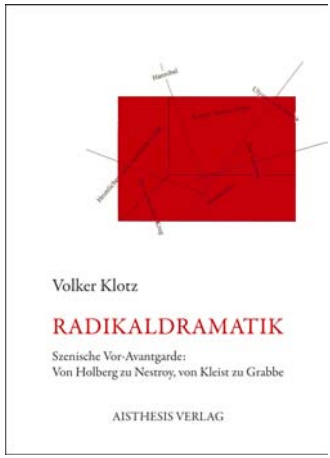
Leseprobe

Volker Klotz

RADIKALDRAMATIK

Szenische Vor-Avantgarde:
Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2010

Umschlaggrafik:
Friederike Klotz (Berlin).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

2., ergänzte Aufl.

© Aisthesis Verlag GmbH & Co. KG Bielefeld 2010
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-793-0
www.aisthesis.de

INHALT

Zur Sache 11

Kopf auf der Bühne I
Holbergs tätige Theorie des Theaters 19

Weder abgelebt noch abgelegen: der dänische Molière 19 Massenwahn und Einzelwahn: *Hexerie* und *Heinrich og Pernille* 20 Komödie in der Komödie 22 Knechtesknecht und Fleischesfleisch 23 Bessere Miene zum bösen Spiel: *Jacob von Tyboe* 25 Spaltung der Grundelemente. Hie Rede, hie Mimik 27 Der Maulheld und sein Mundredner 30 Dramatische Handlung und handelnde Pragmatiker 33 Doppelzüngig, zweistimmig: Zofe Pernille, die Helden entkräftend 35 Die Ecco-Formel 39 Spiel mit dem Motor des Theaters: *Ulysses von Ithacia* 41 Der Diener Kilian: Rollenzwitter und Hauptheld wider Willen 43 Zwischen Thersites und Iphigenie 46 Ein Seher kommt selten allein 49 Verkehrung von Furcht und Mitleid 52 Unterstes zuoberst: die umgestülpte tragische Fallhöhe 53 Weitere Unterwanderungen klassischer Höhenregeln 54 Holberg, der unvermerkte Neuerer 56 Fundamentale Dramaturgie, im Längs- und Querschnitt 59 Elementare und ästhetische Sinnlichkeit 61

Bühne im Kopf I
Kleists extremes Theater 63

Die Familie Schroffenstein 64 Mantel- und Degenkomödie, blutig: für ein Atridengelichter 64 Wasser ohne Gift, statt Schillers Kabalen-Limonade 66 Irrtum und Irrsinn 69 *Die Hermannsschlacht* 71 Welscher Römer, der Bärin zum Fraß und Thusnelda zur Ehre 71 Bestialisches Lust- und Requisitenspiel 73 *Amphitryon* 74 Eröffnungs-Akteur Sosias 74 Laterne als Partner, Handfläche als Kriegsschauplatz 74 Szenische Faustregel: Divide et impera! 76 *Das Käthchen von Heilbronn* 78 Zwiespältige Konsequenzen des Märchens auf der Bühne 78 Auge um Zunge, Zunge um Auge 79 Trauerspiel von *Penthesilea* 80 Äußere Schauplätze und Hergänge 80 Blicke werfen 82 Innere Schauplätze und Hergänge 84 Explosiver Botenbericht 86 Mauerlose Mauerschau 90 Unvergleichlichkeits-Vergleiche 94 Sehen: dramatische Taten und Untaten eines Tätigkeitsworts 97 Herannäherung und Entfernung, Waagrecht und Senkrecht 99 Schreckbild vom amputierten und desorganisierten Mimen 102 Beinah-Reportage, Penthesileas verlorene Stimme 104 Lustspiel vom *Zerbrochnen Krug* 108 Was der Titel verspricht 108 Ding als Held und Held als Ding 110 Vom betro-

genen Betrüger zum erpreßten Erpresser 113 Ruprechts Verhör: Epik im Namen des Theaters 115 Auftritt und Abgang der Helden, des Krugs und des Richters 118

