und Kot – kennzeichnen Schwabs Stücke, die nicht zuletzt im Sinne Harlekins »Fäkaliendramen« (so der Titel der ersten Dramen-Trilogie) sind.

In Schwabs Komödien drängt das ausgegrenzte Körperliche mit Gewalt ins Zentrum des Geschehens zurück. Die Beziehung zum Wiener Volksstück des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere zu Nestroy (Herzmann, 2000, 110f., 114), liegt nahe, wenngleich Schwab Nestroys Hoffnung auf eine konstruktive Synthese von Geist und Körper (Herzmann, 2000, 116) offensichtlich nicht mehr teilt oder höchstens für wenige flüchtige Momente gelten lässt.

Schwabs Herrmann Wurm ist, wie Harlekin, ein Außenseiter, was ihm eine höhere Erkenntnisebene erringen lässt. Harlekin Herrmann Wurm leidet unsäglich, kreatürlich unter dieser Erkenntnis, zugleich erhält er durch sie

die Freiheit, über alles zu lachen. Er sieht, wie existentiell gestört alle zwischenmenschlichen Bindungen seiner Umwelt sind. Er erkennt die Entindividualisierung und Verdinglichung der Sprecher.

In dem Mietshaus der Frau Grollfeuer sucht man vergeblich nach Individuen. Die Bewohner sind austauschbares »menschenmaterial«, das wie in einem Objektinventar von A bis Z zu kategorisieren ist (vgl. hierzu den Aufbau von Schwabs einzigem veröffentlichten Roman *Abfall, Bergland, Cäsar*). Zwar haben, neben komödientypischen Generalisierungen wie »Der Mäzen«, »Der Bauer«, einige der Figuren in Schwabs Stücken Eigennamen, die in ihrer Form mitunter sogar an liebevoll-neckende Spitznamen erinnern. Aber diese Namen (»Frau Wurm«, »Schweindi«, »Fotzi«) denunzieren satirisch die Unmenschlichkeit und Identitätslosigkeit der Figuren. Ihnen fällt es daher auch schwer, das Personalpronomen ich zu verwenden. Bezeichnet eine Figur sich selbst, nennt sie sich den »meinen Menschenplaneten«, »alles Meinige«, »mein Mirmich« o. ä. (Schwab, 1992, 96; Schwab, 1993, 195 und 203).

Noch in anderer Hinsicht wird die Sprache in Bezug auf ihre Sprecher zum Indikator: Die Allgegenwart nationalsozialistischen Vokabulars (»Führerstellvertreter«, »Eierschalenhitler«, »akustische[r] Endsieg«, »entartet«, »Konzentrationslager«; Schwab, 1993, 193; Schwab, 1992, 71f., 77) verdeutlicht einem zentralen Thema der österreichischen Literatur seit 1945 gemäß, wie präsent faschistisches Gedankengut im zeitgenössischen Österreich noch immer sei.

Wie Zuckmayer, Horváth und phasenweise auch Kroetz kann Schwab trotz aller Gesellschaftskritik aber mit seinen Volksstücken nicht eine unmittelbare politische Wirkungsabsicht unterstellt werden. Dass Kunst dauerhaft etwas verändern könne, verneint Schwab. Er ist kein sozialkritischer Autor mit utopischen Idealen (vgl. den Forschungsüberblick zu dieser immer wieder in Bezug auf

Schwab gestellten Frage in Bartl, 2002, 319). Allerdings kann man eine gewisse sozialpolitische Aussage seiner Texte nicht als bloßes postmodernes Spiel oder traditionelle Österreich-Beschimpfung abtun: Schwabs Komödien problematisieren dogmatische Religiosität, verkappten Militarismus, latente Gewaltbereitschaft, Rassismus, die Verdrängung und dadurch Pervertierung körperlicher Funktionen. Die Orientierung des Kunstbetriebs an der Verkäuflichkeit und den Gesetzen der Marktwirtschaft wird satirisch in dem Volksstück *Hochschwab* zum Thema gemacht.

Diese Aspekte werden häufig anhand der Machtbeziehung zwischen Eltern(teil) und Kind aufgeworfen. Schwab und seine Hauptfiguren nehmen hierbei, auch was die Verwendung der Sprache und der Fäkalien angeht, die Position des Kindes ein. Sie sind, wie ein Kind, Opfer und subversiver Täter gleichermaßen. Eine solche Perspektive erinnert stark an Harlekin.

Wie ein ungehorsames Kind, das mit Dreck wirft, oder wie Harlekin, der seiner Umwelt den nackten Hintern entgegenreckt, geht der Autor Werner Schwab mit seinem Medium um. Das Unverwechselbare und Brillante an Schwabs Volksstücken liegt sicherlich in der außergewöhnlichen Sprachverwendung begründet, die in den Feuilletons schnell mit der Bezeichnung »Schwabisch« versehen wurde. Sie resultiert aus einer anarchistisch-spielerischen Lust an der Kombination verbalen Materials (Schwab, 1992, 91) und der zerstörerischen Macht von Sprache. Die große Bühnenwirksamkeit der Schwabschen Komödien speist sich aus der sprachlich erzeugten Komik, die in der Theaterlandschaft der 1990er-Jahre ihresgleichen sucht.

Im Ton changiert »Schwabisch« zwischen Aggression und Melancholie, zwischen satirischem Wortwitz und Kaulauer. Schwab collagiert Beamtendeutsch, kindliche Sprechweisen, den Jargon der Medien- und Warenwelt sowie Phrasen einer (illusionären) österreichischen Gemütlich-

keit. Das »Schwabische« entlarvt die rührselige Heimatromantik als Lebenslüge, unter der aggressive Sexualität und Gewalt sichtbar werden. Klischees aus Heimatfilmen oder -romanen werden grell-provokant destruiert, wenn etwa in *Hochschwab* die Sängerin aus der Stadt mit dem Altbauern schläft. Dieser Geschlechtsverkehr vollzieht klischeehafte Vorstellungen des gesunden Landlebens (verbunden mit der Chiffre des tiefen, grünen Waldes) im Gegensatz zum degenerierten Stadtleben nach. So sagt die Sängerin mit erotischer Konnotation zum Altbauern: »Jetzt kannst du dein gesundes Land in meine Stadt hineinpumpen [...] Willst du ihn nicht ... den meinigen tiefen Wald?« (Schwab, 1992, 103).

Neben Schwabs sprachphilosophischen Lektüren (Fritz Mauthner, Oswald Wiener, aber auch Heidegger, Jaspers, Derrida, Lacan) sind hier möglicherweise Horváth-Spuren sichtbar. Wie bei Horváth wird die Sprache zur eigentlichen Hauptfigur der Stücke. Schwab antwortet provokant in einem Interview auf die Frage »Sie interessiert am Theater vor allem die Sprache?«: »Genau. Der Inhalt ist sekundär. Das Mittel ist der Zweck. Zuerst kommt die Sprache, dann kommt der Mensch« (*Süddeutsche Zeitung*, 25. November 1991, 32).

»Hochschwab« ist eine Sprache, wie sie ein moderner Harlekin sprechen würde: Sprechen wird beinahe stereotyp mit unmäßigem Essen und allen Arten menschlicher Ausscheidung (Kot, Erbrochenes, Ejakulat) verbunden (vgl. Schwab, 1992, 96; Bartl, 1992, 306). Schwabs Sprache ist äußerst bildreich, wobei die Bilder, Vergleiche und Analogien oft mindestens schief, wenn nicht gänzlich falsch sind. Der verzerrte Blick Harlekins legt aber neues Sinnpotential frei, ergibt sich doch häufig in diesem metaphorischen »Fauxpas« eine neue, die schöne Fassade durchstoßende Bedeutung.

Sprache erhält auf der Bühne physisches Eigengewicht; sie wird zu einer gleichberechtigten Spielfigur. Alles Dia-

logische wird ihr ausgetrieben, vielmehr nutzt ein Monologisierender das Gegenüber, ähnlich wie bei Thomas Bernhard, zum Stichwortgeber für seine aggressiven Hass Tiraden. Die dauernden Wiederholungen und die prinzipielle Wiederholbarkeit dieser Monologe macht eine hermeneutische Sphäre der Sprache deutlich, aus der ein Entkommen unmöglich ist. Die Figuren in Schwabs Stücken sind Gefangene der Sprache. Identität oder ein Leben außerhalb der Sprache ist nicht denkbar (»Man kann eben nichts als die Sprache«; Schwab, 1993, 181), zugleich ist der Selbstbezug der Sprache größer als ihr Bezug zu einer eventuellen Objektwelt außerhalb der Worte (»Sprache ist selbstgenügsame Pornographie im Verhältnis zu was?«; Schwab, 1994, 136).

Mehr noch: Die Sprache dominiert und kontrolliert vielmehr ihre Verwender; sie »zerzt die Personen hinter sich her: wie Blechbüchsen, die man an einem Hundeschwanz angebunden hat« (Schwab, 1993, 181). Dieses Zitat stammt aus dem Schauspiel *Mein Hundemund*, in dem die Hauptfigur am Ende von seinem Hund, den er das ganze Stück über misshandelt hat, zerfleischt wird. Der schon im Vorfeld hergestellte Bezug zwischen Hund und Sprache lässt eine gewisse Übertragung zu – die Sprecher leben ihre Aggressionen an der und durch die Sprache aus, schließlich werden sie von der Sprache vernichtet. Hier wird ein für Schwabs Sprachauffassung charakteristisches Wechselverhältnis sichtbar. Der Mensch ist sprachlich konditioniert; Sprechakte werden somit zur Bedrohung und zu identitätszerstörenden Faktoren.

Mit der Kontrolle über die Sprache geht auch die aufklärerische Hoffnung auf eine Kontrolle der Welt endgültig verloren. Das Subjekt handhabt die Umwelt nicht souverän, im Gegenteil. Autonomie wird als inhaltsleere Floskel des Idealismus abgetan. Schwabs Kunstsprache weist deswegen deutlich mehr Passiv-Konstruktionen auf als die alltägliche Umgangssprache. Bestes Beispiel in

Bezug auf die Sprache ist hier die Selbsteinschätzung der Sängerin in *Hochschwab*: »ich werde gesprochen« (Schwab, 1992, 96).

Zuckmayer, Horváth, Brecht, Fleißer, Kroetz und Schwab entwickeln, jeder für sich und doch auf den Vorarbeiten des anderen fußend, eine neue Facette der Gattung Volksstück. In allen spiegelt sich Harlekins Gesicht. Als Außenseiter leidet er unter der Ausgrenzung, die ihm aber paradoxerweise die Möglichkeit bietet, Ausbeutungsmechanismen der jeweiligen gesellschaftlichen Ordnung zu erkennen. Insbesondere durch eine innovative Collagierung von Sprach-Formeln werden falsche Heimat-Klischees satirisch vernichtet, die zerstörerische Macht von Sprechakten wird aufgedeckt. Ob Harlekin das alles »nur« erkennen bzw. enthüllen kann oder ob in der Ästhetik und Ethik Harlekins sogar Möglichkeiten zur konstruktiven Veränderung bestehen – diese Fragen lassen die Volksstücke offen, werfen sie freilich auf. Ihre Antwort muss sich der Zuschauer geben.

IX

Die Narren sind überall

Die Welt ist kein Narrenhaus. Oder doch? Erscheinen die närrischen Späße Harlekins nicht manchmal ernsthafter als die Hanswurstiaden der politischen, kirchlichen und kulturellen Honoratioren? Ist der Narr der eigentlich weise und menschliche Partner, während unser Gegenüber in seinem Reden irrwitzig um sich selbst kreist? Und wo stehen wir? Sind wir Wahnsinnige in einer kaum vernünftigeren Welt? Ist es gar klüger, sich als Wahnsinniger in eine Irrenanstalt zurückzuziehen? Solche Fragen und damit der Klappmechanismus der verkehrten Welt, die Narrenhaus und bürgerliche Gesellschaft, Theaterbühne und Zuschauerraum vertauscht, erhalten in der Dramatik seit dem Zweiten Weltkrieg bis heute eine neue, tragische Aktualität. Autorinnen und Autoren wie Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek und Botho Strauß stellen sich ihr, indem sie ihre Theaterstücke mit Narren bevölkern.

a) Die Freiheit der Narrenkappe: Friedrich Dürrenmatts *Die Physiker*

Ist nach einer Katastrophe wie dem Zweiten Weltkrieg und angesichts europäischer Krisen und globaler Bedrohungen (etwa durch einen atomaren Super-GAU) eine Gattung wie die Komödie überhaupt denkbar? Entspricht den bedenklichen Entwicklungen der deutschen und Schweizer Nachkriegsgesellschaft nicht eher die Tragödie als die Komödie, die traditionell auf ein gutes Ende hin orientiert sein mag? Welche Gattung kommt einer Gegenwart bei, die vom Chaos und nicht von geordneter Har-

monie zeugt? Die Antwort des Dramatikers Friedrich Dürrenmatt (1921–1990) auf diese Fragen ist überraschend: »Uns kommt nur noch die Komödie bei« (Dürrenmatt, 1996, 7,59)! Die Hanswurstiaden Harlekins bieten eine der wichtigsten, wenn nicht die einzige ästhetische Möglichkeit, die klaustrophobischen Mechanismen der modernen Gegenwart darstellen zu können. Insofern ist es nur konsequent, dass alle Dramen Dürrenmatts – von *Romulus der Große* über *Der Besuch der alten Dame*, *Die Physiker*, *Herkules und der Stall des Augias* sowie *Der Meteor* bis zu *Die Panne* und *Achterloo* – Variationen der Komödie sind.

Dürrenmatt entwirft schon früh, in seinen Essays *Anmerkung zur Komödie* (1952) und *Theaterprobleme* (1955), ein Konzept der Komödie. In der *Anmerkung zur Komödie* zeichnet Dürrenmatt vor dem Hintergrund der Gattungstradition und positiver Beispieltexte gar ein Idealbild der Komödie. Der Essay versammelt und aktualisiert einige gängige Aspekte der Komödiengeschichte: Dürrenmatt spricht sich für eine Intellektualisierung und Fiktionalisierung dieser Gattung aus, die – im Gegensatz zur Tragödie – von Einfällen und erfundenen Handlungen geprägt sei. Stark sieht er die Komödie auch an die Gegenwart gebunden, was schon seit der Antike und im deutschsprachigen Raum, insbesondere in der Aufklärung (Gottsched, Lessing), immer wieder als Kennzeichen der Komödie gewertet wird. Dürrenmatt politisiert es: Für ihn nimmt die Komödie aktuelle politische und anthropologische Themen auf (insbesondere Krieg und Frieden; Dürrenmatt, 1996, 7,23) und gestaltet sie ins Komische um. Damit nicht genug, denn durch die Verwitzelung der aktuellen politischen wie anthropologischen Themen wird die Komödie wieder an die »Wirklichkeit« rückgebunden und greift in sie ein. Dieser Akt der Wirklichkeitsdeformation durch das Komische geschieht gewaltsam: Wie ein Geschoss schlägt das Komische in der Welt außerhalb des Theaters

auf und verändert sie radikal, ja wirkt geradezu »tödlich« (Dürrenmatt, 1996, 7,23).

Diese aggressive Wirkungsweise wird in der *Anmerkung zur Komödie* weiter ausdifferenziert und erhält harlekinische Züge, denn die ideale Komödie sei »grotesk und eigenwillig«, »politisch«, »derb« und »Ausdruck einer letzten geistigen Freiheit« (Dürrenmatt, 1996, 7,25). In all diesen Attributen verletzt sie provokant die Norm. Das dominante Stilmittel der Komödie ist das Groteske, dem Dürrenmatt distanzierende Funktion zuschreibt. Erneut wird ein traditionelles Merkmal der Gattung, die seit der Antike diskutierte Distanzierung des Zuschauers durch die Komödie, modern variiert.

Das Groteske garantiert auch den politischen Gehalt der Komödie, ermöglicht es doch selbst erschütternde Fehlleistungen der nahen Vergangenheit (wie im Entstehungsjahr des Essays den Zweiten Weltkrieg) trotz emotionaler Betroffenheit distanziert zu betrachten und exakt darzustellen (Dürrenmatt, 1996, 7,27). Es geht beim Schreiben von Komödien aber nicht nur um distanzierte Schilderungen. Jede künstlerische Analyse werde, so Dürrenmatt in der *Anmerkung zur Komödie*, mit pädagogischem Engagement betrieben, daher sei die Komödie eine ideale Gattung für den »Moralisten« (Dürrenmatt, 1996, 7,27).

Die komödientheoretischen Reflexionen, die in der *Anmerkung zur Komödie* gattungsgeschichtlich und politisch fundiert werden, führt der Essay *Theaterprobleme* im Hinblick auf die Verknüpfung des Komischen mit einer Zeitdiagnose weiter. Dürrenmatt geht dabei von einer radikalen Gegenwartskritik aus. Die Politikgeschichte der Moderne produziert keine großen tragischen Konflikte und Helden mehr, denn das würde einen sinnvollen, geordneten Ablauf bedingen: »Die Tragödie [...] setzt eine gestaltete Welt voraus« (Dürrenmatt, 1996, 7,57). Auch müsste sich dann – wie bei Schillers *Wallenstein* – politische Macht in einer Person konzentrieren, was angesichts

der zeitgenössischen Politik irrwitzig ist. Der Pluralismus von entpersonalisierten, abstrakten Machtdiskursen macht vielmehr den Einzelnen – selbst einen scheinbar allmächtigen Diktator wie Hitler oder Stalin – zum austauschbaren Rädchen in einem mechanisch und eigendynamisch ablaufenden Getriebe (Dürrenmatt, 1996, 7,56). Der moderne Mensch sieht sich einer »unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden[en]« Welt ausgesetzt (Dürrenmatt, 1996, 7,56f.), die sich nur in der vielfach gebrochenen Spiegelung der Groteske gestalten lässt. Folgende Sätze Dürrenmatts sind als Zeitdiagnose und deren ästhetische Umsetzung berühmt geworden:

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. [...] Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. (Dürrenmatt, 1996, 7,59)

Nur die Komödie entspricht einer Wirklichkeitserfahrung von Chaos, Zufall und Deutungspluralismus (vgl. Profitlich, 1973, 24ff.), da sie die mäandernde, progressive Gattung *par excellence* ist. Sie ist stets »im Umsturz begriffen[]« (Dürrenmatt, 1996, 7,57f.), was durchaus das anarchistische Potential Harlekins mitmeint. Gleicht jeder poetische Prozess einem Kampf (Dürrenmatt, 1996, 7,52f.), so stellt zudem der Spott die einzige Waffe des Künstlers gegen die Borniertheit politischer Macht dar (Dürrenmatt, 1996, 7,65).

Auch seien mittlerweile alle Stoffe – ob historisch, ob mythisch – wissenschaftlich so erschlossen, dass der Autor nicht mehr naiv darauf zugreifen könne. Eine künstlerische Variation der Stoffe ist für Dürrenmatt, einen Autor

an der Schwelle zur Postmoderne, nur noch durch die Parodie des vorhandenen Materials möglich (Dürrenmatt, 1996, 7,64f.). Durch ihren Unterhaltungswert und den Pointenreichtum fängt die Komödie das Publikum ein, das sich, ohne es sogleich zu bemerken, mit Themen auseinandersetzt, die sonst erfolgreich verdrängt werden (Dürrenmatt, 1996, 7,61). All diese Argumente führt der Essay *Theaterprobleme* für die Wiederentdeckung der Komödie als der Gattung an, die der Moderne adäquat ist.

Da die eigene Gegenwart jedoch als unrein erlebt wird – moralisch gesehen, aber auch in Bezug auf die Unmöglichkeit, reine Substanzen zu abstrahieren (Dürrenmatt, 1996, 7,28) –, kann auch die Komödie nicht in ihrer reinen Form akzeptiert werden. Der Essay *Theaterprobleme* preist vielmehr die Mischformen der Tragikomödie bzw. des Grotesken. Verliert eine Welt ihre binären, kalkulierbaren Ordnungsmuster und erscheint als Konglomerat von Satyrspiel und Tragödie (Dürrenmatt, 1996, 7,57), muss sich auch die Kunst der Grenzüberschreitungen bedienen. Aus der Komödie heraus eröffnet sich momenthaft der Abgrund des Tragischen (Dürrenmatt, 1996, 7,60); ihr prominentes Stilmittel ist das Groteske, das das existentielle Paradox der eigenen Gegenwart sinnlich in Szene setzt. So vollzieht *Der Besuch der alten Dame* trotz der vielen humoristischen Szenen die antike Medea-Tragödie in moderner Gestalt nach.

Der Grund ist ein einfacher, jedoch entscheidender: In der Hochphase nuklearer Bedrohung ist die Angst vor der Atombombe ständiger Begleiter des Menschen und daher auch latentes Thema der Kunst (Dürrenmatt, 1996, 7,59). Die Angst lässt sich ansatzweise bewältigen und der Kampf Davids gegen Goliath wenigstens punktuell führen: »Im Lachen manifestiert sich die Freiheit des Menschen, im Weinen seine Notwendigkeit, wir haben heute die Freiheit zu beweisen« (Dürrenmatt, 1996, 7,65). Zwar ist es keinem, auch dem Autor nicht, möglich, einen all-

wissenden Standpunkt außerhalb der Welt einzunehmen und von dort das Chaotische sinnstiftend zu ordnen. Die Kunst kann jedoch die Bereitschaft vergrößern, das Ungeheuerliche stoisch zu ertragen, und zu »zivilem Ungehorsam« aufzurufen. Die Komödie kann Mut machen, nicht zu kapitulieren, sondern im Kleinen den sinnlosen Kampf aufzunehmen. Ziel muss es sein, den »menschlichen Blickwinkel« beizubehalten (Dürrenmatt, 1996, 7,60f.). Das »Komische« wird dann »das Gefährliche, Aufdeckende, Fordernde, Moralische« (Dürrenmatt, 1996, 7,66). Dürrenmatt traut der Komödie trotz der radikalen Zeitkritik zu, befreien und das Ungestaltete gestalten zu können.

Ein Beispiel dafür ist die Zote, in der Dürrenmatt den Nukleus der Komödie, die »Urkomödie«, erblickt. Sie äußert das Anarchisch-Gestaltlose der Sexualität, vermittelt es durch Distanz und wirkt somit konstruktivistisch: »In der Zote wird deutlich, dass das Komische darin besteht, das Gestaltlose zu gestalten, das Chaotische zu formen« (Dürrenmatt, 1996, 7,58). Ein solcher Satz zeigt nicht nur die Nähe zu Dürrenmatts Komödiendefinition zur Ethik und Ästhetik Harlekins, sondern bietet in seiner Missverständlichkeit eine breite Angriffsfläche für Kritik.

So wurde argumentiert, Dürrenmatts Komödie(ntheorie) begebe sich in die eigene Falle, die »Komödienfalle« (Greiner, 1992, 461 ff.). Dürrenmatt betone einerseits theoretisch die Wichtigkeit des Karnevalesken,⁴ domestiziere es aber anderseits selbst. Der Autor verharre nämlich in dem festen Glauben, die Komödie könne ganz traditionell, ohne jede ironische Brechung, Sinn stiften und darin das Ungestaltete gestalten. Damit blende sie gerade das Karnevaleske (auch im Sinne Bachtins) aus, das selbst ungestaltet ist und den »Druck aller Sinnangebote« kreativ auflösen kann (Greiner, 1992, 466).

Dürrenmatts Komödienkonzept dergestalt kritisch zu befragen, ist in der Tendenz sicherlich richtig und wichtig, wird so doch ein längst überfälliger, neuer Blick auf Dür-

renmatts Dramen gerichtet. Freilich setzt dieser neue Blick (im Gegenteil!) die Erkenntnis frei, dass Dürrenmatts Komödientheorie und -praxis das Karnevaleske keinesfalls domestiziert. Die Komödienpraxis, selbst frühe Stücke wie *Die Physiker* und *Romulus der Große*, werden von Harlekin intensiv bestimmt und führen zu einer aggressiven Dekonstruktion von Sinnkonzepten, aus denen in einer Ästhetik des Bruchs und der Negation punktuell neue Sinnangebote erwachsen können. Auch Dürrenmatts Komödientheorie ist weniger eindeutig und moralinsauer, als sie auf den ersten Blick wirken mag.

Die Essays *Anmerkung zur Komödie* und *Theaterprobleme* betonen den Spiel-Charakter der Komödie (Dürrenmatt, 1996, 7,29; vgl. Knopf, 1988, 87f.). Auch gestattet der extreme Stilpluralismus auf dem Theater der Nachkriegszeit, die Bühne als innovatives Experimentierfeld zu nutzen (Dürrenmatt, 1996, 7,38f.). Sinnangebote, neue Ordnungsmuster, können zwar in der Komödie entstehen, aber ausschließlich in der Fiktion des Spiels, das keine Ambitionen hat, über das konkrete Spiel hinaus anzudauern, geschweige denn in einer Realität jenseits des Spiels ›verwirklicht‹ zu werden.

In der Geschichte der Komödie finden sich immer wieder die *Topoi* vom *Theatrum Mundi*, von der Welt als Theater, und der verkehrten Welt: Spiegelt die Komödie nicht gerade in ihrem Spielcharakter die irrwitzige Welt und ist daher wie geschaffen dafür, der Welt neue, sinnstiftende Impulse zu geben? Sicherlich findet sich diese Idee auch in Dürrenmatts Komödien-Essays, aber sie wird durchaus ironisch aufgegriffen und so lange den Streichen Harlekins ausgesetzt, bis sie ins Absurde umkippt und sich keinen Geltungsanspruch jenseits der Spielwelt anmaßt. Die Frage nach dem Verhältnis von Komödien-Kunstwelt und ›Wirklichkeit‹ wird aufgegriffen, aberwitzig übersteigert und anhand des Problems von Huhn und Ei abgehandelt. Wo liegt der Sinn eines solchen Vergleichs? Kann ein

Autor eigentlich Sinn erzeugen? Der Sprecher der *Theaterprobleme* verneint das ironisch, indem er wie Harlekin nochmals mit dem Leser seinen Schabernack treibt und den Vergleich von Mimesis-Fragen und einer Ei-Huhn-Relation überzieht: »Auch schleichen sich Missverständnisse ein, indem man verzweifelt im Hühnerstall meiner Dramen nach dem Ei der Erklärung sucht, das zu legen ich beharrlich mich weigere« (Dürrenmatt, 1996, 7,45).

Überhaupt verweigert sich der Essay *Theaterprobleme* immer wieder einer eindeutigen Sinnzuschreibung. Er ist kein naives Plädoyer für die Wirkungsmöglichkeiten der Komödie, sondern etabliert selbst eine schwebende, spielerische Unbestimmtheit, wie sie für die Ästhetik Harlekins oft typisch ist. Von Anfang an schränkt der Sprecher beispielsweise die eigene Perspektive als wankelmütig, subjektiv und unwissenschaftlich ein (Dürrenmatt, 1996, 7,30 und 62). Zudem wird darauf hingewiesen, dass theoretische Forderungen, wie er sie gerade aufgestellt hat, von der Praxis unweigerlich über den Haufen geworfen werden. Fiktionale Werke, insbesondere Komödien, unterlaufen immer wieder die Ansprüche der Theorie (Dürrenmatt, 1996, 7,31 und 34), so brenne beispielsweise »der Dichter Brecht dem Dramaturgen Brecht« durch. Dürrenmatts Essay *Theaterprobleme* entwirft eine Poetik der Komödie und ist selbst ein Text voller Ironie und argumentativer Fußangeln. Es gibt wohl keine bessere Form, um die subversive Perspektive Harlekins zu preisen und zugleich selbstironisch umzusetzen.

Dürrenmatt äußert nämlich wiederholt seine Begeisterung für die anarchische Komik Harlekins, etwa wenn er das Wiener Volkstheater als die »wundervollste[] Erscheinung im Theaterwesen deutscher Zunge« (Dürrenmatt, 1996, 7,38) bezeichnet. Auch in seinen Stücken ist der Narr ein zentrales Motiv (vgl. mit etwas anderer Definition Profitlich, 1973, 41 f.). Mehr noch: Das »Prinzip Harlekin« ist der Nukleus von Dürrenmatts Komödienverständ-

nis. Schon das frühe Stück *Die Physiker* führt das auf innovative Weise vor Augen.

Die Physiker, 1961 entstanden und am 20. März 1963 am Schauspielhaus Zürich uraufgeführt (vgl. Ritter, 1991, 155 ff.), werden ein großer internationaler Theater-Erfolg für Dürrenmatt. Dennoch stellt der Autor das Schreiben daran nicht ein, sondern fertigt unter anderem 1980 eine Neufassung an. Ähnlich wie für Brecht ist auch für Dürrenmatt ein poetisches Werk nie abgeschlossen; es erfordert permanentes Weiterarbeiten.

Der Inhalt der *Physiker* trifft die kollektive Angst des Publikums vor der atomaren Bedrohung. In dem eleganten Sanatorium der Psychiaterin Mathilde von Zahnd (in der Uraufführung brillant gespielt von Therese Giehse, der das Stück auch gewidmet ist) treffen sich drei Physiker als Patienten. Zwei von ihnen halten sich für Einstein und Newton, der dritte (Möbius) gibt vor, ihm erscheine König Salomon und diktiert ihm die physikalische Lösung der Welträtsel. So harmlos diese Insassen auch wirken, sie töten überraschend drei Krankenschwestern. Der Zuschauer erfährt nach und nach das Motiv für ihre Morde. Die Physiker versuchen dadurch ihr Geheimnis zu wahren: Sie sind nicht geisteskrank. Möbius zieht sich vielmehr aus Verantwortungsbewusstsein ins Irrenhaus zurück, um die Welt vor den Folgen seiner Entdeckungen zu schützen. Newton und Einstein dagegen sind Mitglieder konkurrierender Geheimdienste und folgen dem Auftrag, Möbius' Entdeckungen militärisch auszuschlachten. Als Möbius das bemerkt, überzeugt er Newton und Einstein, aus sozialer Verantwortung heraus, die Rolle der Verrückten auch weiterzuspielen. Die Physiker verkalkulieren sich jedoch. Mathilde von Zahnd leidet überraschenderweise selbst unter Wahnvorstellungen! Sie hat Möbius' Manuskripte heimlich kopiert und setzt sie gnadenlos wirtschaftlich um. Damit jedes Handlungsspielraumes beraubt, übernehmen die drei Physiker resignierend ihre Rolle als psychisch Kranke.

Dürrenmatt gestaltet mit den *Physikern* eine Muster-Komödie in seinem Sinne. Sie ist von Einfällen, die genau konstruiert und spannungssteigernd angeordnet sind, geprägt und stets als fiktives Spiel markiert. Die *Theaterprobleme* lesen sich geradezu wie ein vorweggenommener Kommentar zu diesem »Satyrspiel der Tragödie« (Dürrenmatt, 1996, 2,136). Eine Tragödie käme der gezeigten Welt nicht bei, ein tragischer Held wäre in ihr nicht möglich.

Möbius zeigt durchaus Ansätze des tragischen Helden – in den mit ihm verbundenen Themen des schuldlos Schuldig-Werdens, der Autonomie und Verantwortung. Die Komödie dekonstruiert in ihm jedoch den tragischen Helden vor dem Hintergrund der Moderne. Möbius' Taten zeitigen zwar noch tragische Folgen, aber er selbst hat das Potential zum tragischen Helden verloren. Das würde einen sinnvollen, geordneten Geschehensablauf und die Konzentration von Macht und Schuld in einer Person voraussetzen. Möbius ist vielmehr in ein undurchdringliches Geflecht von Schuld und in undurchschaubare Machtdiskurse verstrickt. Er macht sich als Naturwissenschaftler kausallogisch strukturierte Pläne für sein Handeln, diese Pläne scheitern allerdings vor der Eigendynamik der Ereignisse. Insbesondere die irrwitzigen Aktionen einer Verückten, der Psychiaterin von Zahnd, kann er nicht einkalkulieren! Das menschliche Planen wird als illusionär entlarvt. Dürrenmatt kommentiert seine Komödie in den *21 Punkten zu den Physikern*: »Je planmäßiger die Menschen vorgehen, desto wirksamer vermag sie der Zufall zu treffen« (Dürrenmatt, 1991, 111).

Möbius hält sich für einen autonom und verantwortungsbewusst handelnden Wissenschaftler, ist aber, wie Newton und Einstein auch, stets nur eine Marionette der Frau von Zahnd: »Ihr wart bestimmbar wie Automaten und habt getötet wie Henker« (Dürrenmatt, 1996, 2,206). Brecht fordert insbesondere in der zweiten Fassung seines *Galileo Galilei*, die sich ebenfalls mit der atomaren Bedro-

hung und der Frage nach der Verantwortung des Wissenschaftlers beschäftigt (vgl. Knopf, 1988, 105 ff.; und Knapp, 1993, 93 ff.), einen ethischen Umgang mit wissenschaftlicher Forschung. Möbius' Scheitern dagegen zeigt, dass die Welt nicht gerettet werden kann, selbst wenn ein einzelner Wissenschaftler pflichtgetreu reagiert: »Was einmal gedacht wurde, kann nicht mehr zurückgenommen werden« (Dürrenmatt, 1996, 2,207). Möbius' Hoffnung auf die »kleine[] Chance [...], die nun die Welt doch noch besitzt davonzukommen« (Dürrenmatt, 1996, 2,198f.), erweist sich als Täuschung. Im Gegenteil: Die Weltgeschichte wird als unaufhaltsamer Verfallsprozess sichtbar (Dürrenmatt, 1996, 2,162). Sicherlich weist Dürrenmatt in den *21 Punkten zu den Physikern* darauf hin, dass der Einzelne nicht lösen könne, »was alle angeht«, und: »Was alle angeht, können nur alle lösen« (Dürrenmatt, 1991, 112). Das letzte Wort hat aber der Zweifel: »Die Dramatik kann die Zuschauer überlisten, sich der Wirklichkeit auszusetzen, aber nicht zwingen, ihr standzuhalten oder sie gar zu bewältigen« (Dürrenmatt, 1991, 113).

Hier wird implizit die Frage gestellt, welche Wirkung die Kunst, insbesondere die Komödie, haben kann, was die Stiftung von Sinn oder die Ordnung des Ungeordneten betrifft. Auch die *Physiker* sind thematisch davon bestimmt, was sich bereits in der ersten Szene andeutet, wenn Newton sagt: »Ich ertrage Unordnung nicht. Ich bin eigentlich nur Physiker aus Ordnungsliebe geworden. [...] Um die scheinbare Unordnung in der Natur auf eine höhere Ordnung zurückzuführen« (Dürrenmatt, 1996, 2,141). Die Rückbindung an eine – durch die Komödie gar positiv mitzugestaltende? – »Wirklichkeit« wird in den *Physikern* kontrovers in Szene gesetzt: Einerseits besteht natürlich komödientypisch ein starker Bezug zur Gegenwart, wenn mit der Atomproblematik ein aktuelles politisches Thema angesprochen wird. Das Stilmittel der Groteske schafft hier die nötige Distanz, um die existentielle

Angst vor dem atomaren Super-GAU darstellen und den Zuschauer in die Falle locken zu können: Er betrachtet die *Physiker*-Komödie als amüsantes Denkspiel und beschäftigt sich auf dem Umweg der Unterhaltung mit einem immens wichtigen, jedoch oft verdrängten Thema. Andererseits ist die Komödie *Die Physiker* als autonome Spielwelt angelegt, die »keine empirische Wirklichkeit mehr berücksichtigen will« (Knapp, 1993, 95).

Die Spannung zwischen traditioneller Erfüllung der Komödiennorm und anarchisch-harlekinischer Abweichung davon findet sich auch in Bezug auf die Form. Ironisch wird darauf gepocht, dass das Drama die aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung sklavisch einhalte (Dürrenmatt, 1996, 2,134). Diese antike Formstrenge verstärkt jedoch nur, dass das Stück Ordnungsmuster und auch traditionelle Vorstellungen von Autonomie radikal preisgibt: »Auf der klassischen Bühne wird der klassische Held demontiert« (Knopf, 1988, 107).

Im Gegenzug zu seiner scheinbaren Formstrenge ist das Stück zweiaktig angelegt, was die traditionelle Dreiaktigkeit der Komödie unterläuft. Die beiden Akte sind zudem parallel aufgebaut, aber in Nuancen auch ins Gegenteil gespiegelt. So beginnt der zweite Akt zwar wie der erste (dieselben Figuren untersuchen den Mord an einer erdrosselten Krankenschwester), auch ähneln sich die Gespräche, aber Details kehren sich um: Im ersten Akt ermahnt Fräulein von Zahnd den Inspektor, den Mord euphemistisch Unglücksfall zu nennen, im zweiten Akt ist es der Inspektor, der Fräulein von Zahnd um sprachliche Schonung des Mörders bittet (Dürrenmatt, 1996, 2,147f. und 177). Es zeigt sich dadurch, wie austauschbar und damit beliebig die Gegensätze geworden sind. Das mag eine ironische Widerlegung des Kalten Krieges sein (Knopf, 1988, 109), ähnlich wie es keine Rolle mehr spielt, welchem Geheimdienst Newton und Einstein angehören, denn sie sind trotz scheinbarer ideologischer Unterschiede auswechselbar.

Darüber hinaus spiegelt sich in dem Verwirrspiel der vergleichbaren Gegensätze wiederum das Motiv der verkehrten Welt, das die *Physiker* konzeptionell durchzieht – erneut schon ab der ersten Szene:

INSPEKTOR. Bin ich eigentlich verrückt?

OBERSCHWESTER. Nein.

INSPEKTOR. Man kommt ganz durcheinander.

(Dürrenmatt, 1996, 2,139)

Die verkehrte Welt ist ein traditionelles Komödienmotiv, das das Stück jedoch unerbittlich ins Extrem steigert. Es vollzieht somit die Forderung nach, die Dürrenmatt als dritten der *21 Punkte zu den Physikern* aufstellt: »Eine Geschichte ist dann zu Ende gedacht, wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat« (Dürrenmatt, 1991, 111). Es bleibt nämlich nicht bei der Verkehrung von psychisch gesund in psychisch krank!

Das Stück beginnt mit der Zweiteilung: hier die wahn-sinnigen Physiker, dort die vernünftige Ärztin von Zahnd. Als nächsten Schritt erfährt der Zuschauer, dass die Physiker nicht geisteskrank sind, sondern diese Rolle nur spielen. Es entsteht ein Paradox: Das wahnsinnige Verhalten ist das eigentlich vernünftige, das wahrhaft »humane« (Dürrenmatt, 1996, 2,166). Damit nicht genug, denn sonst würde der Text in der traditionell-komödiantischen Verkehrung der Welt und dem gängigen Topos des weisen Narren (Dürrenmatt, 1996, 2,199) verharren. In einem nächsten Schritt, der das Gezeigte neuerlich verkehrt, wird deutlich, dass alles bisher Behauptete irrwitzig ist, denn die psychisch Gesunden wie Fräulein von Zahnd sind geisteskrank. Die wahnsinnige Nicht-Wahnsinnige (von Zahnd) zerstört dadurch die Pläne des nicht-wahn-sinnigen Wahnsinnigen (Möbius). Auch hierbei bleibt der Text nicht stehen, sondern verkehrt ein weiteres Mal die Welt: Die nicht-wahnsinnigen Wahnsinnigen (Newton,

Einstein, Möbius) akzeptieren ihre einst freiwillig gewählte Pose des Wahnsinnigen und werden nun gezwungenermaßen doch wahnsinnig: Newton übernimmt die früher fiktive Rolle des Newton, Einstein die des Einstein, Möbius die des von König Salomon Besessenen (Dürrenmatt, 1996, 2,207ff.). Im Grunde könnte sich die Situation in endloser Perpetuierung immer weiter umkehren. Das Stück endet offen in einem unauflösbaren, vielfach verschachtelten Paradox (vgl. die 10. bis 14. und vor allem 19. These der 21 Punkte zu den Physikern, »Im Paradoxen erscheint die Wirklichkeit«; Dürrenmatt, 1991, 112). Der Zuschauer fragt sich zutiefst irritiert, wer nun wahnsinnig und wer vernünftig ist. Binäre Ordnungsmuster werden mit harlekinischem Gelächter eingerissen. Was bleibt, ist Verstörung – auch darüber, dass die Welt offensichtlich nicht zu retten ist (»*Alles ist ausgespielt*«; Dürrenmatt, 1996, 2,207).

Hier kann die eingangs erwähnte Kritik an Dürrenmatts moralinsaurem Predigerton, der den Anarchisten Harlekin zur Ordnung rufe, widerlegt werden. Sicherlich stellt das Ende der *Physiker* die Frage nach der sozialen Verantwortung der Wissenschaft und der Stiftung von Sinn in einer sinnlos gewordenen Welt. Möbius ist einer jener mutigen Menschen, die, so Dürrenmatts Essay *Theaterprobleme*, das Ungeheuerliche aushalten, ohne zu kapitulieren. Möbius versucht sein zerstörerisches Wissen in der Freiheit des Narrenspiels sozialverantwortlich zu gestalten (Dürrenmatt, 1996, 2,191 und 195f.). Aber er bleibt nicht als identifikatorischer Held unwidersprochen, vielmehr scheitert er in seinem Ansinnen, begeht einen Mord und taugt in seiner Armseligkeit nicht im Mindesten zur tragischen Überfigur. Statt eindeutiger Botschaften setzt Dürrenmatts Komödie auf das Spiel Harlekins, das alle Sinnkonzepte dekonstruiert und seinen Schabernack mit der Tradition der Komödie treibt. Der Zuschauer tappt in die Falle leichter Unterhaltung, sieht sich am Ende unmerk-

lich seiner Ordnungsgefüge beraubt und mag im Idealfall Reste von Möbius' Ethik mit nach Hause tragen. So verstanden, erhalten Möbius' Worte eine neue Bedeutung, die sich poetologisch auf die Komödie beziehen lässt:

Die Verantwortung zwang mir einen anderen Weg auf. [...] Ich wählte die Narrenkappe. [...] Die Vernunft forderte diesen Schritt. [...] Nur im Irrenhaus sind wir noch frei. Nur im Irrenhaus dürfen wir noch denken. In der Freiheit sind unsere Gedanken Sprengstoff. (Dürrenmatt, 1996, 2, 195 ff.)

Dürrenmatts *Physiker* zeigen uns die Freiheit der Narrenkappe – nicht im Sinne pädagogischer Belehrung oder eindimensionaler Sinnstiftung. Die Welt lässt sich zwar nicht verändern, aber in Harlekins Subversion und Destruktion scheint ein Rest individueller Freiheit auf.

b) Jedermann ein Narr?

Max Frischs *Biedermann und die Brandstifter*

Der Name eines zweiten Schweizer Dramatikers wird nach 1945 bald ebenso bekannt und auf den Theaterbühnen geläufig wie der Dürrenmatts: Max Frisch (1911–1991). Ein Großteil seiner Dramen sind unter die Gattung der Komödie, genauer: Tragikomödie zu fassen; auch Frisch nutzt die ästhetische Qualität Harlekins.

Bereits der erste große Erfolg des jungen Dramatikers – das »Lehrstück ohne Lehre« *Biedermann und die Brandstifter* – entwirft ein irritierendes Spiel der Gegensätze. Das Thema des *Biedermann*-Stücks wird erstmals 1948 im Tagebuch umrissen, 1953 dann in einer Hörspielfassung gesendet, 1958 als Schauspiel uraufgeführt und 1966 als Fernsehspiel konzipiert: Obwohl Brandstifter die Nachbarschaft unsicher machen, gewährt der Fabrikant Bieder-

mann dem obdachlosen Ringer Schmitz Quartier. Schmitz schmuggelt nicht nur seinen Kumpan, den Kellner Eisenring, ins Haus, sondern rüstet den Biedermannschen Dachboden mehr und mehr mit feuergefährlichem Material (Benzinfässern, Zündkapseln, Zündschnur usw.) aus. Das Ehepaar Biedermann ahnt zwar, was vor sich geht, verhindert aber nicht den großen Brand, mit dem das Stück endet. Ein Chor, »bestehend aus den Männern der Feuerwehr« (Frisch, 1976, 326), kommentiert das Geschehen.

Frischs parabolische Tragikomödie wurde in der Forschungsgeschichte unterschiedlich zu deuten versucht: Biedermanns Untergang sei als kritische Auseinandersetzung mit der kommunistischen Usurpation in der Tschechoslowakei, Warnung vor erneuter rechtsextremistischer Infiltration, Aufarbeitung der nationalsozialistischen Machtergreifung 1933 oder Diagnose von faschistoiden Tendenzen des Schweizer Bürgertums zu lesen. Sicherlich sind 1948 Fragen wie »Wie entstand der nationalsozialistische Weltenbrand?«, »Wird sich eine solche Feuersbrunst wiederholen?« und »Ist Geschichte generell von Wiederholungen bestimmt?« ein wichtiger Impuls für die Entwicklung des Biedermann-Stoffes (Schmitz, 1996, 45).

Zehn Jahre später, 1958, fügt Frisch seinem Stück noch ein Nachspiel an (Frisch, 1976, 391–415). Es zeigt das Ehepaar Biedermann – unbelehrt – in der Hölle, wo sie von den Teufeln Eisenring und Schmitz in Schach gehalten werden. Zwar tragen die Biedermanns Schuld am Weltenbrand, aber – das wird rasch ersichtlich – sie sind auch nur die »kleinen Verbrecher«. Die Großen werden durch eine Generalamnestie des Himmels nicht gefasst. Die Hölle tritt daraufhin in den Streik, die Brandstifter kehren zu neuen (Un-)Taten auf die Erde zurück. Das Nachspiel endet mit Biedermanns Erkenntnis, dass alles beim Alten bleibe (»Das Leben geht weiter«; Frisch, 1976, 414), was die provokante Gattungsbezeichnung des »Lehrstücks ohne Lehre« neuerlich unterstreicht. Eine geschichtlich-

kulturelle Katastrophe wie der Nationalsozialismus kann sich jederzeit wiederholen.

Dieser auf den ersten Blick fatalistischen Aussage steht eine ergänzende These zur Seite, die das Stück in jeder Szene entwickelt: Geschichte ist nicht mit einem unentrinnbaren Schicksal gleichzusetzen. Eine solche Schicksalsvorstellung wird durch den Verweis auf die antike Tragödie und deren Chor ironisch anzitiert, für die Moderne und ihren repräsentativen Vertreter Biedermann jedoch verworfen. Sähe der Zuschauer Geschichte als schicksalhaften, unveränderlichen Ablauf an, entließe er den Einzelnen unstatthaft aus der Verantwortung. Ein dem Fatum unterworfenen antiker Tragödienheld wird schuldlos schuldig, Herr Biedermann hingegen geht zugrunde, weil er selbst schuldhaft versagt.

Anhand von Biedermanns Verhalten – oder genauer: seiner Aktionsverweigerung, seiner eskapistischen Passivität! – wird Geschichte vielmehr als Resultat bestimmter (veränderbarer?) Faktoren sichtbar. Biedermanns Untergang resultiert beispielsweise folgerichtig aus der Schuld, die Biedermann auf sich lädt: Er treibt seinen ehemaligen Angestellten Knechtling in den Selbstmord und erweist sich dessen Witwe gegenüber als unbarmherzig. Statt seine Mitarbeiter einer verantwortungsvollen, ethisch fundierten Personalführung zu unterziehen, instrumentalisiert sie Biedermann zu gesichtslosen Produzenten, die bei altersbedingter Verminderung ihrer Produktionskräfte entsorgt und ersetzt werden. »Erkenntnisverweigerung, Opportunismus und Komplizentum« (Schmitz, 1996, 47) sind weitere Verhaltenweisen, die Biedermann – im Sinne einer Anklage durch Schmitz und Eisenring – schuldig werden lassen.

Verdrängt Biedermann jedoch die komplexen Schuldzusammenhänge und versucht sie nicht zu bewältigen, wiederholen sich in beinahe archaisch wirkender Ritualisierung die geschichtlichen Desaster. Die typisierte Figur

Biedermann erhält hier überindividuelle, repräsentative Züge. Biedermann ist Jedermann (Jordan, 1992, 26 ff.)! Die Verantwortung, die Biedermann nicht übernimmt, wird dem Publikum übertragen. Jeder Zuschauer ist ein Biedermann, jeder »kunstgenießende Rezipient[]« auch zugleich ein »Katastrophenproduzent[]« (Schmitz, 1996, 48).