Bühne im Kopf II
Grabbes potenziertes Theater 123

Dramaturgie des Plus Ultra 124 Spannweiten: Höchst ↔ Tiefst, Hellst ↔ Finsterst, Eisig ↔ Glühend 125 Makro-Monologe. Ausschweifendes Beiseite-Sprechen 128 Sprachbilder: Bestien und Gewitter, Bühne und Spiegel 130 Tragödie von *Hannibal* 134 Abgänge und Nachrufe 134 Tragi-komi-tragisches Finale 135 Nachwelt zu Lebzeiten oder Prusias als Publikum 138 Dreierlei Rollen in der Rolle 143 Römer-Rolle 145 Karthager-Rolle 147 Hannibals Anti-Rolle 149 Hasdrubals Kopf: Feinheiten einer monumentalen Kasperliade 152 Stil-Wechselbäder, iterative Peripetie 156 Schau in der Schau: entfesselte Teichoskopie 160 Antagonismen aus zweiter Hand 162 Lustspiel von *Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung* 166 Ernstfall einer Literatur-Komödie 166 Bühnenhelden, Schrifttum im Munde führend 168 Unharmonische Symmetrie 170 Maßgebliches Leitmotiv: Zusichnehmen ↔ Vonsichgeben 172 Stoffwechsel der Belletristik 175 Mahnmal I: Dichter, mit Kaffee, beim Dichten 176 Mahnmal II: Denker, mit Wein, beim Nach- und Vordenken 179 Das Ding an sich oder Poet mit Kondom 180 Büchner, Grabbe, Brecht 181

Kopf auf der Bühne II
Nestroys durchdachte Praxis des Theaters 185

Szenische, gegen-rhetorische Dramaturgie 185 Bühne als öffentlicher Resonanzkasten 186 Auftritts-Couplet und Akt-Finale 188 Etymologie der Wörter und der Dinge 191 Mitspielende Gegenstände: *Einen Jux will er sich machen* 193 Kostüm und Kulisse, alias Uniform und Wandschirm 195 Weitere Dinge auf dem Sprung 196 Vierte Bühnenwand, gedreht um neunzig Grad 198 Mißliebige Un-Posse: *Heimliches Geld, heimliche Liebe* 201 Nachträgliche Entstellung des *Mädls aus der Vorstadt* 202 So handelt Kapital: in scheinbar handelnden Personen 204 Vielerlei Schleichwege, aufgehellt im Rampenlicht 205 Entmündigungen durch Briefstellerei 207 Gegenkräfte: Casimir als überlegener Rollen-Jongleur 208 Tollhaus oder Südsee? Oder: was wär zu tun? 210 Nestroys Extraweg in gleicher Richtung 212

Bilanz von Peter Pütz:
Radikalität einer Vor-Avantgarde auf der Bühne 215

Weitsprung ins Zeitgenössische:
Theater an und für sich und für uns 225

Kritisches Maß: Potentielle szenische Energie 226 Nicht den Text, sich selber mißbrauchen derzeitige Bühnen 227 Zwei Hauptrichtungen von Publikumsreaktionen 233 Erinnerung an das, was Theater ist und kann 234 Warnbild: Die Allianz von Profit und Elektronik im Musical 236

Post scriptum von 2010 238

Nachwort 246
Textausgaben und Zitierweise 247
Register 248

Zur Sache

1

Gewiß gibt es so etwas wie eine poetische Avant-Avantgarde. Gewiß gibts Vorläufe und Vorläufer, die den umstürzlerischen Neuerungen des zwanzigsten Jahrhunderts die Wege gebahnt haben. Wer danach fahndet, stößt freilich auf bemerkenswerte Mißproportionen, auf allerlei Ungleichartiges und Ungleichzeitiges. Ungleichartig und ungleichzeitig ist beides: sowohl der Entwicklungsgang der verschiedenen europäischen Literaturen wie auch der Entwicklungsgang der verschiedenen poetischen Gattungen innerhalb dieser Literaturen.

Kein deutschsprachiger Roman des neunzehnten Jahrhunderts hat sich anderswo als poetisch neuartig einprägen können. Nicht einmal so markante Werke wie *Der grüne Heinrich* oder *Frau Jenny Treibel.* Hält man sie neben die urban brodelnden Romane von Balzac, Stendhal und Flaubert; von Dickens und Thackeray; von Dostojewskij und Turgenjew, dann wirken sie wie sinnige Verlautbarungen aus einem windstillen Weltwinkel. Und die Novellistik? Sie immerhin, die von jeher dem Entwurf zeitgenössischer Gesellschaftspanoramen widerstrebte, hat im deutschsprachigen Bereich manches gewagt, das sich messen kann mit den kühnen Erzählungen Gogols oder Mérimées: vom *Erdbeben in Chili* und *Sandmann* bis zu den *Drei gerechten Kammachern.* Auch die deutschsprachige Lyrik jener Zeit läßt da und dort Töne hören, in denen Kommendes vorwegklingt. Etwa bei Brentano und Heine, sogar bei Mörike und Droste. Doch wenn sie, oft planvoll dissonant, mit dem lyrischen Herkommen bricht, so ist das erst sehr viel später vermerkt worden. Längst nachdem Baudelaire und die Folgen, Leopardi und die Folgen, Hopkins und die Folgen als eigentliche Avantgarde der Verskunst schon anerkannt waren.