Wer sind die Narren im Stück? Herr und Frau Biedermann? Schmitz und Eisenring? Die Antwort ist überraschend: Prinzipiell tragen alle Hauptfiguren des Stückes Züge Harlekins, was Harlekins traditionelle Funktionen in der Komödie auf innovative Weise verändert, ja radikalisiert. Beide Kontrahenten – Biedermann einerseits und die Brandstifter andererseits – vereinen, obwohl scheinbar so gegensätzlich, in sich Charakteristika des Narren. Der Chor verbindet Biedermann mit dem »Blödsinn«, dem »nimmerzulöschende[n] einst!« (Frisch, 1976, 328). Biedermann wird als Repräsentant der Unvernunft gekennzeichnet, wohingegen der Chor eine sozial konstruktive, gemeinschaftsbildende Vernunft vertritt, die in der Ära Biedermanns als Deutungsinstanz machtlos wird (Schmitz, 1996, 65).

Biedermann erinnert zudem an den harlekinischen Spießbürger Theobald Maske in Carl Sternheims Komödien, insbesondere was exzessive Sinnenfreude angeht. Wie Theobald Maske wird Biedermann leitmotivisch mit dem Essen assoziiert. In Sternheims Hauptfigur ist hinter der Maske der bürgerlichen Wohlanständigkeit die anarchische Freiheit und egozentrische Selbstverwirklichung Harlekins verborgen. Diese Freiheit hat Biedermann freilich verloren. Hinter seiner Maske lauert – nichts. Höchstens eine kreatürliche Angst wird sichtbar, wenn Schmitz und Eisenring Biedermanns Fassade zum Einsturz bringen. Mit dem degenerierten Harlekin Maske teilt der noch stärker degenerierte Harlekin Biedermann jedoch die Tendenz zur Repräsentativität.

Auch im Hinblick auf diese mageren Reste von den Freiheiten eines Harlekins ist Biedermann ein Hofmannsthalscher Jedermann, der in einem komödientypischen Spiel im Spiel anzitiert wird (Frisch, 1976, 381). Wie viele Komödien jongliert auch *Biedermann und die Brandstifter* mit intertextuellen Bezügen. Sei es Hofmannsthals *Jedermann* oder Goethes *Faust*, seien es Brechts Lehrstücke oder antike Tragödien wie Sophokles' *Antigone* – der verkümmerte Harlekin Biedermann sieht sich einem scheinbar eigendynamischen Spiel literarischer Texte ausgesetzt. *Biedermann und die Brandstifter* thematisiert selbstreflexiv die Möglichkeiten von Literatur als Erkenntnisvorgang, erteilt diesen jedoch eine provokante Absage: Der kunstbeflissene Bildungsbürger Biedermann ist durch Literatur nicht belehrbar (Schmitz, 1996, 54). Er goutiert das Jedermann-Spektakel, ohne eigene Schlüsse zu ziehen. Bleibt nur zu hoffen, dass der kunstbeflissene Theaterzuschauer anders reagiert!

Nicht nur Biedermann ist ein Narr, auch seine Gegenspieler Schmitz und Eisenring lassen an die Tradition des Hanswursts denken. Schmitz ist Zirkusartist, »Athlet«, und trägt ein Kostüm, das »halb an Strafanstalt und halb an Zirkus« erinnert (Frisch, 1976, 330). Frank Wedekinds groteske Harlekinaden zwischen Zirkus und Hautevolee (*Lulu*) standen für diesen Charakter Pate. Mit Schmitz betritt eine skurrile Figur die Bühne, die an der Grenze der bürgerlichen Ordnung lebt. Sie lässt sich aber dorthin nicht verdrängen, sondern kehrt gewaltsam und zerstörerisch ins Zentrum der bürgerlichen Welt zurück: in Biedermann-Jedermanns gute Stube, an den bürgerlichen Esstisch.

Mit Harlekin teilen Schmitz und Eisenring des Weiteren die Lust an der Triebbefriedigung: Eisenring flirtet eifrig mit Anna (er erinnert übrigens gerade in der Doppelung von Teufel und Harlekin an Goethes Mephistopheles), Schmitz lässt sich aus der Küche bedienen und ist kei-

nem kulinarischen Genuss abgeneigt. In die hedonistische Diesseitigkeit mischt sich jedoch bei beiden Figuren eine tragische Komponente: Eisenrings und Schmitz' Lebenslust resultiert aus der Leiderfahrung der Armut und dem Trauma der Strafgefangenen (Frisch, 1976, 377).

Schmitz und Eisenring überschreiten außerdem wie Harlekin mehrfach die Grenze von Schein und Sein – und bleiben in ihrem Grenzgang die einzig aufrichtigen Figuren! Biedermann errichtet mit größter Anstrengung um sich herum eine Scheinwelt. Er baut Imagines des weltoffenen, toleranten Menschen auf und verdrängt dadurch die eigene Schuld. Neben dem anthropologisch-psychologischen Interesse Frischs wurde in der *Biedermann*-Forschung zu Recht die gesellschaftliche Dimension dieser Scheinexistenz betont: Biedermann vollzieht tagtäglich im Kleinen eine »systemnotwendige Täuschung« des bourgeoisen Kapitalismus nach (Schmitz, 1996, 49), die von den beiden Brandstiftern konsequent sabotiert wird.

Schmitz legt von Anfang an offen, dass er die Zerstörung der bürgerlichen Ordnung vorbereitet. Hier wird das im Lustspiel häufig selbstreflexiv behandelte Thema angesprochen, im komödiantischen Unernst sei die Wahrheit ernsthafter zu vermitteln als in anderen Gattungen (»BIEDERMANN. Was wollen Sie damit sagen? / SCHMITZ. Die Wahrheit«; Frisch, 1976, 334). So bekräftigt Eisenring:

Scherz ist die drittbeste Tarnung. Die zweitbeste: Sentimentalität. Was unser Sepp so erzählt: Kindheit bei Köhlern im Wald, Waisenhaus, Zirkus und so. Aber die beste und sicherste Tarnung (finde ich) ist immer noch die blanke und nackte Wahrheit. Komischerweise. Das glaubt niemand. (Frisch, 1976, 363)

Die genannten, eher positiv besetzten Elemente der Harlekin-Tradition, die mit den beiden Brandstiftern Schmitz und Eisenring verbunden werden, verbieten eine allzu ne-

gative und daher einseitige Bewertung der Figuren. Selbst der Brand als subversives Element der Zerstörung fügt sich in das Bild einer Harlekinade, die verkrustete Ordnungsmuster kreativ aufbricht.

Dennoch – die beiden Harlekine Schmitz und Eisenring lassen sich auch nicht ausschließlich identifikatorisch betrachten. Max Frisch radikalisiert, vor dem Hintergrund kultureller Transformationsprozesse der Nachkriegszeit, die irritierende Ambivalenz Harlekins, der sich binären Codierungen wie »gut« und »böse« verweigert und zur Figuration eines Dritten wird. Trotz ihrer faszinierenden Wahrhaftigkeit und Aktivität, die sie zu ideologiелosen Vollstreckern einer höheren Gerechtigkeit macht (»Jeder Bürger ist strafbar, genaugenommen, von einem gewissen Einkommen an«; Frisch, 1976, 348), geht von Schmitz und Eisenring Gewalt aus. Schmitz droht Biedermann offen. Er erzählt, wie er einem Durchschnittsbürger jüngst im Vorbeigehen die Schulter gebrochen habe (Frisch, 1976, 334 f.). Schmitz' Gewaltbereitschaft und Menschenverachtung mögen durchaus an den Nationalsozialismus oder kommunistische Diktaturen erinnern.

Was treibt Biedermann dazu, sich wie ein Kaninchen vor der Schlange passiv zu verhalten und offenen Auges auf seinen Untergang zuzusteuern? Sicherlich seine narzisstische Empfänglichkeit für die (reichlich plumpen!) Schmeicheleien der Brandstifter, seine trügerische Verdrängung der Gefahr (»Zum Glück ist's nicht bei uns ...«; Frisch, 1976, 387) und vor allem sein eskapistisches Bedürfnis nach Ruhe (»Ich will meine Ruhe und meinen Frieden haben«; Frisch, 1976, 358). Biedermann hat darüber hinaus kreatürliche, existentielle Angst (Frisch, 1976, 357 ff.). Diese Angst ist durchaus ernst zu nehmen. Sie resultiert aus der Identitätslosigkeit und Schwäche Biedermanns, aber auch aus der aggressiven Gewaltbereitschaft der Brandstifter.

Noch ein weiterer Aspekt erschwert die Identifikation mit den »Harlekinen« Schmitz und Eisenring. Am Ende

des Stückes wird (zumindest in einer späteren Fassung von 1957) in der Figur des Dr. phil. eine Instanz eingeführt, die Schmitz und Eisenring als amoralische Vernichter verurteilt und somit relativiert.

Während der Intellektuelle (Dr. phil.) mit seiner Opposition gegen das »System Biedermann« gesellschaftliche Ideale verbindet und, halb ironisch, als »Weltverbesserer« (Frisch, 1976, 368) bezeichnet wird, geht es seinen ausführenden Kräften Schmitz und Eisenring um die sinnliche Lust an der Zerstörung und den Spaß am Unernten (Frisch, 1976, 368). Beide Positionen verbinden sich zwar aus pragmatischen Gründen für kurze Zeit, der »geistige Brandstifter« Dr. phil. wendet sich aber schließlich von der amoralischen Zerstörungswut Schmitz' ab (Frisch, 1976, 380).

Die Figur Dr. phil. wird allerdings – wie Biedermann, Schmitz und Eisenring – ebenfalls nicht einer eindeutigen Bewertung unterzogen. Seine wortgewaltige Erklärung, mit der er sich von der Gewalt Eisenrings und Schmitz' distanziert, geht ungehört in den Feuerwehrsirenen unter (Frisch, 1976, 388). Das macht ihn zur verlachten, höchstens tragikomischen Figur: »Sehen Sie, Herr Biedermann, ich war ein Weltverbesserer, ein ernster und ehrlicher, ich habe alles gewußt, was sie auf dem Dachboden machten, alles, nur das eine nicht: Die machen es aus purer Lust!« (Frisch, 1976, 388).

Biedermann und die Brandstifter verschärft die irritierende Doppelgesichtigkeit Harlekins. Schmitz und Eisenring erscheinen einerseits als faschistoide Zerstörer, andererseits treibt sie die harlekinische Lust an der antibürgerlichen Provokation an. Biedermann wird vom Zuschauer als lächerlicher Spießbürger abgelehnt, hingegen als angstgeschüttelte Kreatur vielleicht sogar mit etwas Mitleid bedacht. Der »Dr. phil.« ist beides: ein verantwortungsbewusster Intellektueller mit gesellschaftlichen Idealen und ein geistiger Brandstifter, der sich von blinder Zerstörungswut instrumentalisieren lässt.

Die starke Typisierung der Figuren erschwert zudem die Identifikation des Publikums, was im Sinne Brechts die Distanz schafft, die zur Reflexion nötig ist. Nicht mit der Theatertheorie Brechts in Einklang zu bringen ist jedoch die Art und Weise, wie Frischs Text – gerade durch die Ambivalenz der Harlekin-Figuren – binäre Codierungen unterläuft. Alle Figuren sind Nachfahren Harlekins und doch auch nicht. Alle Figuren werden in ihrer moralischen Unbestimmtheit und Typisierung zur irritierenden Leerstelle, die der Zuschauer nicht mehr durch eindeutige Lehren füllen kann. *Biedermann und die Brandstifter* ist auch in dieser Hinsicht ein »Lehrstück ohne Lehre«.

Die grundlegende Ambivalenz, die in Bezug auf die Figuren als Abkömmlinge Harlekins festzustellen war, spiegelt sich daher auch in der Gattung. In dem Hinweis »Lehrstück ohne Lehre« zeigt sich Frischs intensive Auseinandersetzung mit dem Übervater Brecht, der die Theaterpraxis der Nachkriegszeit dominierte und den Frisch auch persönlich kannte (Schmitz, 1996, 49f.). *Biedermann und die Brandstifter* dokumentiert Frischs größtmögliche Nähe zu Brecht, indem das Drama Brechts Lehrstück-Theorie und Elemente seiner antiillusionistischen Lehrdramatik aufgreift. So übersteigt am Ende die Figur Dr. phil. die Bühnenrampe, setzt sich ins Publikum und reißt damit die »vierte Wand« der Illusionsdramatik nieder. Auch der Chor der Feuerwehrleute kann als kommentierende Instanz im Sinne Brechts verstanden werden (Jurgensen, 1976, 74ff.).

Zugleich stellt *Biedermann und die Brandstifter* paradoxerweise Frischs Abkehr von Brecht dar: Eine Bewusstseinsweiterung des Publikums wird verneint; mit jeder *Biedermann*-Bearbeitung von der Tagebuchnotiz bis zum Fernsehspiel wächst der Zynismus in Bezug auf die Unbelehrbarkeit des Einzelnen und die Wiederholbarkeit geschichtlicher Katastrophen (Jordan, 1992, 27).

Frischs Harlekin-Variationen Biedermann, Schmitz und Eisenring werden auch zu Grenzgängern zwischen Komödie und Tragödie. Eine Figur wie Biedermann taugt, wie bei Dürrenmatt, nicht zum tragischen Helden. Seine borniert-bürgerliche Schuldhaftigkeit erreicht nicht dessen Fallhöhe. Auch verwirft *Biedermann und die Brandstifter* das Schicksal als Instanz, die das Verhalten der Figuren bestimmt und sie damit indirekt entschuldigt. Wie bereits in Brechts *Antigone*-Bearbeitung wendet sich der Chor in Frischs »Lehrstück« vehement gegen die Idee eines überindividuellen Schicksals: »Nimmer verdient, / Schicksal zu heißen, bloß weil er geschehen: / Der Blödsinn, / Der nimmerzulöschende einst!« (Frisch, 1976, 328). Eignet sich Biedermann nicht zum tragischen Helden und die moderne Welt nicht zum Schauplatz der Tragödie, ist beiden aber genauso wenig eine reine Komödie angemessen. Sie würde nämlich die prinzipielle Möglichkeit einer sinnvoll strukturierten Weltordnung voraussetzen, die wenigstens in einem optimistischen Happy End entworfen wird. Auch das negiert Frischs *Biedermann*-Stück. Was bleibt, ist die Tragikomödie, genauer: eine »bloß lächerliche ›Tragödien‹-Parodie« (Schmitz, 1996, 56).

Hier zeigt sich – neben der Auseinandersetzung mit Brecht – der enge Arbeitskontakt, den Frisch während der Entstehung von *Biedermann und die Brandstifter* mit Dürrenmatt hat (Schmitz, 1996, 58). Wie Frisch innovativ Brechts *Antigone*-Bearbeitung weiterführt, schreibt auch Dürrenmatt mit dem *Besuch der alten Dame* Brechts *Antigone*-Konzept fort. Brecht, Dürrenmatt und Frisch verwerfen in ihren Tragikomödien die Idee schicksalhafter Verkettungen als Illusion und fordern, die Schuldhaftigkeit jedes Einzelnen zu erkennen.

Zu den gesellschaftlichen und politischen Impulsen des Schicksalsbegriffes kommen bei Frisch insbesondere psychologisch-anthropologische Diagnosen hinzu. Die Schuld Biedermanns lässt sich nicht, wie von ihm versucht, auf

Dauer verdrängen. Sie ersteht in Schmitz und Eisenring dämonisch wieder auf, die auch als Veräußerlichung innerpsychischer Prozesse gedeutet werden können. Das Stück versucht somit als »Bewusstseinstheater« tiefenpsychologische Vorgänge, insbesondere unbewältigte Schuld und deren ritualisierte Wiederauferstehung, zu visualisieren (Schmitz, 1996, 54).

Psychologisch-anthropologisch betrachtet, sind die harlekinischen Zerstörer Schmitz und Eisenring somit in ihrer Ambivalenz in jedermanns Psyche am Werk. *Geschichtsphilosophisch* symbolisieren sie den Einbruch einer destruktiven Dynamik in eine Phase der Stagnation, des erzwungenen Stillstands. Mit den Harlekin-Figuren drängt, *kulturtheoretisch* argumentiert, das Ausgegrenzte gewalt-sam ins Zentrum der kulturellen Ordnung zurück. Frischs Harlekin zerschlagen scheinbar eindeutige moralische Wertmaßstäbe und schaffen eine irritierende, amoralische Grauzone. Das lässt sich *kulturgeschichtlich* mit der konkreten historischen Situation der Nachkriegsjahrzehnte verbinden: Dem rasanten ökonomischen und politischen Beschleunigungsprozess jener Phase steht mentalitätsgeschichtlich der Wunsch nach Ruhe und politisch eine Restaurationsepoche gegenüber. Die Literatur bekämpft in den fiktiven Harlekinen Schmitz und Eisenring aggressiv die erzwungene Statik. Der Autor widersetzt sich der Verdrängung von Schuld, sei es in der Bundesrepublik, sei es in der Schweiz (Jordan, 1992, 33). Frischs *Biedermann und die Brandstifter* bietet damit noch heute, gerade in der Vielschichtigkeit der Harlekin-Figuren, mehrere hochaktuelle Deutungsmöglichkeiten.

c) Alles ist Komödie / Die Komödie ist alles:
Narrenfiguren bei Thomas Bernhard,
Elfriede Jelinek und Botho Strauß

Nicht nur die Komödien der Schweizer Autoren Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch rehabilitieren den Narren in einer als närrisch empfundenen Welt, auch ihre österreichischen Dramatiker-Kollegen Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek bringen Harlekin zurück auf die Bühne. Sie verbinden ihn, wie Dürrenmatt und Frisch, mit anthropologischen sowie zeitdiagnostischen Fragestellungen. Botho Strauß wird schließlich gar einen Mikrokosmos des Närrischen entwerfen.

In der am 29. Juli 1972 bei den Salzburger Festspielen unter der Regie von Claus Peymann (und mit bekannten Schauspielern wie Bruno Ganz, Otto Sander und Ulrich Wildgruber) uraufgeführten Komödie *Der Ignorant und der Wahnsinnige* vereinigt Thomas Bernhard (1931–1989) mehrere Themen und Motive, die für sein Werk charakteristisch sind: Musik, Krankheit, Österreich-Kritik, Narrentum. Eine berühmte Sängerin brilliert trotz gesundheitlicher Schwäche einmal mehr in ihrer Paraderolle, der Königin der Nacht aus Mozarts *Zauberflöte*. Ihr Vater, ein Doktor und ihre persönliche Assistentin Frau Vargo warten in der Garderobe auf die Ankunft der Diva. Später feiert man gemeinsam ihren Triumph in einem Gasthaus. Am Ende des Stückes deutet sich in zunehmender Dunkelheit der Tod oder die geistige Umnachtung der Sängerin an (Bernhard, 1988, 168).

Bernhards Figur »Königin der Nacht« bringt paradigmatisch das Verhältnis von Kunst und Krankheit auf die Bühne und verbindet es mit Fragen der Identität. Das Virtuositentum der Sängerin ist teuer erkaufte: Ihr Vater und der Kunst-Markt instrumentalisieren sie, ja zwingen sie gar zur Kunstausbübung (Bernhard, 1988, 134).

Auch die Kunst selbst wirkt am Untergang der Virtuosität mit.

Die Königin der Nacht besitzt keine Identität außerhalb der Kunst. Konsequenterweise trägt die Figur keinen Eigennamen, sondern tritt nur unter dem Namen ihrer Rolle auf. Sie ist zwar technisch perfekt, aber ihre Leistung schlägt ins Unmenschliche um: Die Sängerin ist eine »Koloraturmaschine«, reines »Stimmmaterial« (Bernhard, 1988, 83). Es handelt sich bei ihr »um eine ganz bestimmte Stimme«, »nicht aber um einen Menschen« (Bernhard, 1988, 96), und der Vater besitzt »einen Mechanismus als Tochter« (Bernhard, 1988, 126), was diesen selbst in den Alkoholismus treibt.

Im Laufe des Stückes beobachtet der Zuschauer, wie alle Figuren (auch die Königin der Nacht selbst) Identitätsentwürfe der Sängerin konstruieren. Die Figur ist ausschließlich eine Projektionsfläche, die mit unterschiedlichen Beschriftungen versehen wird. Was unter dieser Oberfläche existiert bzw. ob darunter überhaupt etwas existiert, darüber kann keine Aussage getroffen werden.

Die Folgen sind, dass die Figur jede Authentizität verliert und am Ende in die Finsternis eingeht. Auf ihr überlagern sich so viele Beschriftungen, Projektionen, dass sie unlesbar werden. Sie schwärzen die Projektionsfläche selbst, die Königin der Nacht, und löschen sie damit aus.

Die Königin der Nacht ist künstlich (»ein Kunstgeschöpf«; Bernhard, 1988, 96, vgl. ebd., 127) und unmenschlich. Sie bittet Frau Vargo, ihre innere Künstlichkeit im Make-up zu unterstreichen: »das Gesicht / muß ein vollkommen künstliches Gesicht sein / mein Körper / ein künstlicher / alles künstlich« (Bernhard, 1988, 127). Ihre Defizite, die gewaltsam verhinderte Authentizität, verursachen wachsende Hass-Anfälle, ihrem Umfeld und auch den Zuhörern gegenüber (»und insgeheim hassen wir das Publikum / nicht wahr / unsere Peiniger«; Bernhard, 1988, 116).

Eine Figur wie Bernhards Königin der Nacht erinnert in ihrem Leiden an der Kunst an die Künstler-Problematik der Romantik, vor allem an E.T.A. Hoffmanns unmenschliche Kunst-Maschinen wie die Automatenfrau Olimpia in *Der Sandmann*. Die Künstlichkeit der Figur unterstreichen auch die zahlreichen intertextuellen Verbindungen, etwa zu Mozarts *Zauberflöte* und Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* (Bloemsaat-Voerknecht, 2006, 82 ff.; Solibakke, 2005, 230 ff.; Winkler, 1995).

Kunst wird als entmenslichende Perfektion sichtbar, die unter Verlusten und größter Anstrengung erbracht wird (»die Kunst und alles was damit zusammenhängt / ist als Ganzes genommen / eine ungeheure Nervenanspannung«; Bernhard, 1988, 101). Bernhard variiert, damit einhergehend, die Verbindung von Kunst und Krankheit, wie sie in der Romantik und um die Jahrhundertwende 1900 verbreitet war: »Das Genie / ist eine Krankheit« (Bernhard, 1988, 124 f., 149, vgl. ebd., 102 u. ö.). Allerdings ist das in Bezug auf *Der Ignorant und der Wahnsinnige* nicht im Sinne einer Idealisierung oder Ästhetisierung der Krankheit zu verstehen, vielmehr wird der Kranke – speziell der psychisch Kranke, der Wahnsinnige – ohne Beschönigung in seiner ganzen Jämmerlichkeit gezeigt (Langer, 2005, 48 f.). Hier liegt es nahe, solche Diagnosen von den konkreten Figuren zu lösen und in allgemeinere Zusammenhänge, die Untersuchung des Menschen, der eigenen Zeit und der Kunst, zu integrieren.

Thomas Bernhards Dramen zeigen Menschen mit existentiellen »Angstzuständen« (Bernhard, 1988, 93) und einer inneren Leere, die von einer Fülle von Identitätsentwürfen überdeckt wird (»die Existenz ist wohlgeordnet immer / Ablenkung von der Existenz«; Bernhard, 1988, 97). Sie verharren in narzisstischer Egozentrik und finden nie zu wechselseitigem Kontakt, im Gegenteil: Der andere wird zumeist als Objekt für die eigene Lebensplanung benutzt. Diese Planungen führen freilich nie ans Ziel,

erfahren die Figuren sich und ihre Umwelt doch als fremdbestimmt und zerrissen (»andererseits zerfällt alles«, Bernhard, 1988, 157). Auf der Suche nach geschlossenen Sinnkonzepten scheitern sie. Daraus erwachsen radikale Hassattacken und irrwitzige Verhaltensweisen. Das Zusammenleben der Menschen im Allgemeinen, und der Kunstbetrieb im Besonderen, gleicht einer Hölle oder einem »Narrenhaus« (Bernhard, 1988, 108). Hier wird eine Linie von Jean-Paul Sartres *Huis clos* (1944) über Thomas Bernhard bis zu Botho Strauß' *Der Narr und seine Frau heute Abend in Pancomedia* (2001) sichtbar.

Die ästhetische Konsequenz daraus ist eine irritierende Vermischung von Komödie und Tragödie: »Schließlich muß man / die Beherrschung verlieren / für die Außenwelt / ist eine Komödie / was in Wirklichkeit / eine Tragödie ist / geehrter Herr« (Bernhard, 1988, 113). Den poetologischen Diskurs um Komik und Tragik verstärkt die Opern-Motivik, die ein typisches Komödienthema in Szene setzt: die verkehrte Welt, die Austauschbarkeit von psychischer Gesundheit und Wahnsinn, von Sein und Schein. Das zeigt sich schon in der Perspektive des Stückes: Es wird aus der Garderobe, hinter der Kulisse, über die Kunst, das Geschehen auf der Bühne philosophiert.

Neben einer skeptischen Diagnose über das menschliche Zusammenleben werden also auch Zweifel an der Kunst laut. Sie führt zu unmenschlichem Virtuositentum, und das Theater zeigt sich auf programmatische Weise als künstlich: »Wie Sie wissen Frau Vargo / handelt es sich / um ein Puppentheater / nicht Menschen agieren hier / Puppen / Hier bewegt sich alles / unnatürlich / was das Natürlichste / von der Welt ist« (Bernhard, 1988, 127). In der ersten Szene eröffnen die Monologe des Vaters und des Doktors gar eine provokante Analogie: Die Brillanz, mit der die Königin der Nacht Mozart singt, entspricht der Exaktheit, mit der der Doktor seine Leichen sezziert.

Das legt auch den Umkehrschluss nahe: Mit der Unerbittlichkeit, mit der der Doktor Leichen seziert, wird die Königin der Nacht in ihrer Identität zerstückelt. Bernhards Stück äußert Kritik an einem marktwirtschaftlich ausgenutzten Virtuositentum und am uninspirierten Goutieren von Kunst durch das bürgerliche Publikum. Hinter dieser vordergründigen Kritik an der Instrumentalisierung von Kunst mag aber eine generelle Skepsis sichtbar werden, ob die Verbindung von Kunst, Identitätszerstörung und Krankheit nur durch einen problematischen Kunstbetrieb hervorgebracht wird oder nicht doch existentieller Natur ist.

Was bleibt? Tiefe Finsternis, mit einem leichten Hoffnungsschimmer. Für Bernhards Königin der Nacht kann der Weg konsequenterweise nur in die Auslöschung führen, auch wenn sie versucht, sich aus den Zwängen des Kunstmarktes zu befreien. *Der Ignorant und der Wahnsinnige* endet (als Kontrafaktur zum Sieg der Sonne am Ende von Mozarts *Zauberflöte*) in völliger Dunkelheit, was übrigens nach der Uraufführung zum Eklat führte. Thomas Bernhard und Claus Peymann weigerten sich, weitere Vorstellungen bei den Salzburger Festspielen durchzuführen, weil aus Sicherheitsgründen in der letzten Szene die Notbeleuchtung im Zuschauerraum nicht ausgeschaltet wurde. So entstand nicht, wie geplant, vollständige Finsternis (Mittermayer, 2006, 56). Die Dunkelheit, die Bernhard und Peymann als Bild so wichtig war, steht für die totale Destruktion des Subjektes im Tod oder in der geistigen Umnachtung (»kommen wir in den Wahnsinn«; Bernhard, 1988, 168), die hier negativ besetzt ist.

Wo glimmt ein Hoffnungsschimmer? Die Rettung eröffnet ebenfalls das Motiv des Wahnsinns, nun aber das (positiv gewertete!) Narrentum: Der Doktor entwirft die einzig mögliche Handlungsalternative, die harlekinische Verweigerung:

Man muß [...] / mitten in der Vorstellung / beispielsweise mitten in der Rachearie / aufhören zu singen / die Arme fallen lassen / das Orchester ignorieren / die Mitspieler ignorieren / das Publikum ignorieren / alles ignorieren / dastehen / und nichts tun / und alles anstarren / anstarren verstehen Sie / plötzlich die Zunge herausstrecken / [...] in die Hände klatschen / und die Zunge herausstrecken / und lachend abgehen / lachend / lachend verstehen Sie / lachend. (Bernhard, 1988, 149f.)

Ein und dasselbe Motiv – das Narrentum – enthält Destruktives und Konstruktives: Versteht man den Narren als Wahnsinnigen, so vertritt er das Reich der Auslöschung und Dunkelheit, in das die Königin der Nacht und die anderen Figuren am Ende von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* spurlos eingehen. Versteht man den Narren als anarchistischen Allverweigerer, so sprengt er gesellschaftliche Normen und zeigt den Ausweg aus dem Labyrinth sozialer Erwartungshaltungen.

Die Technik, in einem Motiv extreme Gegensätze zusammenzubringen, wird für Bernhards Schreiben konstitutiv und bestimmt *Der Ignorant und der Wahnsinnige* in allen Einzelheiten. Auch das Musik-Motiv, das im Gesamtwerk Thomas Bernhards immer wieder aufgegriffen wird, ist stets doppelwertig besetzt. Musik steht für inhumane Qual und ein Medium der Heilung gleichermaßen (Bloemsaat-Voerknecht, 2006, 40ff.).

Die Ambivalenz des Narren und der Musik lässt sich poetologisch auf Aussagen über die Kunst, insbesondere das Drama und die Komödie, beziehen. Die Verbindung von Musik und Drama legt *Der Ignorant und der Wahnsinnige* deutlich nahe. Das Stück übersetzt musikalische Kompositionsprinzipien in die dramatische Literatur, genauer: in die Tragikomödie. Das reicht von strukturellen Merkmalen wie der sprachlichen Imitation der Fuge oder

der Gestaltung von Wort-Arien bis in die Zahlensymbolik und Stilistik hinein (vgl. den Forschungsüberblick und die Fülle von Beispielen bei Bloemsaat-Voerknecht, 2006, 95 ff.). Die charakteristische Form des Stückes mit seinen Kurzzeilen ohne Interpunktion erinnert an Librettozeilen (Bloemsaat-Voerknecht, 2006, 127); generell ist eine Verwandtschaft von Bernhards Dramen mit Opernlibretti nicht von der Hand zu weisen (Scheit, 1995, 194). Die asyndetischen Kurzzeilen in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* gemahnen aber auch an pathologisches Sprechen, an den Stil psychisch Kranker. Erneut werden die Musik und die Kunst mit dem Narrentum in Verbindung gebracht!

Die grundlegende Ambivalenz des Narren ist damit auf die Kunst, sei es die Musik, sei es die Komödie, beziehbar: Sie befreien und versklaven, sie stiften Ordnungsmuster und lösen sie auf. In jedem Stück Bernhards werden, von *Vor dem Ruhestand* (1979) bis *Heldenplatz* (1988), die Kunst und insbesondere der Künstler einer kritischen Selbstanalyse unterzogen. Dabei trägt der Künstler (oder auch der Intellektuelle) stets sowohl faschistoid-destruktive als auch messianisch-heilbringende Züge. Überhaupt kann alles, was soeben zu *Der Ignorant und der Wahnsinnige* konstatiert wurde, geradezu paradigmatisch für Thomas Bernhards Dramen gelten.

Thomas Bernhards Dramatik bewegt sich immer auf der Grenze zwischen Komödie und Tragödie, was auch in fast allen Stücken theoretisch auf der Bühne verhandelt wird (vgl. Schmidt-Dengler, 2005, 61 f.; Baumgärtel, 2003, 222 ff.). Das beginnt schon mit Bernhards allererstem Stück, *Ein Fest für Boris* (1968/70), über das Botho Strauß sagte: Thomas Bernhards Werke »verführen« »zu einer schrecklichen Erheiterung über ihren extremen, furchterregenden Gegenstand« (Strauß, 1987, 233). Sie greifen auf traditionelles Tragödienpersonal zurück (zum Beispiel, der Ständeklausel gemäß, Honoratioren aus Politik, Wissenschaft und Kunst), konfrontieren sie aber immer mit

Narren (Scheit, 1995, 195; vgl. die psychisch Kranken in *Ein Fest für Boris* oder *Immanuel Kant*).

Dabei kommt es nicht, wie bei den meisten Tragikomödien, zu einer Vermischung von Komik und Tragik oder einer Überlagerung der einen Seite durch die andere. Vielmehr steht bei Bernhard während des ganzen Stücks jeweils Komisches und Tragisches gleichberechtigt und simultan nebeneinander. Schmidt-Dengler schlägt als Analogie für dieses Changieren ein »Umspringbild« vor, das den schnellen Wechsel der Perspektive ermöglicht: Blickt man von einer Seite auf das Bild, so erscheint es voll und ganz tragisch, wendet man dann nur leicht den Kopf, springt es innerhalb eines Sekundenbruchteils um und zeigt das Gegenbild des Komischen (vgl. Schmidt-Dengler, 2005, 62 und 67).

Der Grund für die spezifische Tragikomik liegt in der Diagnose der Zeit, des Menschen und der Kunst – sie macht die scheinbar reinen Gegensätze obsolet. Die unausweichliche Todesverfallenheit des Menschen entlarvt sein Planen und Kategorisieren als irrwitziges Unterfangen: »Es ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt« (so eine berühmte, Thomas Bernhard zugeschriebene Aussage, nach Schmidt-Dengler, 2005, 62). Ähnlich wie bei Dürrenmatt und Frisch kommt einer existentiell lächerlichen, da in Auflösung begriffenen Welt nur mehr eine Gattung der Lächerlichkeit bei (vgl. Schmidt-Dengler, 2005, 64).

Auch für Thomas Bernhard bleibt also die Komödie das adäquate »Weltbegegnungsmodell« (Baumgärtel, 2003, 223), aber der Akzent verschiebt sich im Vergleich zur Komödientradition wie auch zum Komödienverständnis Dürrenmatts und Frischs: Bernhards Komödien evozieren nicht das befreiende Lachen der Komik, sondern eine verhunzte Tragik, die lächerlich wirkt. Die Komödie scheitert in der Lächerlichkeit. Deshalb gibt Bernhard seinem vorletzten Stück *Elisabeth II.* die Gattungsbezeichnung »Kei-

ne Komödie«. Gerade dadurch spiegelt und kompensiert eine solche Anti-Komödie die Lächerlichkeit der Welt. *Ex negativo* entsteht die Hoffnung auf etwas Positives; die radikale Zertrümmerung von eindeutigen Kategorisierungen provoziert den Wunsch nach anderen, geeigneteren Ordnungsmustern.

Der Narr gehört, dieser Logik folgend, zum festen Figurenrepertoire Thomas Bernhards. Botho Strauß formuliert sogar, Bernhards Werk stehe beständig an der Grenze zur psychischen Krankheit, ja überschreite sie gar hin zu »Verkrüppelung, Schizophrenie, langausgehaltene[m] Sterben« (Strauß, 1987, 233). Durch diese Schwellensituation steigert sich die Erkenntnisfähigkeit: »das Denken versichert sich gerade der reduzierten, entschwindenden Existenz in den vollendetsten Halluzinationen, in den scharfsinnigsten Theorien über die Beendigung des allgemeinen Elends« (Strauß, 1987, 233). Das »wahnhaftes Denken und fiebrige Erkennen« dient dabei einerseits als realistisches Abbild der Wirklichkeit, andererseits erzeugt es neue Freiheit (Strauß, 1987, 234).

Das Harlekinisch-Komische übernimmt in Bernhards Dramen folglich wichtige Funktionen: Es schafft die Distanz, um Bernhards »werkkonstante[] Themen Tod, Einsamkeit und Gewalt« zu äußern (Baumgärtel, 2003, 231, vgl. ebd., 227 ff.). Auch drückt es erhebliche Vernunftskepsis aus: »Die normale, gesellschaftsfähige Vernunft, nachgeahmt von einer Schar verzweifelter Idioten, geht aus diesem Spiel nicht unbeschädigt hervor: sie bricht [...] in grelles, irrwitziges Gelächter aus« (Strauß, 1987, 235).

Bernhard erfindet den Narr als Grenzgänger dabei natürlich nicht, sondern entwickelt die Figur weiter, indem er sich mit der *Commedia dell'Arte*, insbesondere deren Vermittlung durch das Alt-Wiener Volkstheater (Haider-Pregler, 1990, 161), auseinandersetzt. Das reicht bis in einzelne Motive und Figurenkonstellationen hinein. So setzt auch Bernhard beispielsweise körperliche Gebrechen oder das

Herr-Diener-Verhältnis skurril in Szene (Haider-Pregler, 1990, 161 f.). Vor allem aber ist es Harlekin, der Bernhards Dramen mit der Commedia dell'Arte und deren Variation bei Nestroy und Raimund verbindet. Selbst Harlekins klassische Attribute der Körperlichkeit und Völlerei finden sich, etwa in den Essensszenen in *Ein Fest für Boris*, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, *Die Macht der Gewohnheit* oder *Ritter, Dene, Voss* (Haider-Pregler, 1990, 163).

Haider-Pregler weist überzeugend nach, dass Bernhard insbesondere in den Rollen, die er dem Schauspieler Bernhard Minetti auf den Leib geschrieben hat, Harlekin-Traditionen abwandelt (Caribaldi in *Die Macht der Gewohnheit*, Karl in *Der Schein trügt*, Minetti in *Minetti*, Robert Schuster in *Heldenplatz* usw.; vgl. Haider-Pregler, 1990, 167 ff.). Wie in den Harlekinen der Commedia dell'Arte oder der Alt-Wiener Volksstücke erhält der Darsteller, hier: Minetti, vom Autor ein individuell auf ihn abgestimmtes Rollengerüst, aus dem heraus er sich die Freiheit fürs Improvisieren und eine eigene komödiantische Gestaltung nehmen kann (Haider-Pregler, 1990, 182). Jede dieser Minetti-Figuren ist Teil eines Kaleidoskopes, das das Bild Harlekins im späten 20. Jahrhundert zeigt:

ein hagerer alter Mann, rechthaberisch, mehr oder weniger verschlampt, nicht ohne Bössartigkeit, von absurden Perfektionszwängen besessen, ein seine Umwelt tyrannisierender Selbstquäler, gesundheitlich beeinträchtigt oder hypochondrisch die Symptome eines Krankheitsbildes simulierend – bewußter Schauspieler oder Schausteller seiner zurechtstilisierten Lebensrolle. (Haider-Pregler, 1990, 167)

Dieser »moderne« Harlekin entwickelt eine neue Art zu sprechen, die, wie der Charakter selbst, zwischen Verkrüppelung und Freiheit wechselt. Er monologisiert und wiederholt geradezu manisch immer wieder dieselben zy-

nischen Phrasen. Er schreitet, mäandernd, von Thema zu Thema fort, ohne dass seine Rede argumentativ von der Stelle käme. Sein Sprechen dreht sich im Kreis. Auch zertrümmert er nicht nur inhaltlich beständig gesellschaftlich Festgeschriebenes und enttäuscht soziale Erwartungshaltungen, auch seine Rede ist vom rhetorischen Mittel des Anakoluth (von unvollständigen, argumentativ folgewidrigen Sätzen) geprägt. Dieses stilistische Vorgehen setzt Harlekins Aktionen sprachlich um (Scheit, 1995, 195 f.). Harlekin wird zum ästhetischen Programm erhoben – in einer Welt, die selbst närrisch ist. Dabei zeigt seine monologische und syntaktisch zerrissene Rede seine innere Verletzung (etwa seine leidvolle Unfähigkeit, mit der Umwelt in Kontakt und Austausch zu treten). Zugleich ergibt sich daraus – Bernhards Zusammentragen von Gegensätzen gemäß – ein paradoxer, positiver Impuls, nämlich Harlekins »große[] Geste der Weltverneinung« (Scheit, 1995, 196).

Somit ist der Ausgangspunkt für Bernhards irritierende tragikomische »Umspringbilder« die Komödie! Die Figur Bruscon versucht in *Der Theatermacher* gar eine allumfassende Komödie zu schreiben, die ähnlich wie Goethes Urpflanze originär und ganzheitlich alle Komödienuntergattungen der Weltliteratur enthält (vgl. Schmidt-Dengler, 2005, 64). Ein solcher Plan muss, wie alle Pläne der Bernhardschen Figuren, scheitern, aber er nimmt im Positiven wie im Negativen die Idee der Pancomedia voraus, der auch Botho Strauß eine Komödie widmen wird. Alles ist Komödie. Die Komödie ist alles.

Bevor Botho Strauß' Komödienkonzept betrachtet wird, lohnt ein Blick auf die Dramen der Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek (geb. 1946), die viele komödiantische Elemente und Narrenfiguren enthalten. Ihr Skandalstück *Burgtheater. Posse mit Gesang* greift nicht nur wie Bernhard den Zusammenhang von Kunstbetrieb und faschistoider Gewalt auf, sondern stellt sich dezidiert in die Nachfolge des Alt-Wiener Volkstheaters mit seinen Harlekinaden.

Nur wenige Jahre vor Bernhards *Heldenplatz* (1988) legt Jelineks *Burgtheater* (1982 erschienen, 1985 uraufgeführt) den Finger in die Wunde der österreichischen Nachkriegsgesellschaft: die Mitschuld Österreichs am nationalsozialistischen ›Anschluss‹. Das Stück lässt eine vor-schnelle Heilung dieser Wunde nicht zu und widersetzt sich der österreichischen Imago, durch eine erzwungene Gleichschaltung selbst Opfer des deutschen Faschismus geworden zu sein. Das Wiener Burgtheater dient Jelinek dabei als Symbol für bürgerliche Repräsentationskunst und dafür, wie man nach 1945 bruchlos an die österreichische Kultur vor 1933 anzuknüpfen versuchte (Hochholding-er-Reiterer, 2006, 448).

Das Stück gliedert sich in zwei Teile, unterbrochen von einem ›Allegorischen Zwischenspiel‹. Im ersten Teil, der 1941 spielt, versuchen mehrere Mitglieder eines bekannten österreichischen Schauspielerclans intensiv sich den deutschen ›Herren‹ anzupassen, um weiterhin Erfolg zu haben (Jelinek, 1999, 132). Hinter den Figuren vermuteten Rezensenten Mitglieder der Familie Wessely-Hörbiger und lasen das Stück zu Unrecht als reines Schlüsseldrama (Annuß, 2005, 95 ff.; Janz, 1995, 63).

Das ›Allegorische Zwischenspiel‹ beschwört die volkstümliche Komödienästhetik Raimunds und Nestroys (»Raimund, schau oba«; Jelinek, 1999, 143). Der Schauspielerclan ermordet »eine Gestalt in einer merkwürdigen Mischung aus Alpenkönig, Menschenfeind und Invalide« (Jelinek, 1999, 143), die sich für den antifaschistischen Widerstand stark macht: »Während Istvan und Käthe den Alpenkönig demontieren, tanzt Schorsch mit der sehr widerstrebenden Resi eine Art Ländler, Schorsch singt dazu [...] A Hetz muaß sein! So glocht hamma nimma seit dem Anschluß!« (Jelinek, 1999, 147). Eine latent faschistoide Geisteshaltung wird ersichtlich (»Gengan Sie! Mir wollen hier keine Juden und Ausländer!«; Jelinek, 1999, 146).

Der zweite Teil, »knapp vor der Befreiung Wiens« 1945 angesetzt (Jelinek, 1999, 130), zeigt uns, wie es mit der Familie weitergeht. Ihre Mitglieder inszenieren sich als Oppositionelle und können nach der Niederlage der NS-Diktatur unbehelligt ihrem Beruf nachgehen.

Die Figuren sind als Nachfahren der Typen erkennbar, die in der volkstümlichen Unterhaltungskomödie, auch im Alt-Wiener Volksstück, üblich sind. Sie tragen zudem schmucke Tracht – jedoch in grotesker Übersteigerung: »Käthe trägt ein stark stilisiertes Trachtenkostüm mit applizierten riesigen Eichenblättern« (Jelinek, 1999, 131). Das ganze Stück überzeichnet Elemente aus heiteren Komödien, sei es des Boulevardtheaters, sei es des Films (Jelinek, 1999, 131: »wie aus einem typischen Wiener Film-erzeugnis der Zeit«; Hochholdinger-Reiterer, 2006, 450). Die volkstümliche Komödie wird dekonstruiert, ihre heile Welt erscheint bei Jelinek als Hölle. Zudem wird durch das Übersteigern bekannter Klischees das Geschehen auf der Bühne als irrwitziges Spiel und theatrale Fiktion ausgestellt. Das Stück bricht mit der Illusion und zeigt die Welt antinaturalistisch in überzogener Künstlichkeit (Hochholdinger-Reiterer, 2006, 450).

Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Sprache. Ähnlich wie nach ihr Werner Schwab (oder vor ihr Ödön von Horváth) zerstört Elfriede Jelinek jede heimelige Volkstümlichkeit, indem sie Versatzstücke des Dialekts zu einer absurden Kunstsprache collagiert. Das wird durch die Regieanweisungen noch unterstrichen, wenn es heißt:

Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! [...] Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht. (Jelinek, 1999, 130)

Etwas wie die Heimatverbundenheit und die Mundart, was oft als authentisch und lebensvoll inszeniert wird, kippt, so behandelt, in extreme Künstlichkeit um und macht die Manieriertheit von Heimatfilm-Idyllen sichtbar. Neben Zitaten aus der Industrie der Heimatfilme und -romane finden sich verfremdete Anklänge an Werke der so genannten ›Hochkultur‹ von Goethe und Schiller bis zu Grillparzer. Die Klassiker werden mit der burlesk-obszönen Theatralik Harlekins konfrontiert, was sich schon in dem Doppeltitel zeigt: »Burgtheater« ruft die österreichische Repräsentationskunst auf, »Posse mit Gesang« erinnert an triviales Unterhaltungstheater (Hochholdinger-Reiterer, 2006, 454). Dieser Mischmasch, der mit aggressiven Gewaltszenen durchsetzt ist, klagt »die faschistische Kulturindustrie und eine nicht erfolgte Entnazifizierung in diesem Unterhaltungsindustriebereich« an (Winter/[Jelinek], 1991, 13; Janz, 1995, 62 ff.) und zeigt, welchen großen Anteil die Sprache an dieser Entwicklung hat: Sie konserviert die Nazi-Ideologie wie ein Speicher und zerstört jeden individuellen Widerstand.

Neben der verfremdeten Sprache finden sich zahlreiche weitere Techniken des Komischen im Werk Elfriede Jelineks: *Burgtheater* und andere Dramen übersteigern die menschlichen Züge der Figuren in das Gigantomantische eines Popanzes (Banoun, 1996, 288). Überhaupt feiert der Leib als wuchernde, unersättliche Triebwelt – und damit die Anarchie und Körperlichkeit Harlekins! – fröhliche Urständ (Banoun, 1996, 290). Man denke nur an die aggressive Sexualität, die exzessiven Essensszenen (etwa zu Beginn von *Burgtheater*; Jelinek, 1999, 131) oder die körperliche Gewalt, die in jeder Szene latent vorhanden ist (»I hau lieber glei! I hau lieber glei!«; Jelinek, 1999, 136; vgl. ebd., 140). Jelineks burleske Gewaltszenen übertreiben Prügeleien, wie sie in der Commedia dell'Arte gang und gäbe sind, ins Unerträgliche.

Nun könnte man meinen, Jelineks Dramen zeigten eine

ungebrochene Vitalität. Weit gefehlt. Der äußeren Lebendigkeit und hektischen Betriebsamkeit der Figuren steht ihre innere Lähmung gegenüber. Die Figuren wirken wie Automaten oder Marionetten (Banoun, 1996, 287 ff.), was eine groteske Kombination von Mensch und Maschine darstellt.

Jelineks Stücke (*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte – Krankheit oder Moderne Frauen – Wolken.Heim. – Stecken, Stab und Stangl – Ein Sportstück – Bambiland*) sind sicherlich nicht unbedingt Komödien im traditionellen Sinn, enthalten aber ein großes Maß an komödiantischen Techniken wie Satire, Ironie, Witz und Groteske. Jelinek selbst betont zu Recht immer wieder, wie witzig und ironisch ihre Texte seien, und fühlt ihre Stücke insbesondere in Deutschland in deren komödiantischer Qualität verkannt: »Was ich so ironisch hinsage, wird hier todernst genommen. Für Ironie haben die Deutschen keinen Sinn« (Jelinek/Müller, 2006, 24).