Ganz anders sieht es aus auf dem Gebiet, wo poetische Werke nicht aufs Medium Buch abzielen, sondern aufs Medium Bühne. Dort kam es einzig und allein im deutschsprachigen Bereich zu einer radikalen Vor-Avantgarde. Allerdings, es war nur eine im Konjunktiv. Soweit sie literarisch war, wie bei Kleist und Büchner und Grabbe, blieb sie den Zeitgenossen fast oder ganz unbekannt. Und soweit sie bühnenpraktisch war, wie bei Nestroy, fand sie zwar ein begeistertes zeitgenössisches Publikum. Doch von tonangebenden Kunstrichtern wurde diese Populardramatik als vulgäres Lachtheater abgetan, also nicht ernst genommen in ihren epochalen Neuerungen.

Rückblickend, von heute her gesichtet, heben sich diese beiden ungebärdigen Tendenzen entschieden ab vom Status quo des gängigen und

gutgeheißenen Bühnenangebots dazumal. Vom groben wie vom feinen. Das heißt: von der mäßigen Dramatik, vom unüberschaubaren Wust gefälliger Verbrauchsstücke auf französischen, deutschen und englischen Bühnen. Aber auch: von der übermäßigen Dramatik hohen Stils, die dem geschichtlich überholten Schnittmuster tragischen Einzelheldentums sozusagen nachgedichtet ist. So oder so. So artig wie bei Grillparzer oder so verstiegen wie bei Hebbel. Was uns hier interessiert, sind demnach zwei ganz verschiedene Impulse, sich jener herkömmlichen, für verbindlich erachteten Standarddramatik des frühen und mittleren neunzehnten Jahrhunderts zu widersetzen.

Einerseits geschieht dies in planvoll abartigen Werken, die vorerst kaum oder garnicht auf die Bühne kamen. Eben deshalb, weil ihre Autoren den vorgegebenen thematischen und stilistischen Spielraum gewaltsam aufsprengten. Dabei durchschlugen sie zudem die ohnehin brüchig gewordene Trennwand zwischen tragischen und komischen Vorkommnissen. Kleist und Büchner und Grabbe, das war jedesmal ein kompromißloser Einzelgänger. Jeder von ihnen hat sich auf eigene Weise schreibend hinweggesetzt über das, was er an gültiger, eingeschliffener Dramaturgie und Bühnenpoetik vorfand. Radikaler gingen sie zuwege als irgendein andrer Theaterdichter ihrer Zeit in irgendeinem andern Land. Radikaler beispielsweise als Victor Hugo, der mit seinem widerklassizistischen *Hernani* und mit seinem programmatischen Vorwort zum *Cromwell* immerhin einen vielberedeten öffentlichen Skandal auslöste. Hugo erschöpfte sich jedoch in maßlosem rhetorischen Spektakel, das, letztlich folgenlos, der dramatischen Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts keine merklichen Anstöße gab. Kleist und Büchner und Grabbe hingegen, sie hätten, alle drei zusammen, das europäische Theater ihrer Zeit von Grund auf umwälzen können – wären sie damals aufgeführt worden.

Andrerseits ist da jene andre Radikaldramatik, die durchaus öffentlich zum Zug kam: die vielgespielten, aber eben offiziell nicht ernst genommenen Bühnenstücke hervorragender Schauspieler und Regisseure wie Raimund und Nestroy. Obwohl im Einklang mit ihrem buntscheckigen Publikum, brachten sie es hin, den vertrauten populären Formeln unverhofft kühne Wendungen abzugewinnen: ob im *Alpenkönig und Menschenfeind*, ob im *Talisman*. Sobald sie freilich hinausstrebten über die handfeste Dramaturgie des Vorstadttheaters – wie etwa Raimund in seinem hochtrabenden Sinnbildspektakel der *Unheilbringenden Zauberkrone* –, da fielen sie prompt noch weit zurück hinter die vergötterten Vorbilder: hinter Schillers Jamben-Suada, hinters Schaugepränge eines maßvoll restaurierten Calderón. Wo sie dagegen unerbittlich ihre szenische Komik in Richtung Alltagsgroteske überdrehten – wie Nestroy in der garstigen Kapitalistenposse von *Heimlichem Geld, heimlicher Liebe* –, stießen sie

vor in Neuland, das später erst von eigentlich modernen Dramatikern wie Sternheim voll und ganz erobert wurde.