Die Komik ist in Jelineks Stücken oft eine bitterböse Waffe im Kampf gegen die Entmenschlichung, denen sich der/die Einzelne täglich durch gewaltsame Einpassung in kulturelle Ordnungsmuster und gesellschaftliche Normierung, auch im Sinne von patriarchaler Versklavung (Scheit, 1995, 203; Banoun, 1996, 299), ausgesetzt sieht.

Raststätte löste, wie eigentlich die meisten Texte der Autorin, bei der Uraufführung einen Theaterskandal aus. Man stieß sich an dem scheinbar pornographischen Gehalt. In *Raststätte* wird jedoch diese provokante Obszönität, die durchaus burlesk-komisch zugespitzt wird, genutzt, um das hierarchische Gefälle zwischen Mann und Frau in der gesellschaftlich normierten Sexualität (sei es in gängigen Ehe-Bildern, sei es in der Pornographie) gewaltsam zu zerbrechen. Ist die Frau in der alltäglich verbreiteten Zote das Objekt der Komik, so wird sie in Jelineks Stück dieses Opfer-Status ent- und zur »Mitsprecherin des obszönen Witzes« erhoben (Finney, 1997, 33 f.).

Damit jedoch nicht genug. Auch die Frauenfiguren finden in Jelineks Komödien-Höllen nicht zu Autonomie und Freiheit. Sie unterwerfen sich vielmehr entweder dem männlichen Machtdiskurs oder drehen den Spieß um und gehen mit derselben Aggression gegen die Männer vor, wie diese ihnen begegnen. Auch durch die Erwidern der erlittenen Aggression zeigen Jelineks Stücke die Frauen als ebenso »wertlos und entfremdet« wie die Männer (Finney, 1997, 35). Beide sind zudem gleichermaßen einer Gesellschaft unterworfen, die auf Vermarktung und Konsum des Menschen wie der Sexualität ausgelegt ist.

Der kritische Blick auf die Frau machte die feministisch interessierte Autorin Elfriede Jelinek, die zugleich Kritikerin des Feminismus ist, zur Zielscheibe von Feministinnen. Jelinek selbst erklärt sich diese Attacken daher, dass

ich die Frau nie als das bessere und höhere Wesen, als das sie die Frauenbewegung gerne sehen würde, geschildert habe, sondern eben als das Zerrbild einer patriarchalischen Gesellschaft, die sich ihre Sklaven letztlich anpaßt. Patriarchat heißt nicht, daß immer die Männer kommandieren, es kommandieren auch die Frauen, nur kommt das letztlich immer den Männern zugute. Ich habe die Frauen sehr kritisch als die Opfer dieser Gesellschaft gezeigt, die sich aber nicht als Opfer sehen, sondern glauben, sie könnten Komplizinnen sein. Das ist eigentlich mein Thema, ob das jetzt die Sexualität ist oder die ökonomische Macht, sobald die Frauen sich zu Komplizinnen der Männer machen, um sich dadurch einen besseren sozialen Status zu verschaffen, muß das schiefgehen. (Winter/[Jelinek], 1991, 12f.)

Egal ob Mann oder Frau, das bürgerliche Subjekt existiert in Jelineks Dramen nicht. Diese Vorstellung ist nur eine Illusion, die der umfassend agierende Warenmarkt hervor-

gerufen hat (Winter/[Jelinek], 1991, 14). Keine/-r kann sich ihm entziehen und zu freier Selbstbestimmung gelangen.

Neben solchen politischen und gesellschaftskritischen Gehalten richten sich die dramatischen Techniken der Dekonstruktion und Umfunktionierung außerdem gegen eine gängige Komödienpraxis auf der Bühne, die vom Publikum in erster Linie als Unterhaltung und Repräsentation von Kultur wahrgenommen wird. Die, so Jelinek, absurde Situation im zeitgenössischen Theater (vgl. die Äußerungen aus Jelinek-Interviews bei Hochholding-Reiterer, 2006, 456) wird gewaltsam zerstört. Die Bruchstücke werden genutzt, um eine neue Art des Theaters (Caduff, 1991, 255 ff.), man könnte auch sagen: eine neue Art der Komödie, erahnen zu lassen.

Dennoch entsteht in Jelineks Dramen, selbst *ex negativo*, kein Hoffnungsschimmer mehr: »Meine Kreativität kommt aus dem Negativen. Ich kann nichts Positives schreiben« (Jelinek/Müller, 2006, 23). Ein Ausbruch aus dem Gefängnis ist nicht möglich. Die immense Frustration deswegen schlägt in Aggression um. Das betrifft die Figuren, das betrifft, wie Jelinek feststellt, aber auch die Autorin selbst (Winter/[Jelinek], 1991, 15), die deshalb eine neue Sprache entwickelt: »eine Sprache der Überschreitung, eine Sprache der Aggressivität« (Winter/[Jelinek], 1991, 17).

Jelineks Komik soll somit das Publikum nicht in heitere Stimmung versetzen, sondern versteht sich zum Großteil als »eine einzige Aggression gegen den Zuschauer« (Bannon, 1996, 299). Er lacht und empfindet darüber tiefe Trauer (Finney, 1997, 36) – Gleiches gilt für die Autorin: »aber mein Lachen ist in Wahrheit ein Flehen. Tiere zeigen die Zähne, weil sie um Gnade bitten« (Jelinek/Müller, 2006, 22).

Botho Strauß' Komödien greifen einige Aspekte dieser düsteren Zeitdiagnose auf, lassen aber gerade durch eine

vielfach gebrochene Ästhetik des Nürrischen Hoffnung zu. Strauß (geb. 1944) startet seine Beschäftigung mit dem Theater in den späten 1960er-Jahren aus der Praxis heraus: als Redakteur der Fachzeitschrift *Theater heute*, Regieassistent August Everdings und später Dramaturg an der Berliner Schaubühne. Von Anfang an verfolgt er sein Programm der Erneuerung des Theaters durch eine (an Michel Foucault geschulte) Archäologie literarischer Formen, das heißt: Das Theater sichtet und variiert literarische Konfigurationen, die das Wissen und Sprechen ihrer Zeit speichern und organisieren (Willer, 2000, 15f.). Ein solches neues Theater ermöglicht zum einen den kritischen Blick auf den modernen Kulturbetrieb. Es kann zum anderen archaische Formationen der Vergangenheit auf innovative Weise wiederbeleben. Das geschieht nicht durch einfache Integration des Alten in die Gegenwart, sondern vielmehr dadurch, dass auf dem Theater Gegensätze (beispielsweise das Alte und das Neue, der Mythos und Elemente der technisierten Gegenwart) spannungsvoll aufeinandertreffen.

Botho Strauß versteht es somit schon früh, literaturtheoretische Reflexionen, politisch-gesellschaftskritische Diagnosen und eine große Bühnenwirksamkeit in seinen Theater texts zu verbinden. Bereits seine ersten Stücke *Die Hypochonder* (1972), *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle* (1974), *Trilogie des Wiedersehens* (1977) und *Groß und Klein* (1978) integrieren komödiantische Elemente, wie auch die bekannten Dramen der 1980er-Jahre *Kallde- wey*, *Farce* (1982), *Die Fremdenführerin* (1986), *Besucher*, *Die Zeit und das Zimmer*, *Sieben Türen* (alle 1988) mit der Komödiengattung experimentieren (Bock, 1996, 270ff.).

Sie nehmen noch ein weiteres Thema in den Blick: die Einsamkeit der Menschen, ihre Kontaktunfähigkeit und Kommunikationslosigkeit. Strauß' Figuren begegnen sich zufällig, gehen aneinander vorbei oder sprechen kurz miteinander, bevor sie sich erneut trennen. Die Gesprächssi-

tuation in der Hotel-Lobby, auf einer Party oder Ausstellungseröffnung ist für Strauß' dramatische Skizzen daher geradezu sinnbildlich und findet sich leitmotivisch in seinen Stücken (beispielsweise in *Trilogie des Wiedersehens* oder *Der Narr und seine Frau*).

Stoffliche Vorbilder für seine anthropologischen Fragestellungen findet Strauß dabei im Mythos, den er als archaischen Wissensspeicher mit der erinnerungslosen Moderne kontrastiert (vgl. *Schlußchor*, 1991; Bock, 1996, 278). Mit seiner Hilfe blickt das Theater wie durch einen »Schlitz im [...] Vorhang«, eine »Lücke in der Natur der Dinge« (Strauß, 1981, 72), hinüber in eine andere Sphäre des wissensreichen, zeitlosen Spiels. Der Komödie wird demnach, obwohl sie freilich längst nicht mehr ein gültiges Instrument der Welterklärung ist, noch immer zuge-
traut, dem Zuschauer eine gewisse Erkenntnis seiner selbst und der Welt zu ermöglichen (Bock, 1996, 279f.). Die Kunst ist die Instanz, der Erinnerungslosigkeit Einhalt zu gebieten und die »Angst« des Menschen »auszutreiben« (Strauß, 1981, 73). Das bleibt zwar in allen Straußschen Stücken mehr Möglichkeit als gezeigte Tatsache; das Theater offenbart sich auf der Bühne seiner eigenen Hoffnungslosigkeit. Aber es eröffnet auch die minimale Chance, die es trotz allem hat, um Hoffnung zu stiften. Mag der Zuschauer aus dem Scheitern des Theaters eine positive Perspektive entwickeln (Bock, 1996, 280)!

Auch Botho Strauß stützt sich in seiner Komödienästhetik dabei oft auf die Figur des Narren, ja macht das Narrentum gar in *Der Narr und seine Frau heute abend in Pancomedia* (2001) zum zentralen Thema. In diesem Stück begegnen sich in der Lounge des Hotels Confidence viele unterschiedliche Figuren zu einem bunten Szenenreigen (»Letztlich sind alle Szenen in und aus der Lounge-Situation zu entwickeln«; Strauß, 2004, 35). Darunter sind der Kleinverleger Zacharias Werner und die Jungautorin Sylvia Kessel. Beide gehen ein Geschäftsverhältnis ein.

Werner bewegt sich zwar stets am Rande des finanziellen Ruins, schafft es aber durch Transaktionen, die zum Teil moralisch fragwürdig sind, seinen Verlag trotz der eigendynamischen marktwirtschaftlichen Diskurse (Strauß, 2004, 38) irgendwie über Wasser zu halten. Das Stück zeichnet ein satyrhaftes Bild des modernen Literaturbetriebes und kontrastiert es durch surreale, mythisch untermalte Szenen.

Ein Nebeneinander der Gegensätze suggeriert schon der Titel: Während »Der Narr und seine Frau heute Abend« an ein Kasperletheater erinnert, verweist »Pancomeia« auf eine tiefere Ebene, die am antiken Mythos ausgerichtet ist. Sie zeigt sich in einer Reihe von mythisch anmutenden Figuren: Eine Papierfabrikantin tritt auf, die als einzige das Meer und den Sturm in sich trägt, was von der Umwelt als epileptischer Anfall abgetan wird (Strauß, 2004, 35). Auch der Dialog der beiden Figuren »Agrypnia, die schlaflose Staatslenkerin, Phintys, die ausgeglühte Dichterin« (Strauß, 2004, 43), lässt eine realistische Schilderung des Buchmarktes hinter sich und weist den Weg in eine archaische, wissensreiche Urvergangenheit. Sie steht einer Gegenwart gegenüber, in der, wie das Stück zeigt, Gedächtnis und Wahrnehmung höchstens pharmazeutisch, durch Einnahme halluzinativer Pillen, erzeugt werden (Strauß, 2004, 82). »Die neue Generation trüge besser die Maske der alten auf ihrem Gesicht – um die entsetzliche Kahlheit ihrer Augen zu verbergen« (Strauß, 2004, 46).

Es ist Aufgabe der Literatur, dieser mnemonischen Verflachung entgegenzuwirken und Relikte einer ursprünglichen Ganzheit (notfalls in grotesker Verfratzung von Mythen) auferstehen zu lassen. Der Großverleger Albert Brigg wird sicherlich kritisch beleuchtet, er formuliert aber in einem lichten Moment ein treffendes Literaturprogramm: »Alles ist verkommen um uns herum. In uns drin. Die Literatur muß eine neue, nie dagewesene Dämonologie der Entartung entwerfen. Eine infernologische, eine

luziferologische Vernunftsturzbeschreibung, das ist es, was unsere Literatur zu leisten hätte!» (Strauß, 2004, 122).

Eine ähnliche Funktion übernehmen die antirealistischen Szenen wie *Mitternachtsgesellschaft*, in der eine Saaltochter (= Kellnerin) auftritt, die ein Monstrum säugt und damit als groteske Marienfigur erscheint. *Mitternachtsgesellschaft* enthält auch den mythisch anmutenden Dialog von Agrypnia und Phintys. Zacharias Werner – ein Narr, wie noch zu zeigen sein wird – wird in dieser Szene zum Grenzgänger und bekommt per Zaubertrunk Zugang zu einer anderen Welt des Mythos. Zacharias Werner ist das Spiegelbild der Proserpina, die in der Szene ebenfalls auf die Bühne kommt und die in der antiken Mythologie eine Grenzgängerin zwischen Ober- und Unterwelt ist (Striegel, 2005, 256f.). Wie durch einen Schlitz im Vorhang blickt der Zuschauer mit Zacharias Werner in einen Speicher archaischen Wissens. Literatur wird hier, in den Worten Botho Strauß', zum »Rückkoppelungswerk[.]« und eröffnet »Schaltkreise, die zwischen dem Einst und Jetzt geschlossen sind, wir brauchen schließlich die lebendige Eintracht von Tag und Traum, von adlergleichem Sachverstand und gefügigem Schlafwandel« (Strauß, 1984, 11). So wird Sinnstiftung (Striegel, 2005, 258) möglich, und diesem Kunstprogramm folgt *Der Narr und seine Frau heute abend in Pancomedia*.

Dem Mythos entgegengestellt wird eine anthropologische Diagnose des Menschen in der modernen Marktwirtschaft. Das Hotel als Schauplatz der Vereinzelung und Unverbindlichkeit bietet sich dafür geradezu an. Dort begegnen sich alle Schichten und Altersgruppen, auch alle denkbaren zwischenmenschlichen Beziehungen werden wie in einem Experiment durchgespielt: Liebende (Mann/Frau, Mann/Mann, Frau/Frau), Verwandte (Vater/Tochter, Vater/Sohn, Mutter/Tochter, Mutter/Sohn), Kollegen, Geschäftspartner, Mitreisende, Freunde, Fremde – eben »Paare und Passanten«, das gewohnte Thema Botho Strauß'.

In welche Beziehung man auch blickt, stets offenbaren sich Vereinsamung und Identitätslosigkeit. Die Figuren trudeln ohne Individualität und Orientierung durch ihr Leben. Das Stück zeigt die Dissoziation des Individuums (Striegel, 2005, 253 ff.) und seiner Sinnkonzepte. Das Thema des zwischenmenschlichen Austauschs kommt hinzu (vgl. die modernen Medien, insbesondere das Handy, und das Bild des Shuttles, der dreimal täglich zwischen den Figuren Vittorio und Alfredo verkehrt; Strauß, 2004, 94 ff.). Der Kontakt ist jedoch gestört: »Und plötzlich riß zwischen uns die Verbindung ab« (Strauß, 2004, 113). Auch die Sprache trägt nicht mehr; die Kommunikation zerbricht und es kommt leitmotivisch zu Missverständnissen (Strauß, 2004, 9, 61 und öfter).

Das alles macht die Besucher des *Hotels Confidence* zu Narren, ist das Stück doch mit den Leitmotiven des Narren (vgl. zum Beispiel das »Narrenschiff«; Strauß, 2004, 50) und des Lachens (Strauß, 2004, 60) durchsetzt. Insbesondere die beiden Figuren Alfredo und Vittorio legen ihr Narrentum offen. Sie sind Clowns aus dem Variété (Strauß, 2004, 53) und zeigen »auf unserem Theater Menschen aus aller Herren Länder [...]. Ganz erstaunliche Kreaturen!« (Strauß, 2004, 53). Beide verbindet einerseits eine enge Freundschaft, andererseits ihr Hass aufeinander. Sie sind geradezu Urbilder des alltäglichen zwischenmenschlichen Wahnsinns. Die Welt und die Menschen von heute sind für sie »doch alle nicht mehr ernst zu nehmen« (Strauß, 2004, 63). Auf Thomas Bernhard gemünzt (»Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt«) wirkt hier Vittorios Aussage: »Der Tod an sich ist auch nicht mehr ernst zu nehmen« (Strauß, 2004, 63).

Woher resultiert das prinzipielle Narrentum aller Zeitgenossen? Strauß gibt auf diese Frage schon in *Paare Passanten* Antwort: aus der Erinnerungslosigkeit der modernen Welt, die ihr kulturelles Gedächtnis aus dem Bewusstsein der Einzelnen in eine überbordende Medienwelt und

Datenverarbeitung ausgelagert hat (Striegel, 2005, 253). Den Typus, der dadurch entsteht, nennt Strauß den »Gegenwartsnarren« (Strauß, 1989, 166). Er ist in der Pantomime von *Der Narr und seine Frau* allgegenwärtig! Sämtliche Besucher des Hotels Confidence sind Gegenwartsnarren – mit zwei Ausnahmen. Die beiden Sonderfälle nennt schon der Titel: »Der Narr und seine Frau« stehen der weltumspannenden Komödie der Gegenwartsnarren wie Theaterzuschauer gegenüber.

Der titelgebende Narr und seine Frau sind Zacharias Werner und Sylvia Kessel. Beide sind ebenfalls Narren-Figuren, jedoch von anderem Schlag als die Gegenwartsnarren. Rund um Zacharias Werner wird ein Motivgeflecht des Nürrischen gesponnen. Es reicht von körperlichen Verwachsungen (Strauß, 2004, 12) bis zu Sprachspielereien: »Der Buchhandel hat seltsamerweise einen Narren gefressen an mir« (Strauß, 2004, 51). Zacharias Werner wird mit mehreren Narren-Traditionen, mit Shakespeares, Nestroys und Dürrenmatts Narrenfiguren, mit Don Quixote und dem Typus des weisen Narren, verbunden (Striegel, 2005, 263 ff.). Auch führt er eine amoralische Rand-Existenz: »Ich lebe am Rand des Zusammenbruchs. Am Rand der Armut. Am Rand des Irrsinns. Am Rand des Amoklaufs. Aber eben immer nur am Rand. Auch am Rande kommt man vorwärts« (Strauß, 2004, 51). In diesem Tun entzieht er sich jeder klaren Kategorisierung und Festlegung. Er changiert als Figur und überschreitet permanent Grenzen:

An einem Tag bin ich Zyniker und am nächsten ein Hymniker. Heute ein Frauenfeind und morgen ein Verführer. Ich meine: in einem Menschen wirbeln gewissermaßen Spurenelemente der gegensätzlichsten Eigenschaften chaotisch durcheinander, kleine und kleinste Wesensteilchen. Sie bauen vorübergehend und sehr schnell einen virtuellen Charakter auf und sehr schnell zerfällt er wieder. (Strauß, 2004, 127)

Zacharias Werner ist ein Störenfried, ein zwanghafter Zwischenrufer (Strauß, 2004, 11): »Ich störe eure Ordnung. Ich passe nicht in eure Ordnung« (Strauß, 2004, 71). Obwohl er sich zu egoistischen Zwecken recht gut anzupassen versteht, unterläuft er dennoch immer wieder die gesellschaftlichen Ordnungsmuster. Er erscheint den anderen daher als »verrückt« (Strauß, 2004, 102) oder als »Narrenschelle« (Strauß, 2004, 120).

Sylvia Kessel ist, auch wenn sie kein erotisches Verhältnis mit Zacharias Werner verbindet, die passende Frau des Narren, zeigt sie doch ganz ähnliche Verhaltensweisen. Ihre Prosa steht an den »zerklüfteten Ränder[n], [...] Schründe[n] und Buckel[n]« der Wirklichkeit (Strauß, 2004, 50). Aus der Trauer um die Welt heraus »beginnt« ihr närrisch das »Herz zu hüpfen« (Strauß, 2004, 51). Außerdem erliegt sie, wie Zacharias Werner, dem Zwang, in der Gesellschaft deplatzierte, ausfallende Bemerkungen zu machen (Strauß, 2004, 81).

Zacharias und Sylvia sind Narren, aber keine »Gegenwartsnarren«. In Zacharias Werner, der schon durch seinen Namen organisch mit einer literarischen Vergangenheit verbunden ist, und Sylvia Kessel wird der Narr als Mittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Ursprung und Endzeit (Striegel, 2005, 258f.) sichtbar. Hier zeigt sich ein »Gegenkonzept von *Narrheit*« (Striegel, 2005, 269). Wie bei Dürrenmatt, Frisch, Bernhard und Jelinek entsteht der komödiantische Kippmechanismus der verkehrten Welt: Der Narr, der von den anderen als verrückt ausgegrenzt wird, ist der wahrhaft Weise und Menschliche in einer Welt, die im Grunde selbst ein Narrenhaus ist.

Der Narr eröffnet einen Hoffnungsschimmer. Das Hotel trägt den Namen Confidence, übersetzbar als Vertrauen oder Zuversicht. Zwar ist diese Hoffnung eine Inszenierung des Marktes, denn hinter dem Hotel steht ein Großkonzern desselben Namens; er vertritt den allumfas-

senden Materialismus, der den Einzelnen zum Gegenwartsnarren versklavt (Strauß, 2004, 24). Auch trügen das Vertrauen und die Zuversicht, die die Figuren im Hotel Confidence suchen. Sie unterliegen einer »Selbsttäuschung« (Strauß, 2004, 23). Das Leben verurteilt sie vielmehr dazu, »zwanghaft immer wieder dem Irrtum, dem Scheitern und dem Schmerz zu begegnen« (Strauß, 2004, 6). Hier wird ein mythisches Bild des Menschen als Leidender sichtbar. Er steht »zwischen Ariel und Hiob«, aber in jedem Fall »kurz vorm Riß« in diese beiden Hälften (Strauß, 2004, 116). Auch stimmt die Kreisform des Dramas eher mutlos: Die letzte Szene, eine Dichterlesung Kessels, nimmt die erste wieder auf. Ein Ausbruch oder eine Entwicklung scheint unmöglich. Und doch: der Mensch trägt nicht nur das erdenschwere Leid Hiobs, sondern auch die spielerische Leichtigkeit Ariels in sich.

Am Ende des Stückes ist ein neuer Roman entstanden, aus dem Sylvia Kessel liest und der sich als Erfolg abzeichnet. Zwar haben eigendynamische Marktgesetze und Lügen eine Verbindung von Sylvia und Zacharias gestiftet, aber sie erweist sich als dauerhaft und nutzbringend. Zacharias Werner erhält sogar von den Hotelangestellten Jodie und Jennifer selbstlos Geld geschenkt, um die Lesereiße fortsetzen zu können. Das mag ein ironisch anzitiertes Komödien-Happy-End sein, denn statt einer Hochzeit und einer allumfassenden Veränderung zum Guten bleibt alles beim Alten. Das Geld ist der einzige Glücksspender auf Erden. Auch schließt dieses Happy End (und damit das Stück) mit einem Fragezeichen (Strauß, 2004, 143). Aber die letzte Szene zeigt, trotz dieser Brechungen, eine selbstlose Unterstützung von Kunst und eine konstruktive Verbindung zweier Menschen. Der Kampf, den die beiden Narrenfiguren gegen den Rest der närrischen Welt führen, ist – auch wenn er wohl nicht siegreich sein wird – sinnvoll. Der Narr Zacharias Werner ist ein Stehaufmännchen: »Er kämpft, hält sich knapp über Wasser, er greift nach dem

Strohalm, er sinkt, er gurgelt, er taucht ab ... und dann plötzlich steigt er ans Ufer, ist wieder da, schüttelt sich kräftig und fängt wieder von vorne an« (Strauß, 2004, 143).

Auch andere Figuren finden andeutungsweise eine Ahnung von Glück. Trotz des wechselseitigen Hasses bleiben Vittorio und Alfredo ein innig verbundenes Paar der Alter Egos, und eine namenlose Sprecherin sagt zu einem namenlosen Sprecher: »Unsere Liebe kannst du in den Dreck ziehen, du kannst sie mit Füßen treten, du kannst versuchen, sie in tausend Stücke zu zerreißen: sie geht nie kaputt.« Der Grund liegt in ihrer mythisch-überzeitlichen Präsenz, in der Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (»Ich bin unzerstörbar«; Strauß, 2004, 110). Die Hoffnung stirbt zuletzt im »Hotel Confidence« (Strauß, 2004, 143)!

Was bleibt? Die Idee der *Pancomedia*, der allumfassenden Komödie – im Guten wie im Schlechten. Die Figur Onkel Bernd skizziert in der Szene mit Namen *Pancomedia* diese All-Komödie als klaustrophobische Höllenvision: »Sind wir nicht Gefangene eines endlosen, endlos albernem Satyrspiels? Keiner findet mehr raus aus der Komödie. Abtreten verboten! Keiner verläßt die Bühne!« (Strauß, 2004, 99). Die All-Komödie enthält aber auch das Allheilmittel der Komödie, die in der ganzheitlichen Vereinigungskraft und der anarchistischen Vernunftwidrigkeit Harlekins begründet liegt: »Zerschlagt den Sinn! Zerschlagt die Sehnsucht! Zerschlagt die Ideen! *Pancomedia* ... *Pancomedia*!« (Strauß, 2004, 26)

d) Die überzeitliche Aktualität des Harlekin

Wir haben Harlekin auf seinem langen Weg durch die Geschichte der deutschen Literatur begleitet. Dabei kamen sehr facettenreiche Spielarten der Komödie und variierende Funktionen des Komischen, insbesondere dessen kul-

turelle und anthropologische Dimension, zutage. Harlekin wird dafür zur Symbolfigur; er zeigt sich in einer Vielzahl der Masken.

Andreas Gryphius' Barock-Komödie *Absurda Comica* oder *Herr Peter Squentz* bringt die Frage nach Ordnung und subversiver Zerstörung von Ordnung auf die Bühne: Gemäß den Vorstellungen Opitz' und als Zeichen der Sehnsucht nach Stabilität in Zeiten des Krieges vermittelt das Stück dem Zuschauer die Wichtigkeit einer klaren Weltordnung, die sich in der ästhetischen Ordnung des Kunstwerks spiegelt. So weit, so gut – aber ist nicht am Ende doch der Harlekin Peter Squentz mit seiner subversiven Lust an der Unordnung der schalkhafte Sieger?

Harlekins Lachen verstummt zunächst im 18. Jahrhundert, freilich nur für kurze Zeit. Der wichtigste Literaturtheoretiker der Aufklärung, Johann Christoph Gottsched, lässt Harlekin von der Bühne vertreiben, um die Wirkungsabsicht der Kunst, die Erziehung des Lesers zu einem vernünftig denkenden und handelnden Mitglied der menschlichen Gemeinschaft, nicht zu gefährden. Wie leicht könnten Harlekins Späße die Ideale der Frühaufklärung unterlaufen, die das Drama vermitteln soll: Vernunft-Orientierung, Maß, Formstrenge, Ordnung, Klarheit, Affektkontrolle. Doch Harlekin lässt sich nicht dauerhaft verbannen und kehrt schon in Nebenfiguren der ›Sächsischen Typenkomödie‹, die im Gottsched-Kreis entsteht, auf die Bühne zurück.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts lösen sich Gottscheds klare Unterscheidungen von Tragik und Komik immer mehr auf. Das rührende Lustspiel Christian Fürchtegott Gellerts entsteht ebenso wie Verskomödien Johann Elias Schlegels. Diese Mischformen und Weiterentwicklungen befreien die Komödie vom Diktat der Zweckorientierung und pädagogischen Eindeutigkeit und führen sie zunehmend zu ästhetischer Autonomie. Lessing beschreitet diesen Weg und schafft mit *Minna von Barnhelm* eine der

ersten deutschen Tragikomödien, die zudem statt auf eindeutige Merkgeln auf eine ästhetische, spielerische Streitkultur und eine vielstimmige Ethik der Toleranz setzt. Harlekin bleibt dabei allerdings außen vor und erscheint nur in Nebenfiguren aus der *Commedia dell'Arte* kurz auf der Bühne. Noch Thomas Mann wird sich 1907 in seinem *Versuch über das Theater* darüber beklagen: »der alte Gottsched, der mit so viel Feierlichkeit den Hanswürsten von unserer Bühne vertrieb, hat eine glückliche, wirklich künstlerische Entwicklung des deutschen Theaters vielleicht mehr verzögert, als irgendjemand« (Th. Mann, 2002, 167).

Wird Harlekin in der Aufklärung aus dem Theater gewiesen und selbst in Lessings innovativen Komödienexperimenten trotz aller Gottsched-Kritik nicht rehabilitiert, so beruft sich Ende des 18. Jahrhunderts eine junge Schriftstellergeneration wieder auf ihn: die des Sturm und Drang. Autoren wie Goethe oder Lenz suchen programmatisch nach neuen Äußerungsformen. Sie sprengen die Dichtungsregeln, die ihnen die Poetiken der Aufklärung vorgaben, und integrieren das Groteske, Tragikomische und Burlesk-Volkstümliche in ihre Stücke. Jakob Michael Reinhold Lenz wertet gar die Komödie gegenüber der Tragödie auf, obwohl seine Dramen stets beide Gattungen bedienen. Lenz' Komödien sind tragischer als viele Tragödien des 18. Jahrhunderts ... Zudem fallen sie – auch das ist radikal an den Komödien des Sturm und Drang! – deutlich politischer aus als selbst die kritischsten Dramen der Aufklärung.

Die Klassik erneuert die Ächtung Harlekins, wie sie die Aufklärung aussprach. Mit Ausnahme einiger weniger Figuren (beispielsweise Mephistopheles oder die Lustige Person, ein klassisch geläuterter Harlekin, in Goethes *Faust!*) eliminieren die Klassiker Harlekin – und mit ihm das Burleske, Tragikomische und Groteske – in ihren theatertheoretischen Schriften, Dramen und praktischen

Theaterarbeiten. In der Romantik erobert diese Figur die Bühne nicht zurück. Die junge Generation der Romantiker begeistert sich zwar für das Groteske und erhebt es zum zentralen romantischen Kunstprogramm, schreibt aber kaum Dramen. Die Gattung ist vielleicht von den Klassikern zu ›besetzt‹. Auch führt die Erhebung des Grotesken zum ästhetischen Prinzip dazu, dass es nicht mehr einzig auf das Theater beschränkt bleibt. Es zeigt sich insbesondere in jenen Gattungen, die auf Mischung und Unabschließbarkeit beruhen: Fragmentsammlung, Arabeske, ›offene‹ Romanformen. Einzig in Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* kommt Harlekin als Figur wieder an die Rampe zurück: Er klagt als armer Geächteter, den die Dramatiker der Aufklärung und Klassik in die Verbanung schickten, sein Leid.

Heinrich von Kleists Dramen scheinen die brisante Neuordnung des Komischen (in der Verdrängung und Rehabilitierung Harlekins um 1800) zusammenzuführen und ins ästhetische Extrem zu treiben. Im Dorfrichter Adam des *Zerbrochnen Kruges* zeigt Harlekin sein Doppelgesicht an prominenter Stelle: Als amoralischer Teufel steigert er die Gewalt, wie sie in den gezeigten Familien- und Gesellschaftsdiskursen latent vorhanden ist. Zugleich eröffnet das Subversiv-Phantasievolle der Figur utopische Wunschbilder. Auch *Amphitryon* führt den Zuschauer in die Welt des Doppeldeutigen und Tragikomischen, wenn gleich Harlekin auf wenige, strikt funktionalisierte Szenen der Diener zurückgedrängt wird. Eine neue, radikale Ästhetik des Tragikomischen, wie sie in Spätaufklärung und Sturm und Drang zu keimen begann, steht in Kleists Werk in voller Blüte.

Die spannungsreiche Gleichzeitigkeit von Stillstand und Beschleunigung, Restauration und Revolution bildet in der Phase zwischen 1815 und 1848 den Nährboden für eine spezifische tragikomische Mischung von burlesken Harlekinaden und Melancholie. Grabbes *Scherz*, *Satire*,

Ironie und tiefere Bedeutung verweigert jede eindimensionale »tiefere Bedeutung«, jeden moralischen Lehrsatz. Der Zuschauer beobachtet, wie Harlekin subversiv die Normen zersetzt und somit möglicherweise implizit Sinn – »tiefere Bedeutung« – produziert. Darin folgen ihm die Volksstücke Nestroys und Raimunds. Nestroy verbindet Harlekins Späße mit Bürgerkritik. *Der böse Geist Lumpazivagabundus* zeigt beispielsweise die Kreisläufe des Geldes ironisch als geradezu »kosmisches Urgesetz«, dem sich kein Bürger zu entziehen weiß. Weitere Urgesetze sind Eros- und Aggressionstribe. Die Mischung von Heiterkeit und Melancholie prägt ebenso Büchners Komödie *Leonce und Lena*, die wie die Stücke Grabbes und Nestroys Elemente der Komödientradition nicht systemstabilisierend, sondern systemgefährdend einsetzen. Harlekins anarchistische Späße sollen Impulse zur kritischen Revision restaurativer Macht-Mechanismen erzeugen.

Auch Gerhart Hauptmanns Stück *Die Ratten* versinnbildlicht im Berliner Mietshaus, wie die Grundfesten der wilhelminischen Vorkriegsgesellschaft von Ungeziefer unterminiert und vom Zerfall bedroht sind. Ein solches Gemisch der Schichten und Konflikte, das gleichermaßen den *Biberpelz* bestimmt, lässt nur noch eine Tragikomödie als Gattung zu. Das »bürgerliche Heldenleben« kritisieren ferner die Komödien Schnitzlers, Hofmannsthals, Wedekinds und Sternheims. Dort treffen wir Harlekin-Figuren an, die in ihrer Authentizität und Subversivität utopische Züge erhalten. Sie vereinigen satirische Bürgerkritik mit psychologischer Archetypik und entwerfen eine große Variationsbreite des Tragikomischen. Der versöhnliche Schluss, der die gestörte Ordnung wiederherstellt, weicht in der Komödie der Jahrhundertwende endgültig einem offenen Ende, das die Gattung im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert charakterisieren wird.

Die Neuen Volksstücke des 20. Jahrhunderts wie Carl Zuckmayers *Der Hauptmann von Köpenick*, Ödön von

Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*, Bertolt Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und die Volksstücke Marieluise Fleißers, Franz Xaver Kroetz' und Werner Schwabs machen das befreiende Lachen Harlekins in einer klaustrophobischen bürgerlichen Welt, die kritisch beschrieben wird, zum Thema. Freilich gelingt es Harlekin nicht in allen diesen Stücken eine Phase der Freiheit und Selbstbestimmung zu verwirklichen, er wird aber – insbesondere im Exil 1933–45 – zum Hoffnungsträger. – Das ist er auf paradoxe Weise auch in den Komödien Friedrich Dürrenmatts, Max Frischs, Thomas Bernhards, Elfriede Jelineks und Botho Strauß', die sich dezidiert mit der Harlekin-Figur und dem Narrenthema auseinandersetzen. In Harlekin vereinen sich extreme Gegensätze zu einer irritierenden Doppelmatrix: Harlekin steht für destruktive Auslöschung und positiv besetzte All-Verweigerung gleichermaßen.

Im beginnenden 21. Jahrhundert verliert die Komödie nichts an ihrer künstlerischen und publikumswirksamen Aktualität. Freilich sind – wie seit Lessing auf deutschen Bühnen üblich – reine Komödien selten zu finden, vielmehr dominiert das Tragikomische als Hybridwesen das Theater. Komödien der Jahrtausendwende wie Marius von Mayenburgs *Fräulein Danzer* (1996) und *Monsterdämmerung* (1997), Roland Schimmelpfennigs *Push Up 1–3* (2001), Botho Strauß' *Die eine und die andere* (2004) oder Rebekka Kricheldorf's *Schneckenportrait* (2005) überschreiten die Gattungsgrenze von Komödie und Tragödie. Sie etablieren im Grotesken und Tragikomischen eine Sphäre des Dritten, aus der neue Ordnungsmuster entstehen können.

Nach dem viel diskutierten Ende – oder der grundlegenden Wandlung – der Postmoderne lässt sich seit den späten 1990er-Jahren ein interessantes Phänomen beobachten: Die Literatur (und ebenso die Literaturwissenschaft) begibt sich wieder auf die Suche nach Perspekti-

ven, die den Lesern Orientierungsmöglichkeiten bieten können. Ein solches Interesse an ethischen Fragestellungen in der Gegenwart wurde mit dem Begriff des »ethical turn« gefasst (Peter Baker, Todd F. Davis, Kenneth Womack; vgl. den Forschungsüberblick bei Bartl, 2005c). Dabei geschieht die Wende zur Ethik nicht im Sinne dogmatischer Lehren, eher entstehen in einer Grauzone, in der sich das Schwarz-Weiß fester Zuschreibungen vermischt, Stör-Impulse. Sie provozieren die Leser möglicherweise zur kritischen Überprüfung des Geltenden. Für solche Fragestellungen wird Harlekin interessant, überschreitet er doch beständig Grenzen, unterläuft kollektive Normierungen und erzeugt Irritationen. Das macht ihn zum »Spielverderber« ebenso wie zum kreativen Erneuerer!

Im Lachen lassen sich leichter unangenehme Wahrheiten mitteilen als in ernststen Sprechsituationen. Die Komödie dient daher häufig als Experimentierfeld oppositioneller kultureller Ordnungssysteme. Im gemeinsamen Lachen formiert sich eine Kultur darüber hinaus ebenso wie im kollektiven Verlachen des Andersartigen. Die Art, wie in einer Kultur mit dem Komischen umgegangen wird, spiegelt wichtige Ordnungsmuster, die für diese Kultur konstitutiv sind. Zugleich widersetzt sich das Komische in der eben beschriebenen Weise einer Einordnung und regt zur Neu-Ordnung an. Harlekins Komik wird zum Abbild und Beschleuniger von kulturellen Transformationsprozessen. Auch in Bezug auf den Einzelnen übernimmt das Komische wichtige Funktionen: sei es eine konstruktive Integration des Kindlichen oder Leiblich-Triebhaften in den scheinbar so geregelten Alltag der Erwachsenen, sei es die Auslösung von Kreativität und Freiheits-Gefühlen. Eine anthropologische begleitet daher die kulturelle Dimension der Gattung Komödie.

Harlekin, der derb-gewitzt seinen Vorteil einfordert und dabei das Publikum gut zu unterhalten weiß, wird deshalb auch künftig nicht von der Bühne zu verbannen

sein – glücklicherweise! Ermöglicht er doch mit der Komödie eine Kunstform, die avantgardistische Experimente von hoher ästhetischer Qualität zulassen und zugleich selbst »kunstferne« Zuschauer faszinieren kann. Die Erfolgsgeschichte des bäuerlichen Dieners aus Bergamo und seines Spielfeldes, der Gattung Komödie, wird sich demnach in Zukunft fortschreiben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bernhard, Thomas: Stücke 1. Frankfurt a. M. 1988.
- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht [u. a.]. Frankfurt a. M. 1988 ff.
- Büchner, Georg: Sämtliche Werke und Schriften. Hist.-krit. Ausg. mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe). Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, hrsg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Darmstadt 2000 ff.
- Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Hrsg. von Henri Poschmann. Frankfurt a. M. 1992/99.
 - Woyzeck. Ein Fragment. Leonce und Lena. Lustspiel. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Otto C. A. zur Nedden. Stuttgart 1988.
- Dürrenmatt, Friedrich: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Zürich 1996.
- 21 Punkte zu den Physikern. In: Ritter, Alexander: Friedrich Dürrenmatt. *Die Physiker*. Stuttgart 1991. S. 110–113.
- Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke. Bd. 1: Dramen. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt a. M. 1972.
- [Flögel, Karl Friedrich:] Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen. Neu bearb. und erw. von Dr. Friedrich W. Ebeling. Leipzig 1862. [Erstdruck: 1788.]
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: S. F.: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich [u. a.]. Bd. 4: Psychologische Schriften. Frankfurt a. M. 1989. S. 9–219.
- Frisch, Max: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. 4: 1957–1963. Hrsg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Frankfurt a. M. 1976.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hrsg. von Hendrik Birus [u. a.]. Frankfurt a. M. 1985 ff. [Angaben daraus mit Nummer der Abteilung, des Bandes und der Seite].
- Die Geschwister. Ein Schauspiel in einem Akt. Die Laune des

- Verliebten. Ein Schäferspiel in Versen und einem Akte. Mit einem Nachwort. Stuttgart 1967.
- Goethe, Johann Wolfgang: Die Mitschuldigen. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Nachwort von Helmut Bachmeier. Stuttgart 1987.
- Faust. Der Tragödie erster Teil. Stuttgart 2000.
- Gottsched, Johann Christoph: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 1989.
- Grabbe, Christian Dietrich: Werke und Briefe. Hist.-krit. Gesamtausg. in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergmann. Emsdetten 1960 ff.
- Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Nachwort und Anmerkungen von Alfred Bergmann. Stuttgart 1970.
- Gryphius, Andreas: Absurda Comica oder Herr Peter Squentz. Schimpfspiel. Krit. Ausg. Hrsg. von Gerhard Dünnhaupt und Karl-Heinz Habersetzer. Stuttgart 1983.
- Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Darmstadt / Frankfurt a. M. 1965 ff.
- Hofmannsthal, Hugo von: Der Schwierige. Lustspiel in drei Akten. Hrsg. von Ursula Renner. Stuttgart 2000.
- Holz, Arno: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze [Ausschnitt]. In: Meyer, Theo (Hrsg.): Theorie des Naturalismus. Stuttgart 1984. S. 168–174.
- Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Traugott Krischke [...]. Bd. 11: Sportmärchen, andere Prosa und Verse. Frankfurt a. M. 1988.
- Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück. Hrsg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart 2009.
- Jelinek, Elfriede: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg 1999.
- / Müller, André: Ich bin die Liebesmüllabfuhr: Der Journalist und Autor im Gespräch mit der Schriftstellerin über den Nobelpreis, das Kaffeehaus als Körperverletzung und andere Kränkungen. In: Landes, Brigitte (Hrsg.): Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Berlin 2006. S. 21–28.
- Kleist, H.[einrich] v.: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt a. M. / Basel 1988 ff.

- Kleist, Heinrich von: *Amphitryon*. Ein Lustspiel nach Molière. Anmerkungen und Nachwort von Helmut Bachmaier. Stuttgart 2002.
- *Das Käthchen von Heilbronn* oder die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel. Anmerkungen von Dirk Grathoff. Stuttgart 2007.
 - *Die Familie Schroffenstein*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nachwort von Curt Hohoff. Stuttgart 1980.
 - *Der zerbrochne Krug*. Ein Lustspiel. Stuttgart 1983.
 - *Penthesilea*. Ein Trauerspiel. Anmerkungen von Hedwig Appelt und Maximilian Nutz. Stuttgart 2001.
- Kroetz, Franz Xaver: *Bauern sterben*. Frankfurt a. M. 1987.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Werke und Briefe* in drei Bänden. Hrsg. von Sigrid Damm. München/Wien 1987.
- *Werke*. Dramen, Prosa, Gedichte. Mit einem Nachwort von Gerhard Sauder. Hrsg. von Karen Lauer. München/Wien 1992.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefe die neueste Literatur betreffend*. Hrsg. und kommentiert von Wolfgang Bender. Stuttgart 1972.
- *Hamburgische Dramaturgie*. Hrsg. und kommentiert von Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1999.
 - *Laokoon* oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer. Stuttgart 1987.
 - *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*. Hrsg. von Albert Meier. Unter Mitarbeit von Maike Schmidt. Stuttgart 2006.
 - *Minna von Barnhelm* oder das Soldatenglück. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen verfertigt im Jahre 1763. Anmerkungen von Jürgen Hein. Stuttgart 2003.
- Mann, Heinrich: *Ein Zeitalter wird besichtigt*. Mit einem Nachwort von Klaus Schröter und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt a. M. 1988.
- Mann, Thomas: *Versuch über das Theater*. In: Th. M.: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Werke, Briefe, Tagebücher. Bd. 14.1: *Essays 1*. 1893–1914. Hrsg. und textkrit. durchgesehen von Heinrich Detering unter Mitarb. von Stephan Stachorski. Frankfurt a. M. 2002. S. 123–168.
- [Morhof, Daniel Georg:] *Daniel Georg Morhofens Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie [...]*. Hrsg. von Henning Boetius. Bad Homburg v. d. H. [u. a.]. 1969.

- Nestroy, Johann: Sämtliche Werke. Hist.-Krit. Ausg. von Jürgen Hein [u. a.]. Wien 1977 ff.
- Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in drei Akten. Mit einem Nachwort von Wilhelm Zentner. Stuttgart 1965.
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Krit. Studienausg. in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München [u. a.]. 1988.
- Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe [...]. Hrsg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 2005.
- [Schiller, Friedrich:] Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. von Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno v. Wiese. Weimar 1943 ff.
- Schiller, Friedrich: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Stuttgart 1970.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler [...]. 1. Abt. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München [u. a.] 1967.
- »Athenäum«-Fragmente und andere Schriften. Hrsg. von Andrea Huyssen. Stuttgart 1978.
- Schlegel, Friedrich: Lucinde. Hrsg. von Karl Konrad Polheim. Stuttgart 1999.
- Schlegel, Johann Elias: Ausgewählte Werke. Hrsg. von Werner Schubert. Weimar 1963.
- Schnitzler, Arthur: Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kadu. Mit einem Nachwort von Gerhart Baumann. Stuttgart 1970.
- Schwab, Werner: Dramen. Bd. 3. Graz/Wien 1994.
- Fäkaliendramen. Graz/Wien 1993.
 - Königskomödien. Graz/Wien 1992.
- Sternheim, Carl: Dramen 1. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Neuwied a. Rh. / Berlin 1963.
- Strauß, Botho: Der junge Mann. München/Wien 1984.
- Der Narr und seine Frau heute abend in *Pancomedia*. München 2004.
 - Kaldewey, Farce. München 1981.
 - Paare Passanten. Niemand anders. Berlin/Weimar 1989.
 - Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater 1967-1986. Frankfurt a. M. 1987.

- Tieck, Ludwig: *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge.* Hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart 2001.
- Phantasmus. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe.* Hist.-krit. Ausg. Hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Bd. 1. Heidelberg 1991.
- Wedekind, Frank: *Werke.* Krit. Studienausg. in acht Bänden mit drei Doppelbänden. Darmstädter Ausgabe. Hrsg. von Elke Austermühl [u. a.]. Darmstadt 1994 ff.
- *Werke.* Mit einem Nachwort und Anmerkungen hrsg. von Erhard Weidl. München 1996.
 - *Der Marquis von Keith.* Stuttgart 1964.
- Zuckmayer, Carl: *Gesammelte Werke.* Bd. 3: *Dramen.* [Frankfurt a. M.] 1960.

Sekundärliteratur

- Alexander, Robert J.: *Das deutsche Barockdrama.* Stuttgart 1984.
- Allerdissen, Rolf: *Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen.* Bonn 1985.
- Alt, Peter-André: *Aufklärung.* Stuttgart/Weimar 1996.
- *Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim.* In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994). S. 278–306.
- Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens.* München 2005.
- Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus.* Stuttgart/Weimar 2002.
- Asper, Helmut G.: *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert.* Emsdetten 1980.
- Auerochs, Bernd: *Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater. Übermut und innere Freiheit.* In: *Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts.* Stuttgart 1997. S. 15–38.
- Aust, Hugo [u. a.]: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart.* München 1989.

- Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1996.
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen übers. und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. München 1969.
- Banoun, Bernard: *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin [u. a.] (Hrsg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin 1996. S. 285–299.
- Bark, Joachim: *Restauration*. In: Weimar, Klaus [u. a.] (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Harald Fricke [u. a.]. Bd. 3. Berlin / New York 2003. S. 275–278.
- Bartl, Andrea: »Der Mund möchte lachen, das Auge weinen«. Das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht. In: *Das Brecht-Jahrbuch / The Brecht Yearbook* 31 (2006). S. 219–238.
- Das Groteske als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse. Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists. In: Gersdorf, Catrin / Mayer, Sylvia (Hrsg.): *Natur, Kultur, Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2005. S. 175–191. [Zit. als: Bartl, 2005a.]
 - Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800. Tübingen 2005. [Zit. als: Bartl, 2005b.]
 - Von »todtraurig sich verlustierenden Sprachschmerzlektionen«. Die Sprache im Werk des Schriftstellers und bildenden Künstlers Werner Schwab (1958–1994). In: Koopmann, Helmut / Misch, Manfred (Hrsg.): *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne*. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch. Paderborn 2002. S. 301–325.
 - Was bleibt vom Feuer? Asche. Die Wende zur Ethik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: A. B. (Hrsg.): »Verbalträume«. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [...]. Augsburg 2005. S. 7–25. [Zit. als: Bartl, 2005c.]
- Bauer, Roger [u. a.] (Hrsg.): *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt a. M. 1977.
- Baumgärtel, Patrick: *Vorliebe für »Seiltänzeri«*. Zu einigen Funktionen und Verwendungsweisen des Komischen in Thomas Bernhards »Komödientragödien«. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch* 2003. S. 217–233.