Vor-avantgardistisch wirken somit beide Arten von Radikaldramatik: die primär schriftstellerische nach Art von Kleist und Grabbe sowie die primär schauspielerische nach Art von Nestroy. In den folgenden Kapiteln bezeichne ich sie mit den Schlagworten 'Bühne im Kopf' und 'Kopf auf der Bühne'. Unmittelbar hat die eine mit der andern wenig zu tun. Doch sie treffen sich über einem maßgeblichen gemeinsamen Nenner, eben dem der Radikalität. Radikal verwerfen sie den vorgefundenen Standard des anspruchsvollen wie des anspruchslosen Bühnenangebots ihrer Zeit. Stattdessen betreiben sie gerade das, was solche Standarddramatik, weil allzu geläufig, schon längst verlernt hat. Radikal gehen sie an die Wurzeln von Drama und Theater überhaupt. Radikal schöpfen sie aus und führen sie vor, was einzigartig nur die poetische Gattung 'Drama', was einzigartig nur die Kunstform 'Theater' vollbringen kann.

Das heißt, Kleist wie Raimund, Büchner wie Grabbe und Nestroy nehmen Dramatik striktest ernst als potentielles heftiges Bühnengeschehen. Nicht fraglos selbstverständlich sind ihnen die Grundelemente des Theaters. Sie sind ihnen weit mehr als nur ein technisches Sowieso, das hinzunehmen und herzunehmen ist, damit eindrucksvolle Taten und Reden auf der Bühne stattfinden. Nicht fraglos selbstverständlich also, sondern prägnant und folgenreich ist für diese Radikaldramatiker: wie jemand auftritt oder abgeht; wie Rede mit Körperbewegung einhergeht oder sich davon trennt; wie gegenwärtiges Jetzt ins zeitliche Gedränge kommt zwischen Vorher und Nachher; was dieses Kostüm und jenes Requisit verrät, verschweigt oder verrätselt; wie Licht und Dunkel mitspielen beim Treiben der handelnden und leidenden Personen.

Diese und andre Grundelemente des Theaters gewinnen hier das nachdrückliche, aber unaufdringliche Eigengewicht emphatischer Ereignisse. Ob Kleist und Büchner oder Raimund, ob Grabbe oder Nestroy: sie entwerfen ihr Bühnengeschehen so, als wäre überhaupt erst zu entdecken, was denn ein Dialog, was eine Geste, was ein jähes Kommen oder ein allmähliches Verschwinden ist, und was sich daraus ergibt. Nur so kann es ihnen gelingen, aus der eingespielt erhabenen wie aus der eingespielt rüden dramaturgischen Üblichkeit auszubrechen. Und damit zugleich aufzubrechen zu einem Theater, das nicht nur durch neuartige Thematik sein Publikum herausreißen will aus der Haltung eines wohlgefälligen 'Wie gehabt'.

2

So werden diese Radikaldramatiker – im Rückblick von heute her gesehen – zu Vorläufern des eigentlichen Avantgarde-Theaters. Sie geben die

Richtung zu erkennen, die dann die wichtigsten Bühnenautoren im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts einschlagen: fort von lukendichter szenischer Illusion; fort von Einfühlung in heroische oder erbärmliche Einzelschicksale. Während noch die Vorläufer nur vereinzelt, unerkannt und wirkungslos zuwege gingen, hier ein Kleist und dort ein Grabbe, machen die eigentlichen Avantgarde-Dramatiker gemeinsam Epoche. Allenthalben, weit über den deutschen Sprachbereich hinaus. Also nicht nur Kaiser und Brecht; auch der späte Strindberg in Schweden und Pirandello in Italien und Valle Inclan in Spanien; auch Jarry in Frankreich und Majakowskij in der Sowjetunion; auch O'Neill in Nordamerika und O'Casey in Irland. Und etliche mehr, hier und da und dort. Sie alle erweitern und sie verstärken den radikalen Gesamtimpuls: die Grundelemente von Theater, statt sie einfach nur geläufig zu nutzen, dem Publikum drastisch einzuschärfen, und sie dabei mannigfach zu verfremden. Ungeachtet dessen, ob nun die Autoren so wie Brecht verfahren, der eine wohldurchdachte Theorie entwickelt im Widerspiel mit seiner Praxis als Stückeschreiber und Regisseur, oder ob sie ihre Bühnenpoetik aufgehen lassen im Text der Stücke selbst. Zugleich aber auch erweitern und verstärken die Avantgarde-Dramatiker ganz bestimmte Errungenschaften ihrer Vorläufer. Einige hinweisende Kürzel mögen hier genügen.