- Bergson, Henri: Das Lachen. Meisenheim am Glan 1948 [Lizenzausgabe: Jena 21921].
- Berns, Jörg Jochen: Zeremoniellkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik des Lustspiels *Leonce und Lena*. In: Dedner, Burghard (Hrsg.): Georg Büchner: *Leonce und Lena*. Krit. Studienausg. Beiträge zu Text und Quellen von Jörg Jochen Berns [u. a.]. Frankfurt a. M. 1987. S. 219–274.
- Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Würzburg 2006.
- Bock, Ursula: Botho Strauß: *Kalldewey, Farce*. Rattenfänger über steiler Wand und leerem Grund. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart 1996. S. 260–281.
- Borchmeyer, Dieter: *Faust* – Goethes verkappte Komödie. In: Mennemeier, Franz Norbert (Hrsg.): Die großen Komödien Europas. Tübingen/Basel 2000. S. 199–225.
- Brüns, Elke: Marieluise Fleißer (1901–1974). In: Allkemper, Alo / Eke, Norbert Otto (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin 2000. S. 287–302.
- Buck, Theo: Die Commedia dell'Arte des Bösen. Zur Automaten-vorführung in Georg Büchners *Leonce und Lena*. In: Siepmann, Helmut / Spinner, Kaspar (Hrsg.): Elf Reden über das Böse [...]. Bonn 1992. S. 163–183.
- Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Stuttgart 1996. S. 373–398.
- Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Engl. von Kathrina Menke und Markus Krist. Berlin 1998.
- Caduff, Corina: Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte. Bern 1991.
- Catholy, Eckehard: Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik. Stuttgart [u. a.] 1982.
- Cersowsky, Peter: Johann Nestroy oder Nix als philosophische Mussenzen. Eine Einführung. München 1992.
- Cowen, Roy C.: Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1988.
- Czucka, Eckehard: Schimären des Tatsächlichen. Die Maske-Tetralogie in Carl Sternheims *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*. In: Neophilologus 72 (1988). S. 556–581.
- Dedner, Burghard / Oesterle, Günter (Hrsg.): Zweites Interna-

- tionales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Frankfurt a. M. 1990.
- Dedner, Burghard: Bildsysteme und Gattungsunterschiede in *Leonce und Lena*, *Dantons Tod* und *Lenz*. In: B. D. (Hrsg.): Georg Büchner: *Leonce und Lena*. Krit. Studienausg. Beiträge zu Text und Quellen von Jörg Jochen Berns [u. a.]. Frankfurt a. M. 1987. S. 157–218.
- Detering, Heinrich: Die Heilung des Verliebten. Pathologie und Poetologie in Goethes Schäferspiel. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1991. S. 1–20.
- Dimter, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Stuttgart 1996. S. 345–372.
- Ecker, Hans-Peter: Andreas Gryphius: *Absurda Comica*. Oder *Herr Peter Squenz*. *Schimpff-Spiel*. In: Dramen vom Barock bis zur Aufklärung. Stuttgart 2000. S. 93–114.
- Eke, Norbert Otto: Einführung in die Literatur des Vormärz. Darmstadt 2005.
- Elsner, Roland: Zeichen und literarische Praxis. Theorie der Literatur und die Praxis des Andreas Gryphius im *Peter Squenz*. München 1977.
- Esrig, David (Hrsg.): *Commedia dell'Arte*. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels. Nördlingen 1985.
- Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart/Weimar 1998.
- Finney, Gail: Komödie und Obszönität: Der sexuelle Witz bei Jelinek und Freud. In: *The German Quarterly* 70 (1997). S. 27–38.
- Freund, Winfried: Spiel und Ernst. Grabbes Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. In: W. F.: *Deutsche Komödien*. München 1995. S. 82–96.
- Fues, Wolfram Malte: Die Entdeckung der Langeweile. Georg Büchners Komödie *Leonce und Lena*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66 (1992). S. 687–696.
- Fuß, Peter: *Das Groteske*. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln [u. a.]. 2001.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung*. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Übers. von Brigitte Luchesi und Rolf Binde mann. Frankfurt a. M. 1987.
- Genette, Gérard: *Palimpseste*. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus

- dem Frz. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1993.
- Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992.
- Streitkultur des Als Ob. Komödie als transzendente Bedingung des Streitens in *Minna von Barnhelm*. In: Mauser, Wolfram / Saße, Günter (Hrsg.): Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Tübingen 1993. S. 247–257.
- Grimm, Reinhold / Berghahn, Klaus L. (Hrsg.): Wesen und Formen des Komischen im Drama. Darmstadt 1975.
- Guthke, Karl S.: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen 1961.
- Haag, Ingrid: Ödön von Horváth (1901–1938). In: Allkemper, Alo / Eke, Norbert Otto (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin 2000. S. 303–320.
- Haaser, Rolf / Oesterle, Günter: Grotesk. In: Weimar, Klaus [u. a.] (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Harald Fricke [u. a.]. Bd. 1. Berlin / New York 1997. S. 745–748.
- Haida, Peter: Johann Nestroy: *Der böse Geist Lumpazivagabundus*. »Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang«. In: [Elm, Theo (Hrsg.):] Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1997. S. 96–119.
- Haider-Pregler, Hilde: »Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?« Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater. In: Castein, Hanne / Stillmark, Alexander (Hrsg.): Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987. Stuttgart 1990. S. 153–183.
- Hassel, Ursula: »My home is my castle«. Zur Familiendarstellung in den Dramen von Franz Xaver Kroetz. In: Hassel, Ursula / Herzmann, Herbert (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums University College Dublin (28. Februar – 2. März 1991). Tübingen 1992. S. 177–192.
- Hein, Jürgen: Biedermeiers Glück und Ende. Johann Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus*. In: Freund, Winfried: Deutsche Komödien. München 1995. S. 97–109.
- Das Wiener Volkstheater. Darmstadt 1997.

- Helwig, Frank G.: »Nichts als Pappendeckel und Uhrfedern«. Das Motiv der menschlichen Automaten in Büchners *Leonce und Lena*. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies 29 (1993). S. 221–232.
- Hermund, Jost / Windfuhr, Manfred (Hrsg.): Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815–1848. Stuttgart 1970.
- Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen 1997.
- Volksstücksvernichtung oder mein Körper ist sinnlos. Anmerkungen zu den *Fäkalien*dramen von Werner Schwab. In: Fuchs, Gerhard / Pechmann, Paul (Hrsg.): Werner Schwab. Graz/Wien 2000. S. 106–124.
- Hiebel, Hans H.: Allusion und Elision in Georg Büchners *Leonce und Lena*. Die intertextuellen Beziehungen zwischen Büchners Lustspiel und Stücken von Shakespeare, Musset und Brentano. In: Dedner, Burghard / Oesterle, Günter (Hrsg.): Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Frankfurt a. M. 1990. S. 353–378.
- Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'Arte und théâtre italien. Stuttgart 1965.
- Weg zum Sozialen – Rettung vor Misanthropie. Melancholische Ironie in Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige*. In: Menne-meier, Franz Norbert (Hrsg.): Die großen Komödien Europas. Tübingen/Basel 2000. S. 339–349.
- Hinderer, Walter: Der Aufstand der Marionetten. Zu Arthur Schnitzlers Grotteske *Der grüne Kakadu*. In: Lützel, Paul Michael (Hrsg.): Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag. Frankfurt a. M. 1987. S. 12–32.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: »Zeit 1941. Alles äußerst heiter!« Zur Komik in Elfriede Jelineks *Burgtheater. Posse mit Gesang*. In: Maske und Kothurn 51, H. 4: Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien. Hrsg. von Hilde Haider-Pregler [u. a.]. Wien [u. a.]. 2006. S. 447–456.
- Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart/Weimar 1995.
- Japp, Uwe: Kleist und die Komödie seiner Zeit. In: Kleist-Jahrbuch 1996. S. 108–120.
- Jordan, Gerda: Max Frisch: *Biedermann und die Brandstifter*. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt a. M. 1992.

- Jurgensen, Manfred: Max Frisch. Die Dramen. Bern/München ¹1976.
- Jurzik, Renate: Der Stoff des Lachens. Studien über Komik. Frankfurt a. M. / New York 1985.
- Kablitz, Andreas: Komik, Komisch. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Harald Fricke [u. a.]. Bd. 2. Berlin / New York 2000. S. 289–294.
- Kapp, Gabriele: »Des Gedankens Senkblei«. Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806. Stuttgart/Weimar 2000.
- Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg/Hamburg ²1961.
- Kiesant, Knut: Inszeniertes Lachen in der Barock-Komödie. Andreas Gryphius' *Peter Squentz* und Christian Weises *Der niederländische Bauer*. In: Röcke, Werner / Neumann, Helga (Hrsg.): Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit. Paderborn [u. a.]. 1999. S. 199–214.
- Kluge, Gerhard: Ist das »neue Volksstück« noch ein Volksstück? Vorüberlegungen zu einer Frage. In: Labrousse, Gerd / Knapp, Gerhard P. (Hrsg.): Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition. Amsterdam 1988. S. 317–342.
- Knapp, Gerhard P.: Friedrich Dürrenmatt. Stuttgart/Weimar ²1993. – Georg Büchner. Stuttgart/Weimar ³2000.
- Knopf, Jan: Friedrich Dürrenmatt. München ⁴1988.
- Kofler, Peter: *Der Schwierige* von Hugo von Hofmannsthal. Die Geburt der Komödie aus der Gebärde der Melancholie. In: Schiffermüller, Isolda (Hrsg.): Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne. Innsbruck [u. a.]. 2001. S. 158–188.
- Koopmann, Helmut: Drama der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche. München 1979.
- / Lauster, Martina (Hrsg.): Vormärzliteratur in europäischer Perspektive I. Öffentlichkeit und nationale Identität. Bielefeld 1996.
- Koselleck, Reinhart: Einleitung. In: Brunner, Otto [u. a.]. (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 1. Stuttgart 1972. S. XIII–XXVII.

- Kreuzer, Helmut: Tiecks *Gestiefelter Kater*. In: Kreuzer, Helmut: Aufklärung über Literatur. Autoren und Texte. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Wolfgang Drost und Christian W. Thomssen. Heidelberg 1993. S. 13–23.
- Landfester, Ulrike: »... die Zeit selbst ist thöricht geworden ...«. Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des *Spiel im Spiel*-Dramas. In: Schmitz, Walter (Hrsg.): Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Tübingen 1997. S. 101–133.
- Langer, Renate: Kunst und Krankheit. Über einen zentralen Themenkomplex bei Thomas Bernhard. In: ide. Informationen zur Deutschdidaktik [...] 29 (2005). H. 4: Thomas Bernhard. Hrsg. von Manfred Mittermayer [u. a.]. Innsbruck [u. a.]. 2005. S. 44–50.
- Löb, Ladislaus: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart/Weimar 1996.
- Magen, Antonie: Der Kulturroman. Programm des bürgerlichen Selbstverständnisses. Tübingen 2006.
- Mahal, Günther: Naturalismus. München 1975.
- Mannack, Eberhard: Andreas Gryphius. Stuttgart 1986.
- Martini, Fritz: Lustspiele – und das Lustspiel. Stuttgart 1974.
- Marx, Friedhelm: »Schiller ganz anders«. Gerhart Hauptmanns Spiel mit der Weimarer Klassik in der Tragikomödie *Die Ratten*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 115 (1996). Sonderheft: Klassik, modern. Für Norbert Oellers zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Georg Guntermann [u. a.]. S. 122–136.
- Gerhart Hauptmann. Stuttgart 1998.
- Matt, Peter von: Das letzte Lachen. Zur finalen Szene in der Komödie. In: Simon, Ralf (Hrsg.): Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Bielefeld 2001. S. 127–140.
- Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993.
- McGowan, Moray: Nicht Fisch, nicht Fleisch? Franz Xaver Kroetz. In: Hassel, Ursula / Herzmann, Herbert (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin (28. Februar – 2. März 1991). Tübingen 1992. S. 193–205.
- Mennemeier, Franz Norbert (Hrsg.): Die großen Komödien Europas. Tübingen/Basel 2000.
- Mews, Siegfried: Bertolt Brecht: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt a. M. [u. a.]. 1985.

- Meyer, Theo (Hrsg.): Theorie des Naturalismus. Stuttgart 1984.
- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Frankfurt a. M. 2006.
- Müller-Salger, Klaus: Heinrich von Kleist. Stuttgart 2002.
- Neubuhr, Elfriede (Hrsg.): Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier. Darmstadt 1974.
- Neuhuber, Christian: Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne: von Gottsched bis Lenz. Berlin 2003.
- Neureuter, Hans Peter: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. In: Knopf, Jan (Hrsg.): Brecht Handbuch in fünf Bänden. Bd. 1: Stücke. Stuttgart/Weimar 2001. S. 440–456.
- Niefanger, Dirk: Barock. Stuttgart/Weimar 2000.
- Oberembt, Gert: Jenseits der Moral. Gerhart Hauptmann: *Der Biberpelz*. In: Freund, Winfried: Deutsche Komödien. München 1995. S. 146–166.
- Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Stuttgart 1987.
- Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung über die Grenzen menschlichen Verhaltens. Bern 1961.
- Prang, Helmut: Geschichte des Lustspiels. Von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart 1968.
- Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hrsg.): Das Komische. München 1976.
- Profitlich, Ulrich: Friedrich Dürrenmatt. Komödienbegriff und Komödienstruktur. Eine Einführung. Stuttgart [u. a.] 1973.
- / Stucke, Frank: Komödie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Harald Fricke [u. a.]. Bd. 2. Berlin / New York 2000. S. 309–313.
- Rasch, Wolfdietrich: Die literarische Décadence um 1900. München 1986.
- Reh, Albert M.: Der komische Konflikt in dem Lustspiel *Der zerbrochne Krug*. In: Hinderer, Walter (Hrsg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981. S. 93–113.
- Ribbat, Ernst: Babylon in Huisum oder der Schein des Scheins. Sprach- und Rechtsprobleme in Heinrich von Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug*. In: Arntzen, Helmut (Hrsg.): Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Münster 1988. S. 67–81.
- Ritter, Alexander: Friedrich Dürrenmatt: *Die Physiker*. Stuttgart 1991.

- Ritter, Joachim: Über das Lachen. In: Ritter, Joachim: Subjektivität. Frankfurt a. M. 1974. S. 62–92.
- Rühle, Günther (Hrsg.): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Frankfurt a. M. 1973.
- Scheit, Gerhard: Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard. Wien 1995.
- Schlienger, Andreas: Das Komische in den Komödien des Andreas Gryphius. Ein Beitrag zu Ernst und Scherz im Barocktheater. Bern 1970.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Thomas Bernhard – ein »Kryptokomiker«? In: ide. Informationen zur Deutschdidaktik [...] 29 (2005). H. 4: Thomas Bernhard. Hrsg. von Manfred Mittermayer [u. a.]. Innsbruck [u. a.] 2005. S. 60–68.
- Schmitz, Thomas: Das Volksstück. Stuttgart 1990.
- Schmitz, Walter: Max Frisch: *Biedermann und die Brandstifter*. Bürgerliche Gesellschaft ohne Werte. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart 1996. S. 45–69.
- Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. 3 Bde. Stuttgart 1971 ff.
- Simon, Ralf: Theorie der Komödie. In: Simon, Ralf (Hrsg.): Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Bielefeld 2001. S. 47–66.
- Solibakke, Karl: Geformte Zeit. Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard. Würzburg 2005.
- Sprengel, Peter: Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses. Berlin 1982.
- Gerhart Hauptmann: *Die Ratten*. Vom Gesetz der Welten in einer Mietskaserne. In: Interpretationen. Dramen des Naturalismus. Stuttgart 1988. S. 243–283.
- Gerhart Hauptmann: Epoche – Werk – Wirkung. München 1984.
- Stein, Peter: Epochenproblem »Vormärz« (1815–1848). Stuttgart 1974.
- Striegel, Veronika: Botho Strauß: *Der Narr und seine Frau heute abend in Pancomedia*. Zacharias Werner – ein Narr? In: Bartl, Andrea (Hrsg.): »Verbalträume«. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [...]. Augsburg 2005. S. 253–269.
- Titzmann, Michael (Hrsg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Tübingen 2002.

- Toscan, Daniela: Form und Funktion des Komischen in den Komödien von Andreas Gryphius. Bern [u. a.] 2000.
- Töteberg, Michael: Ein konservativer Autor. Familie, Kind, Technikfeindlichkeit, Heimat: traditionsgebundene Werte in den Dramen des Franz Xaver Kroetz. In: Riewoldt, Otto (Hrsg.): Franz Xaver Kroetz. Frankfurt a. M. 1985. S. 284–296.
- Trautwein, Wolfgang: Gerhart Hauptmann: *Der Biberpelz*. Eine Komödie im Naturalismus. In: [Ohne Hrsg.]: Interpretationen. Dramen des Naturalismus. Stuttgart 1988. S. 179–212.
- Vietta, Silvio / Kemper, Hans-Georg: Expressionismus. München 1997.
- Voss, E. Theodor: Arkadien in Büchners *Leonce und Lena*. In: Dedner, Burghard (Hrsg.): Georg Büchner: *Leonce und Lena*. Krit. Studienausg. Beiträge zu Text und Quellen von Jörg Jochen Berns [u. a.]. Frankfurt a. M. 1987. S. 275–436.
- Voßkamp, Wilhelm: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. In: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hrsg.): Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart/Weimar 2003. S. 73–85.
- Wagner, Hans: Die Renaissance des Schelms im modernen Drama. In: Hoffmeister, Gerhart (Hrsg.): Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. Amsterdam 1985/86. S. 53–76.
- Mensch und Menschenordnung. Carl Zuckmayers »deutsches Märchen« *Der Hauptmann von Köpenick*. In: Freund, Winfried: Deutsche Komödien. München 1995. S. 226–240.
- Walach, Dagmar: Marieluise Fleißer: *Fegfeuer in Ingolstadt*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Stuttgart 1996. S. 327–344.
- Warning, Rainer: Theorie der Komödie. Eine Skizze. In: Simon, Ralf (Hrsg.): Theorie der Komödie – Poetik der Komödie Bielefeld 2001. S. 31–46.
- Werner, Hans-Georg: »Meine Herren, meine Herren, wißt ihr auch, was Caligula und Nero waren? Ich weiß es.« Die Funktionsveränderung romantischer Thematik und Motivik in Büchners *Leonce und Lena*. In: Werner, Hans-Georg: Literarische Strategien. Studien zur deutschen Literatur 1760 bis 1840. Stuttgart/Weimar 1993. S. 271–283.
- Wiese, Benno von: Grabbes Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. In: Steffen, Hans (Hrsg.): Das deutsche Lustspiel. Tl. 1. Göttingen 1968. S. 204–224.

- Willer, Stefan: Botho Strauß zur Einführung. Hamburg 2000.
- Wimmer, Ruprecht: Nestroys *Lumpazivagabundus* – oder die Zauberposse wider Willen. In: *Études Germaniques* 49 (1994). S. 285–297.
- Winkler, Jean-Marie: Zwischen Parodie und Zurücknahme. Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte*. In: Lichtmann, Tamás (Hrsg.): *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*. Frankfurt a. M. [u. a.]. 1995. S. 229–240.
- Winter, Riki / [Jelinek, Elfriede]: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther A. (Hrsg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien 1991. S. 9–19.
- Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels im Überblick. München ²1999.
- Wysling, Hans: Zum Abenteurer-Motiv bei Wedekind, Heinrich und Thomas Mann. In: Wysling, Hans: *Ausgewählte Aufsätze 1963–1995*. Hrsg. von Thomas Sprecher und Cornelia Bernini. Frankfurt a. M. 1996. S. 89–125.
- Žmegač, Viktor (Hrsg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Königstein i. Ts. 1981.

Titelregister

- A rebours / Gegen die Laufrichtung (Huysmans) 189
- Abfall, Bergland, Cäsar (Schwab) 241
- Abhandlung von der Nachahmung (Schlegel, Johann Elias) 71
- Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse (Schlegel, Johann Elias) 71
- Absurda Comica oder Herr Peter Squenz (Gryphius) 37f., 41, 43–55, 114, 297
- Achterloo (Dürrenmatt) 247
- Alpenkönig und der Menschenfeind, Der (Raimund) 138
- Amphytrion (Kleist) 31, 119, 121, 127–133, 222
- Anatol (Schnitzler) 32, 186, 190f., 193
- Anmerkungen übers Theater (Lenz) 95
- Anmerkungen zum Volksstück (Brecht) 224
- Anmerkungen zur Komödie (Dürrenmatt) 247f., 252
- Antigone (Sophokles) 264
- Arturo Ui (Brecht) 35
- As you like it (Shakespeare) 163
- Aufgeregt, Die (Goethe) 102
- Baal (Brecht) 230f.
- Bahnwärter Thiel (Hauptmann) 168, 173
- Bambiland (Jelinek) 285
- Barometermacher auf der Zauberinsel, Der (Raimund) 146
- Bauern sterben (Kroetz) 236–238
- Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle (Strauß) 288
- Besuch der alten Dame, Der (Dürrenmatt) 14, 120, 247, 269
- Besucher (Strauß) 288
- Betschwester, Die (Gellert) 28
- Biberpelz, Der (Hauptmann) 167f., 176–186, 300
- Biedermann und die Brandstifter (Frisch) 260–270
- Böse Geist Lumpazivagabundus, Der (Nestroy) 135, 138, 143, 147f., 151f., 300
- Braut von Messina, Die (Schiller) 173, 181
- Brechts Frühwerke: Ist das Chaos aufgebraucht? (Strauß) 231
- Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur (Gerstenberg) 95
- Briefe, die neueste Literatur betreffend (Lessing) 78
- Buch von der deutschen Poeterey (Opitz) 39, 42
- Büchse der Pandora, Die (Wedekind) 201
- Bürger Schippel (Sternheim) 206
- Bürgergeneral, Der (Goethe) 102
- Burgtheater (Jelinek) 280, 282, 284
- Cardenio und Celinde (Gryphius) 45
- Carolus Stuardus (Gryphius) 51
- Catharina von Georgien (Gryphius) 45
- Conférences sur le non-savoir (Bataille) 17
- Cristinas Heimreise (Hofmannsthal) 194
- Dantons Tod (Büchner) 155
- De oratore (Cicero) 15
- Départ des comédiens italiens (Watteau) 10
- Deutsche Gelehrtenrepublik, Die (Klopstock) 59