Der gefährliche Zwiespalt zwischen Hellwach und Trance, zwischen unsicherem Tun und sicherem Antrieb in Kleists Dramatik setzt sich fort – mal mehr visuell, mal mehr akustisch – in Strindbergs *Gespenstersonate*, in O'Neills *Seltsamem Zwischenspiel*. Grabbes und Büchners turbulente Massenszenen setzen sich fort: beklemmend in Kaisers Katastrophenstücken vom *Gas*, befreiend in Majakowskijs unfromm revolutionärem Stück Welttheater namens *Mysterium Buffo*. Kleists und Grabbes schrille Dissonanz zwischen Jammer und Gelächter setzt sich fort in den grotesken Schauerfarcen, den 'Esperpentos' von Valle-Inclán, aber auch in O'Caseys schreckenskomischen Irland-Tragödien wie *Der Preispokal* oder *Der Pflug und die Sterne*. Und nochmals Grabbe: seine kunstvoll vierschrötige Kasperltheatralik setzt sich fort in Jarrys *Ubu Roi*. Raimunds und Nestroys quälende Bilder von den selbsttätigen Umtrieben des Kapitals, die der eine naiv und der andre sarkastisch entwirft, sie setzen sich fort in Brechts *Heiliger Johanna der Schlachthöfe*. Kleists verstörte Augenzeugen, die, mit wetteifernden Blicken, Penthesileas unfaßliches Gebaren vergebens zu durchschauen suchen, sie setzen sich fort in Pirandellos Wirrwarr der Identitäten unterm Motto *So ist es – ist es so?*

Die Radikaldramatiker von Kleist bis Nestroy haben nicht nur Nachfolger, eben jene noch radikalere Avantgarde. Sie haben auch einen ebenso markanten Vorgänger. Einen Bühnendichter und Bühnendenker in Personalunion. Er hat, was zunächst verblüffen mag, ihren Vor-Avantgardismus

bereits hundert Jahre früher angebahnt. Ausgerechnet zu einer Zeit, als überall in Europa noch die althergebracht feudale Regelpoetik herrschte mit ihren strengen Weisungen und Einschränkungen. Wirksam tätig war dieser fortschrittliche Dramatiker bezeichnenderweise am Rand des Kontinents, in Skandinavien. Also weitab vom kulturellen Zentrum, vom stilbildenden Versailles, dem ringsum in Europa zumal die Bühnenkünste nacheiferten. Gemeint ist Ludvig Holberg (1684 – 1754), den man den dänischen Molière nannte.

Schon Holberg, der alsbald auf deutschen Bühnen eingebürgert wurde, fast wie ein Einheimischer, hat einen merklichen Anlauf genommen zu jener Radikaldramatik, die uns hier beschäftigt. Schon er ist mit den Grundelementen des Theaters nicht nur unwillkürlich umgegangen. Er hat sie vielmehr ausdrücklich zu bedenken gegeben. Deshalb gelten meine Untersuchungen zunächst einmal Holbergs Komödien. Danach erst wenden sie sich den Bühnenstücken deutschsprachiger Vor-Avantgardisten zu, denen von Kleist, Grabbe und Nestroy. Da wie dort bezeichnen Schlagworte wie 'fundamentale Dramaturgie' bei Holberg, 'extremes Theater' bei Kleist, 'potenziertes Theater' bei Grabbe, 'Resonanzkasten Bühne' bei Nestroy die jeweils besondere Spielart und Zielrichtung der durchgängigen radikaldramatischen Unternehmung. Was das Schlagwort von Fall zu Fall genau besagt, geht aus den Werkanalysen hervor. Ebenso gründliche Untersuchungen der ebenso einschlägigen Dramatik von Raimund und Büchner, die ich hier nur abwandeln könnte, aber nicht möchte, finden sich in einem eigenen früheren Buch, *Dramaturgie des Publikums* (München 1976). Worum es dort geht, deutet der weitschweifige Untertitel an: 'Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth und im politischen Agitationstheater.'

3

Zünftige Philologen, soweit sie sich mit Dramatik befassen, vergessen allzu leicht: jedes Bühnenwerk lebt zumal davon, daß es seine vorerst schriftliche Verfassung überwindet. Zweifellos müssen Philologen, aber auch Theaterpraktiker, gründlich und detailliert bedenken, was da im Text geschrieben steht. Doch erst im szenischen Geschehen kommen die Sätze, Verse, Wörter ganz zu sich selbst. Dann, wenn der Text in denen aufgeht, die ihn verkörpern. Dann, wenn die Personen auf der Bühne jene poetische Vorschrift löschen, von der sie leben, indem sie leibhaftig und mit eigener Stimme sie entziffern: um den Schein hervorzurufen, sie äußerten jetzt eben hier sich selbst. Dann also, wenn Literatur, die den dramatischen Text formuliert, in der gegenwärtigen Szene handelnder Menschen sich restlos versinnlicht.

Originell sind diese Feststellungen wahrlich nicht. Sie sollen ja auch nur erinnern an etwas, das alle Leute, die ins Theater gehen, grundsätzlich wissen; wovon aber nicht alle etwas wissen wollen. Ganz offenbar. Denn sonst müßte es anders zugehen in jenen andern öffentlichen Anstalten, die sich ebenfalls bildungshalber und erkenntniserpicht über dramatische Werke hermachen: beim Literaturunterricht an Schulen und beim philologischen Lehren und Forschen an Hochschulen. Dort gelten die einschlägigen Werke – von *Antigone* bis *Andorra* – oft nur als Auskunftsquellen für Gedanken oder Sachverhalte, die sich nicht notwendig dramatisch, also potentiell szenisch äußern müssen. Das heißt, man versteht und nutzt sie so wie jederlei auskunftsträchtige Schriftstükke, ob poetische oder unpoetische, Bibel oder Gebrauchsanweisung für Elektrorasierer.

Auch dieses Buch hat ein Philologe geschrieben. Jedenfalls einer, der sich wortwörtlich als Philologe begreift, wenn er geschriebene Wörter und Sätze liebend ernst nimmt. Genauer, wenn er beharrlich herausfinden will: was sie besagen, was einstmals und was heute; wie sie klingen; in welchem Satzbau und Rhythmus sie wen und was denn wohl wohin zu bewegen suchen. Darin, so ungefähr, besteht sein hauptamtliches Tun. Nebenbei allerdings war und ist er öfters dabei, wenn heutige Theaterpraktiker die Wörter und Sätze jener meist alten Dramen vom Papier befreien, auf dem sie geschrieben stehen. Auch die folgenden Untersuchungen gehen davon aus. Sie sind nicht allein in akademischen Lehrveranstaltungen ausprobiert worden. Ebenso viele Anregungen verdanken sie der gemeinsamen Arbeit mit Theaterpraktikern. Unter anderm: einer Produktionsdramaturgie zu Nestroys *Heimliches Geld, heimliche Liebe* am Wiener Akademietheater und einer zu Kleists *Familie Schroffenstein* am Landestheater Tübingen; einem Training in dramatischer Verssprache mit Schauspielschülern der Grazer Musikhochschule; einer Vorlesung zusammen mit Schauspielern des Stuttgarter Staatstheaters an der Universität ebenda.

Daraus hat sich zweierlei ergeben für die Anlage des Buchs. Einerseits war der Austausch zwischen Theorie und Praxis am jeweiligen dramatischen Werk rege, ergiebig und disparat genug, um nicht auch noch philologische Fachliteratur einzubeziehen. Andrerseits habe ich darauf verzichtet, aus den vier Untersuchungskapiteln am Ende noch ein literatur- und theatergeschichtliches Fazit zu ziehen. Mehr sprach dafür, ein solches ohnehin naheliegendes Fazit zu ersetzen durch einen kritischen Blick auf bühnenästhetische Erscheinungen unsrer Gegenwart. Damit wechselt die Blickrichtung von dem, was der szenischen Avantgarde vorausging, zu dem, was ihr, nach einigen Intervallen, folgte. Beides zu betrachten und aufeinander zu beziehen, kann ungewohnte Einsichten ermöglichen. Und es kann dazu anregen, den möglichen Gewinn oder Verlust an Radikalität

zu bedenken: sowohl im dramatischen Schreiben wie im dramatischen Spielen der letzten Jahrzehnte.

Auch insofern richtet sich das Buch an vielfach neugierige Leute, ob Fachleute oder auch nicht. An Leute, die Dramen lesen und ins Theater gehen; an Leute, die Dramen lesen und sie im Theater aufführen; und an Leute, die forschend, lehrend und lernend darüber grübeln, wie Drama und Theater sich zueinander verhalten.