- Diamant des Geisterkönigs, Der
 (Raimund) 138
 Dichtung und Wahrheit (Goethe)
 90f.
 Don Juan und Faust (Grabbe)
 139, 149
 Ebenbild vnsers lebens (Gryphius)
 41
 Ehre, Die (Sudermann) 168
 Eine und die andere, Die (Strauß)
 301
 Elisabeth II. (Bernhard) 278
 Erdgeist (Wedekind) 201, 229
 Eulenspiegel oder Schabernack über
 Schabernack (Nestroy) 138
 Familie Schroffenstein, Die (Kleist)
 119f.
 Familie Selicke, Die (Holz/Schlaf)
 168
 Familien Zwirn, Die (Nestroy)
 152
 Fantasiestücke in Callot's Manier
 (Hoffmann) 85
 Färber und sein Zwillingbruder,
 Der (Nestroy) 148
 Fastnachtsspiel von Pater Brey
 (Goethe) 93
 Faust (Goethe) 88, 92, 102, 149,
 264
 Fest für Boris, Ein (Bernhard)
 277f., 280
 Findling, Der (Kleist) 119
 Fink und Fliederbusch (Schnitzler)
 190
 Fossil, Das (Sternheim) 206
 Fräulein Danzer (Mayenburg) 301
 Fräulein Else (Schnitzler) 186
 Fragmente (Herder) 88
 Freier, Die (Eichendorff) 108
 Freigeist (Lessing) 76f.
 Freiheit in Krähwinkel (Nestroy)
 138
 Fremdenführerin, Die (Strauß)
 288
 Fröhliche Weinberg, Der
 (Zuckmayer) 215, 219
 Fröhliche Wissenschaft, Die
 (Nietzsche) 35
 Frühlings Erwachen (Wedekind)
 197f., 201–203
 Furcht und Elend des dritten Reichs
 (Brecht) 232
 Galileo Galilei (Brecht) 255
 Gebrauchsanweisung (Horváth)
 219
 Gedanken zur Aufnahme des
 Dänischen Theaters (Schlegel,
 Johann Elias) 70
 Geizige, Der (Molière) 181
 Geschichte des Grotesk-Komischen
 (Flögel) 10, 23, 84
 Geschichten aus dem Wiener Wald
 (Horváth) 219–223, 301
 Geschlecht und Charakter
 (Weininger) 180
 Gestiefelte Kater, Der (Tieck) 30,
 109, 112, 115, 140, 193, 299
 Gilles (Watteau) 27
 Glaube, Liebe, Hoffnung (Horváth)
 223
 Götter Griechenlands, Die (Schiller)
 132
 Götter, Helden und Wieland
 (Goethe) 93
 Göttliche Komödie, Die (Dante)
 28
 Götz von Berlichingen
 (Goethe) 88, 93, 98, 171
 Groß und Klein (Strauß) 288
 Groß-Cophta, Der (Goethe) 102
 Große Loos, Das (Weisflog) 148
 Grüne Kakadu, Der (Schnitzler)
 190, 192f.
 Hamburgische Dramaturgie
 (Lessing) 77
 Hannibal (Grabbe) 139
 Hanswursts Hochzeit oder Der
 Lauf der Welt (Goethe) 93

- Harlekin oder Vertheidigung des
Groteske-Komischen (Möser)
10, 84
- Hauptmann von Köpenick, Der
(Zuckmayer) 215–219, 300
- Heimarbeit (Kroetz) 236
- Heldenplatz (Bernhard) 277, 280,
282
- Herkules und der Stall des Augias
(Dürrenmatt) 14, 247
- Herr Puntila und sein Knecht Matti
(Brecht) 223–232, 301
- Herzog Theodor von Gothland
(Grabbe) 139
- Hessische Landbote, Der (Büchner)
158
- Hochschwab (Schwab) 242 f.,
245
- Hoffmanns Erzählungen
(Offenbach) 273
- Hofmeister, Der (Lenz) 30, 94,
96 f., 100 f., 163, 165
- Homme machine, L' (de La Mettrie)
161
- Horribilicribrifax Teutsch
(Gryphius) 45, 47
- Hose, Die (Sternheim) 31, 35, 142,
203–211
- Huis clos (Sartre) 274
- Hypochonder, Die (Strauß) 288
- Ignorant und der Wahnsinnige, Der
(Bernhard) 271, 273, 275–277,
280
- Im Suff (Alberti) 168
- Immanuel Kant (Bernhard) 278
- Importance of being Ernest, The
(Wilde) 34 f.
- Incognito, Das (Eichendorff) 109
- Iphigenie auf Tauris (Goethe) 88,
131
- Jacobowsky und der Oberst
(Werfel) 217
- Jagdscenen aus Niederbayern
(Sperr) 235
- Jahrmarktsfest zu Plundersweilern
(Goethe) 92
- Jedermann (Hofmannsthal) 264
- Juden, Die (Lessing) 76
- Juge ou la cruche cassée, Le
(Debucourts) 127
- Jugend (Halbe) 168
- Junge Gelehrte, Der (Lessing) 76
- Jux will er sich machen, Einen
(Nestroy) 138, 148, 151
- Kabale und Liebe (Schiller) 106
- Käthchen von Heilbronn, Das
(Kleist) 119
- Kalldewey, Farce (Strauß) 288
- Kassette, Die (Sternheim) 206
- Katzelmacher (Fassbinder) 235
- Kaukasische Kreidekreis, Der
(Brecht) 223
- Kinder und Narren (Wedekind) 198
- Kleinbürgerhochzeit, Die
(Brecht) 223
- Knieriem und Leim oder Der
Welt-Untergangs-Tag (Nestroy)
152
- Körners Vormittag (Schiller) 106 f.
- Komödie der Verführung
(Schnitzler) 190
- Krankheit oder Moderne Frauen
(Jelinek) 285
- Krieg den Philistern (Eichendorff)
108
- Kritische Waffengänge (Brüder
Hart) 168
- Kunst, Die (Holz) 169
- Lachen und Weinen (Plessner) 19
- Lästigen, Die (Hofmannsthal) 194
- Landshuter Erzählungen (Sperr)
235
- Laune des Verliebten, Die (Goethe)
89–92
- Leidende Weib, Das (Klinger) 101
- Leo Armenius (Gryphius) 45
- Leonce und Lena (Büchner) 34,
135, 154–166, 192 f., 211, 300

- Lieutenant Gustl (Schnitzler) 186
 Loos in der Lotterie, Das (Gellert) 28, 70, 99
 Lucinde (Schlegel, Friedrich) 110, 164
 Lulu (Wedekind) 32, 264
 Macht der Gewohnheit, Die (Bernhard) 280
 Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär, Das (Raimund) 138
 Mädl aus der Vorstadt, Das (Nestroy) 138, 148
 Majuma (Gryphius) 45
 Marquis von Keith, Der (Wedekind) 198
 Marquise von O..., Die (Kleist) 119
 Meierbeth's Glück und Ende (Eichendorff) 108
 Mein Freund (Nestroy) 151
 Mein Hundemund (Schwab) 244
 Meister Oelze (Schlaf) 168
 Mensch Meier (Kroetz) 236
 Meteor, Der (Dürrenmatt) 247
 Michael Kohlhaas (Kleist) 119
 Midsummernight's Dream, A (Shakespeare) 46
 Minetti (Bernhard) 280
 Minna von Barnhelm (Lessing) 13, 28, 32, 34f., 76f., 79–81, 83, 90, 93, 99, 101, 130, 143, 196, 211, 297
 Misogyn, Der (Lessing) 76
 Miss Sara Sampson (Lessing) 81
 Mitschuldigen, Die (Goethe) 90–93
 Monsterdämmerung (Mayenburg) 301
 Münchner Freiheit (Sperr) 235
 Mutter Courage und ihre Kinder (Brecht) 223, 232
 Mutterrecht, Das (Bachofen) 180, 183
 Nachtwachen (Bonaventura) 164
 Napoleon oder Die hundert Tage (Grabbe) 139
 Narr und seine Frau heute abend in Pancomedia, Der (Strauß) 28, 30, 274, 289, 291, 293
 Nathan der Weise (Lessing) 77
 Neue Menoza, Der (Lenz) 95
 Nomoi (Platon) 15
 Nur keck! (Nestroy) 151
 Paare Passanten (Strauß) 292
 Panne, Die (Dürrenmatt) 247
 Papa Hamlet (Holz/Schlaf) 168, 187
 Papierne Passion, Die (Holz/Schlaf) 168
 Parasit, Der (Schiller) 106
 Penthesilea (Kleist) 87, 119f.
 Peter Brauer (Hauptmann) 177
 Phantastus (Holz) 168
 Philebos (Platon) 15
 Physiker, Die (Dürrenmatt) 35, 246–260
 Piastus (Gryphius) 45
 Picture of Dorian Grey, The (Wilde) 189
 Pietisterei im Fischbeinrocke, Die (Gottschedin) 15, 30, 65, 73, 178, 181
 Pioniere in Ingolstadt (Fleißer) 232–234
 Poetik (Aristoteles) 15, 30
 Polizey, Die (Schiller) 106
 Ponce de Leon (Brentano) 164
 Prinz Friedrich von Homburg (Kleist) 119
 Prinz Zerbino (Tieck) 112
 Prinzessin Brambilla (Hoffmann) 112, 160
 Pro comoedia commovente (Gellert) 28, 70
 Professor Bernhardi (Schnitzler) 190
 Push Up 1–3 (Schimmelpfennig) 301

- Raststätte (Jelinek) 285
 Rat Krespel (Hoffmann) 111
 Ratten, Die (Hauptmann) 167–185
 Rire, Le / Das Lachen (Bergson) 16
 Ritter, Dene, Voss (Bernhard) 280
 Roman experimental, Le (Zola) 169
 Romeo und Julia (Shakespeare) 105
 Romulus der Große (Dürrenmatt) 247
 Rose Bernd (Hauptmann) 168, 184
 Rote Hahn, Der (Hauptmann) 177, 183
 Sägemehlprinzessin, Die / Sahapuruprinsessa (Wuolijoki) 226
 Sandmann, Der (Hoffmann) 87, 112, 273
 Satyros (Goethe) 93
 Sauschlachten (Turrini) 235
 Schauspielkunst. Ein Glossarium (Wedekind) 198
 Schein trügt, Der (Bernhard) 280
 Scherz, List und Rache (Goethe) 102
 Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (Grabbe) 135, 138–143, 193, 299f.
 Schneckenportrait (Kricheldorf) 301
 Schneider, Schlosser und Tischler (Gleich) 148
 Schreiben an den Herrn N.N. über die Comödie in Versen (Schlegel, Johann Elias) 72
 Schreiben von der Verschiedenheit der menschlichen Begriffe (Schlegel, Johann Elias) 71
 Schweyk (Brecht) 217, 223
 Schwierige, Der (Hofmannsthal) 194, 198
 Sieben Türen (Strauß) 288
 Silvia (Hofmannsthal) 194
 Snob, Der (Sternheim) 142, 206
 Sohn des Geisterkönigs (Hofmannsthal) 194
 Soldaten, Die (Lenz) 97
 Sozialaristokraten (Holz) 168
 Sportstück, Ein (Jelinek) 285
 Stallerhof (Kroetz) 236
 Stecken, Stab und Stangl (Jelinek) 285
 Sterbender Cato (Gottsched) 63
 Stramme Max, Der (Kroetz) 236
 Stumme Schönheit, Die (Schlegel, Johann Elias) 31, 34, 70, 72f., 76
 Tabula rasa (Sternheim) 206
 Talisman, Der (Nestroy) 138, 148
 Theatermacher, Der (Bernhard) 280
 Theaterprobleme (Dürrenmatt) 248, 250, 252f., 255, 259
 Trilogie des Wiedersehens (Strauß) 288f.
 Trommeln in der Nacht (Brecht) 230f.
 Turandot (Gozzi) 106f.
 Über Anmut und Würde (Schiller) 107
 Über das Lachen (Ritter) 21
 Über das Pathetische (Schiller) 105
 Unbestechliche, Der (Hofmannsthal) 194
 Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu *** (Wieland) 84
 Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie (Morhof) 57f.
 Untertan, Der (Mann, Heinrich) 206
 Verhängnisvolle Faschingsnacht, Die (Nestroy) 147
 Verkaufte Großvater, Der (Hamik) 236

- Verkehrte Welt, Die (Tieck) 34,
 109, 112, 114f.
 Verlobtes Gespenste / Die gelibte
 Dornrose (Gryphius) 45
 Verschwender, Der (Raimund)
 138, 147
 Versuch einer kritischen Dichtkunst
 vor die Deutschen (Gottsched)
 60–62, 68, 77, 86
 Versuch über das Theater (Mann,
 Thomas) 298
 Vision (Mann, Thomas) 186
 Vite de' più eccellenti architetti,
 pittori et scultori italiani, Le
 (Vasari) 85
 Volkstümlichkeit und Realismus
 (Brecht) 224, 226
 Volksvernichtung oder Meine Leber
 ist sinnlos (Schwab) 31, 238–245
 Vor dem Ruhestand (Bernhard)
 277
 Vor Sonnenaufgang (Hauptmann)
 168, 173f.
 Wallenstein (Schiller) 106, 248
 Wally, die Zweiflerin (Gutzkow)
 137
 Was geschah, nachdem Nora ihren
 Mann verlassen hatte (Jelinek)
 285
 Weber, Die (Hauptmann) 168,
 173, 185
 Weh dem, der lügt (Grillparzer)
 138
 Weite Land, Das (Schnitzler) 190
 Wider Willen oder Liebe versteht
 keinen Spaß (Eichendorff) 108
 Wilhelm Meisters Lehrjahre
 (Goethe) 85, 111
 Wissenschaftslehre (Fichte) 85
 Witz und seine Beziehung zum
 Unbewussten, Der (Freud) 17
 Witzling, Der (Gottschedin) 30
 Wolken.Heim. (Jelinek) 285
 Woyzeck (Büchner) 160
 Zärtlichen Schwestern, Die (Gellert)
 28, 70
 Zauberberg, Der (Mann, Thomas)
 173
 Zauberflöte, Die (Mozart) 113,
 145, 149, 271, 273, 275
 Zeit und das Zimmer, Die (Strauß)
 288
 Zerbrochne Krug, Der (Kleist) 29,
 119–127, 130, 133
 Zerrissene, Der (Nestroy) 138,
 148, 151
 Zum Schäkesspears Tag (Goethe)
 91, 94f.
 Zur Geschichte der Religion und
 Philosophie in Deutschland
 (Heine) 161
 Zwischenspiel (Schnitzler) 190

Personenregister

- Addison, Joseph 63
Alberti, Conrad 168 f.
Alfieri, Vittorio 156
Altenberg, Peter 190
Andreae, Johann Valentin 40
Anzengruber, Ludwig 144
Aristophanes 114
Aristoteles 15 f., 30, 35, 60, 80, 95, 170
Auffenberg, Joseph Freiherr von 139

Bachofen, Johann Jakob 180, 183
Bachtin, Michail 20, 24, 87, 120, 251
Bäuerle, Adolf 145
Barlach, Ernst 204, 208
Bataille, Georges 17
Becher, Ulrich 214
Beer-Hofmann, Richard 190
Benn, Gottfried 204
Bergson, Henri 16 f.
Berlau, Ruth 226
Bernhard, Thomas 240, 244, 246, 271–282, 292, 294, 301
Bierbaum, Otto Julius 169
Bodmer, Johann Jakob 60, 63
Börne, Ludwig 135 f.
Bonaventura 164
Brandes, Georg 202
Brecht, Bertolt 16, 23, 34 f., 100, 123, 144–146, 203, 208, 212, 214, 217, 223–232, 235, 238 f., 245, 253–255, 264, 268 f., 301
Breitinger, Johann Jakob 60
Brentano, Clemens 164
Büchner, Georg 34, 100, 135–137, 143, 154–166, 168, 177, 181, 191, 193, 202, 204, 212, 300

Callot, Jacques 111
Carl, Carl 147 f.
Chaplin, Charlie 229

Cicero 15
Conradi, Hermann 169

Dante 28
Darwin, Charles 172
Debucourts, Louis Philibert 127
Derrida, Jacques 243
Descartes, René 162
Deschamps, François 63
Droste-Hülshoff, Annette von 135 f.
Dürrenmatt, Friedrich 14, 16, 35, 120, 133, 246–260, 269, 271, 278, 293 f., 301

Eichendorff, Joseph von 108, 136
Everding, August 288

Fassbinder, Rainer Werner 146, 212, 214, 235
Fichte, Johann Gottlieb 85
Fleißer, Marieluise 144–146, 212, 214, 217, 224, 232–238, 246, 301
Flögel, Karl Friedrich 10, 84
Foucault, Michel 288
Freud, Sigmund 17–19, 32, 186
Frisch, Max 246, 260–271, 294, 301

Ganz, Bruno 271
Geertz, Clifford 12
Gehe, Eduard Heinrich 139
Gellert, Christian Fürchtegott 28, 69 f., 99, 297
Genette, Gerard 32
George, Stefan 190
Giehse, Therese 254
Gleich, Alois 145, 148
Goethe, Johann Wolfgang 10, 85, 88–106, 111, 114, 119, 122, 131, 136 f., 140, 149, 166, 173, 183, 264, 281, 284, 298
Goeze, Johann Melchior 75
Goldoni, Carlo 10, 28

- Gottsched, Johann Christoph 10,
15, 30, 34, 42, 59–73, 75–79, 81,
83, 86, 90 f., 94 f., 97, 99 f., 102 f.,
113, 128, 132, 142, 150, 156, 180,
247, 297, 298
- Gottsched, Luise Adelgunde
Victorie (Gottschedin) 15, 30,
65, 178
- Gozzi, Carlo 10, 28, 106, 114,
156
- Grabbe, Christian Dietrich 100,
135, 138–143, 150, 154, 158, 163,
181, 202, 299, 300
- Grillparzer, Franz 135, 137 f., 155,
284
- Gryphius, Andreas 37, 39–55, 114,
297
- Gutzkow, Karl 135–137
- Hafner, Philipp 145
- Halbe, Max 168 f.
- Hamik, Anton 236
- Hart, Heinrich 168
- Hart, Julius 168
- Hartleben, Otto Erich 169
- Hasenclever, Walter 204
- Hauptmann, Gerhart 100,
167–185, 300
- Hebbel, Friedrich 137, 155, 181
- Heidegger, Martin 243
- Heine, Heinrich 135–137
- Herder, Johann Gottfried 88,
145
- Heym, Georg 204
- Hille, Peter 190
- Hitler, Adolf 231, 249
- Hochwälder, Fritz 214
- Hölderlin, Friedrich 119
- Hoffmann, E. T. A. 85, 111 f., 115,
160, 272
- Hofmannsthal, Hugo von
185–197, 207, 211, 264, 300
- Holz, Arno 168–170, 172 f., 177,
186, 189
- Homer 141
- Horaz 34
- Horváth, Ödön von 144, 146, 212,
214 f., 217, 219–224, 231, 234–237,
239, 241, 243, 245, 283, 301
- Houwald, Ernst Christoph Freiherr
von 139
- Huysmans, Joris Karl 189, 191
- Iffland, August Wilhelm 113
- Ibsen, Henrik 172
- Jaspers, Karl 243
- Jean Paul 119
- Jelinek, Elfriede 144, 146, 212,
214, 234, 246, 271, 281–287, 294,
301
- Jurzik, Renate 21
- Kaiser, Georg 185, 203 f.
- Keyserling, Eduard Graf von 190
- Kleist, Heinrich von 29, 31, 87, 95,
116–134, 163, 183, 222, 299
- Klinger, Friedrich Maximilian 101
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 59
- Kortner, Fritz 215
- Kotzebue, August Friedrich
Ferdinand von 113
- Kricheldorf, Rebekka 301
- Kringsteiner, Ferdinand 145
- Kroetz, Franz Xaver 144–146,
212, 232–239, 241, 245, 301
- La Mettrie, Julien Offray de 161
- Lacan, Jacques 243
- Laube, Heinrich 135 f.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold 16,
30, 87, 94–101, 130, 140, 163, 165,
168, 177, 181, 202, 298
- Lessing, Gotthold Ephraim 10, 13,
28, 32, 34 f., 63, 69, 75–81,
99–101, 130, 143, 196, 247, 297 f.,
301
- Liliencron, Detlev Freiherr
von 190
- Lilienstern, Otto August Rühle
von 118
- Locke, John 60

- Loeben, Otto Heinrich Graf von 139
 Ludwig XIV. 9
 Lukács, Georg 226
- Maggis, Vincenzo 16
 Mann, Heinrich 185, 190 f., 201, 208, 210
 Mann, Thomas 11, 165, 173, 186 f., 190 f., 298
 Mauthner, Fritz 243
 Mayenburg, Marius von 301
 Meier, Georg Friedrich 61
 Meisl, Karl 145
 Minetti, Bernhard 280
 Minnigerode, Ludwig 158
 Mörike, Eduard 135 f.
 Möser, Justus 10, 84 f.
 Molière 28, 127 f., 132 f., 194
 Montgolfier, Jacques Étienne 56
 Montgolfier, Joseph Michel 56
 Morhof, Daniel Georg 57 f.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 113, 145, 271, 273–275
 Mühsam, Erich 203
 Müllner, Adolf 139
- Napoleon 59
 Nestroy, Johann 135, 138, 143–155, 163, 212–214, 219, 222–224, 240, 280, 282, 293, 300
 Neuber, Friederike Caroline 62, 65, 67
 Nicolai, Christoph Friedrich 145
 Nietzsche, Friedrich 35, 208
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 85, 109
- Offenbach, Jacques 273
 Omeis, Magnus Daniel 57
 Opitz, Martin 15, 39, 42 f., 60, 297
 Ovid 45
- Perrault, Charles 113
 Peymann, Claus 271, 275
 Pfuel, Ernst von 119
- Platon 14 f.
 Plessner, Helmuth 19
 Poe, Edgar Allan 86
 Preses, Peter 214
 Pyra, Jakob Immanuel 61
- Rabelais, François 20
 Raimund, Ferdinand 138, 144–150, 155, 195, 212 f., 214, 219, 222 f., 280, 282, 300
 Reich, Philipp Erasmus 59
 Reuter, Christian 45
 Rilke, Rainer Maria 190
 Rist, Johann 40
 Ritter, Joachim 21
 Rotth, Albrecht Christian 57
- Sachs, Hans 52
 Sander, Otto 271
 Sartre, Jean-Paul 274
 Schiller, Friedrich 93, 102, 105–108, 115 f., 132, 174, 177, 180, 248, 284
 Schikaneder, Emanuel 145
 Schimmelpfennig, Roland 301
 Schlegel, August Wilhelm 109 f.
 Schlegel, Caroline 109 f.
 Schlegel, Dorothea 109
 Schlegel, Friedrich 109 f., 115, 164
 Schlegel, Johann Elias 31, 34, 70–73, 75 f., 83, 297
 Schleiermacher, Friedrich 109
 Schnitzler, Arthur 32, 155, 185–198, 207, 300
 Schönborn, Georg von 45
 Schönmann, Friedrich 62
 Schlaf, Johannes 169 f.
 Scholz, Wenzel 147 f.
 Schulze, Ernst 139
 Schwab, Werner 31, 146, 155, 212, 214, 223–245, 283, 301
 Schwenter, Daniel 37
 Shakespeare, William 25, 28, 78 f., 93, 101 f., 105, 114, 120, 123, 133, 141, 163, 192, 293
 Sophokles 133, 264

- Sperr, Martin 144, 146, 212, 214, 235
 Stalin, Josef 249
 Steffin, Margarete 226
 Sternheim, Carl 31, 35, 142, 203–211, 263, 300
 Stifter, Adalbert 135
 Strauß, Botho 28, 30, 231, 246, 274, 277, 279, 281, 287–297
 Sudermann, Hermann 168
- Taine, Hippolyte 170, 172
 Thoma, Ludwig 144, 212
 Thomasius, Christian 57, 60
 Tieck, Ludwig 30, 34, 109, 112–115, 136, 140, 194, 299
 Toller, Ernst 204
 Turrini, Peter 146, 212, 235
- Uhland, Ludwig 137
- Valentin, Karl 224, 229, 232
 Vasari, Giorgio 85
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 85, 109
- Wagenseil, Christian Jakob 57
 Watteau, Jean Antoine 9, 27
 Wedekind, Frank 32, 100, 185, 197–203, 207, 209, 215, 229, 238, 264, 300
 Weigel, Helene 226
 Weininger, Otto 180
 Weise, Christian 45, 57
 Weisflog, Karl 148
 Werfel, Franz 217
 Wieland, Christoph Martin 127
 Wienbarg, Christian Ludolf 135 f.
 Wiener, Oswald 243
 Wilde, Oscar 34, 189, 194
 Wildgruber, Ulrich 271
 Wolff, Christian Freiherr von 60
 Wolzogen, Caroline von 105
 Wuolijoki, Hella 226
- Zenge, Wilhelmine von 118
 Zola, Emile 169 f., 172
 Zschokke, Johann Heinrich Daniel 127
 Zuckmayer, Carl 144, 146, 212 f., 215–219, 224, 239, 241, 245, 300

Zur Autorin

ANDREA BARTL, geb. 1968; Studium der Germanistik und Amerikanistik; Wissenschaftliche Assistentin an der Universität Augsburg, seit 2007 Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Dissertation zur Exilliteratur 1933–1945, Habilitationsschrift über »Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800«. Mitherausgeberin des *Heinrich Mann-Jahrbuchs*, Aufsatzpublikationen zu Haller, Schiller, Stifter, Brecht, Walser usw. mit literatur- und kulturgeschichtlicher sowie kulturtheoretischer Ausrichtung.