Kopf auf der Bühne I
Holbergs tätige Theorie des Theaters

Weder abgelebt noch abgelegen: der dänische Molière

Was den Franzosen ihr Molière, was den Italienern ihr Goldoni, das ist den Dänen ihr Holberg: klassischer Nationalautor und zugleich größter Komödiendichter. Ein hochgeschätztes Denkmal, das dort im eigenen Land seit Jahrhunderten steinern auf öffentlichen Plätzen, ledern in wuchtigen Werkausgaben, papieren in Lehrplänen der Schulen Achtung heischt – und das dennoch auf den Bühnen des Landes immer wieder muntere Lebenszeichen von sich gibt. Daß den Deutschen, in vergleichbarer Rolle, nur der erhaben witzlose Verfasser des *Wilhelm Tell* zugekommen ist, darauf mag stolz sein, wer kann.

Aber wo die deutschen Theater schon keinen eigenen Komödiendichter hervorgebracht haben, weder früher noch später, da haben sie doch rasch mit wachem Sinn erfaßt, woher wohl, was ihnen fehlt, am besten zu beziehen sei. Nicht nur aus Frankreich und Italien die Stücke von Molière und Goldoni, auch aus Dänemark die Stücke von Ludvig Holberg. Seine 'Comedier', die er fürs zunächst privat betriebene Kopenhagener Schauspielhaus schrieb, waren hierzulande im achtzehnten Jahrhundert und auch später noch fast ebenso beliebt wie bei den Dänen und bei den Norwegern, die Holberg, geboren in Bergen, auch ihrerseits als Nationalautor beanspruchen. Inzwischen findet man auf deutschen Bühnen nur noch als abseitige Kostbarkeit Holbergs *Jeppe vom Berg* und im Alltag die Redensart vom Politischen Kannegießer, die von einem andern seiner populären gesellschaftskritischen Lustspiele herrührt.

Dieser betrübliche Schwund ist sowohl eine literatur-geschichtliche wie auch eine bühnen-ästhetische Verkümmerung. Zugleich bedeutet er Verzicht auf eine drastische und zugleich intellektuell vergnügliche Form von heiterem Theater, die immer noch und wieder auch dem Publikum deutschsprachiger Bühnen bekömmlich wäre. Solche Behauptungen kommen nicht von ungefähr. Sie stützen sich auf gründliche Lektüre eines großen Teils von Holbergs drei Dutzend Komödien, in deutscher Übersetzung mit Seitenblicken ins Original. Zwei der Stücke – *Hexerie eller Blind Allarm* und *Henrich og Pernille* – habe ich mehrmals auf dänischen Bühnen gesehen, in treffsicheren Inszenierungen. Begründen lassen sich die Behauptungen in drei Abschnitten. Der erste soll möglichst sinnfällig erwärmen für Holbergs nach wie vor aktuelle Komödienkunst. Hier wird beschrieben, wie die beiden inszenierten Stücke sich ausnehmen auf heutigen Bühnen: *Hexerie* im Stadttheater Århus, Regie Åsger Bonfils; *Hen-*

rich og Pernille im Ny Turne Teater, Kopenhagen, Regie Waage Sandø (beide 1990). Im zweiten und dritten Abschnitt sollen dann die ersten Eindrücke vertieft und verallgemeinert werden durch Textanalyse von zwei weiteren Beispielen, den Komödien *Jacob von Tyboe* und *Ulysses von Ithacia*. Dabei läßt sich beschreiben, was ich Holbergs fundamentale Dramaturgie nenne, als bahnbrechende literatur-geschichtliche und bühnen-poetische Neuerung.

Massenwahn und Einzelwahn: *Hexerie* und *Henrich og Pernille*

In *Hexerie eller Blind Allarm (Hexenkunst oder Blinder Alarm)* befällt aberwitziger Teufelswahn eine ganze Ortsgemeinde, die wechselseitig sich ansteckt und aufhetzt fast bis zu genüßlicher Lynchjustiz – in bestem Einklang mit den offiziell bestellten Rechtsprechern. Der epidemische Hergang, der kollektiv ebenso zwingend um sich greift wie bei jedem Einzelfall dieser Milchmagd oder jenes Handwerksmeisters, wirkt um so lachhafter, aber auch erschreckender, als die arglosen Auslöser und Opfer des Wahns vorerst gar nichts davon merken. Es ist eine Schauspielertruppe, deren Prinzipal seine Faust-Rolle noch einmal rekapituliert und just bei der Teufelsbeschwörung von einem Ortseinwohner schaudernd belauscht wird. Wie schon dem Autor Holberg gelingt auch seinem späteren Inszenator das Kunststück, ohne Extravaganzen jedem der immerhin zwei Dutzend handelnden Personen eine eigene, unverwechselbare Haltung abzugewinnen: im und auch zum fortschreitenden Massenwahn. Ebenso zwingend wirkt der choreographierte Gesamtgestus der besessenen Gemeinde, die, so merkt man allenthalben, nach innen nicht minder engstirnig zu lauern und zu wüten pflegt als bei einer willkommenen Gruppe verdächtiger Außenseiter.

Nur wenig von ihrem Schrecken verliert die Komik, wenn beim abschließenden Gerichtsprotokoll sich der ganze Teufelsspuk als Irrtum erweist; und wenn nunmehr die bloßgestellten Spinner ihren Grimm gegen den lächerlichen Initialspinner richten. Lachend kann man da nur bangen, ob vor solchem tumben Tribunal, wenn die nächste Angst-Tollwut ausbricht, die Opfer wohl davon kommen werden. Diesmal waren es, zu ihrem Glück, rhetorisch gewitzte Schauspieler, die den Auftritt vor Gericht mehr genießen als befürchten. So souverän bestehen sie diesen Auftritt, daß Meister Hermann, der bigotte Bader, den das Gericht herbeirief zum Aderlaß am verstockten Hauptangeklagten, vorerst nicht zustechen darf. Sein blutrünstiger Blick jedoch und sein gezücktes Besteck, sie suchen schon nach einem nächstbesten Opfer.

Wer neben diese späte Komödie vom Massenwahn die zwei Jahrzehnte frühere hält von *Henrich og Pernille (Heinrich und Pernille)*, kann Hol-

bergs beträchtliche dramaturgische Spannweite ermessen. Während *Hexerie* ein szenisches Panorama entwirft, einen Querschnitt zieht durchs Gebaren einer vielköpfigen Gemeinde und noch dazu Einblicke bietet ins eigene Handwerk der Schauspielerei, verdichtet sich das Geschehen hier, geradezu im Kammerstil, auf einen Vorfall zwischen den beiden Titelfiguren. Dieser Vorfall zieht dann, allerdings interfamiliär, weitere Kreise, die viel besagen über die angespielte Klassengesellschaft ringsum.

Henrich und Pernille, so heißen in vielen Komödien des Autors der pfiffige Diener seines jungen Herrn und die pfiffige Zofe ihrer jungen Herrin. Als unfromme und flügellose Schutzengel helfen sie ihnen auf die Sprünge gegen die gestandene, nichts als besitzversessene Welt der Altvorderen. In Typus und Funktion sind sie deutlich dem Arlecchino und der Columbine der italienischen Commedia dell' arte nachgebildet, die Holberg in Rom kennengelernt hatte. Noch deutlicher sind sie geprägt vom plebejischen Selbstbewußtsein der Unterschichten in der nördlichen Hafen- und Kaufmannsstadt Kopenhagen. Konträr zum Gegentypus, der gleichfalls in vielen Holbergstücken vorkommt, zum schwerfälligen Hausknecht Arv, sind Henrich und Pernille überall heimisch, in der guten Stube wie auf den verdreckten Gassen; sind sie jedem Partner und Gegner gewachsen, wenn nicht überlegen; sind sie immer in Bewegung, auf ihren stämmigen Beinen und mit ihrem vorlauten Mundwerk. Dabei tänzeln sie nicht, wie ihre italienischen Vorbilder, sondern sie schlacksen einher in Holzpantinen. Dergestalt kannte und mochte Holbergs Publikum die beiden handfesten Domestiken aus vielen Stücken. Zumal aus der besonders populären *Maskerade*, wo wieder mal sie, die Subalternen, die dramatische Macht übernehmen zugunsten des Gefühls- und Finanzglücks von Herr und Herrin. Und erst recht zugunsten ihrer eigenen so viel einprägsameren szenischen Physiognomie.

Der besondere Witz von *Henrich og Pernille* nun besteht darin, daß Holberg hier deren eingespielten Rollenspielraum zugleich erfüllt und umstülpt. Diesmal, als Titelfiguren, setzen sie sich nicht dienstbar für andre ein, sondern für sich selbst. Wie sonst nur dem stereotypen Herrn Leander zuliebe und dem stereotypen Fräulein Leonore, tun sie hier alles, um ihr eigenes Gefühls- und Finanzglück herbeizuführen. Doch derlei Selbstbeglückung der Untergebenen, das hebt Holbergs bissiger Realismus hervor, kann nicht gelingen unter den bestehenden Umständen. Zum ersten Mal stößt Henrich, stößt Pernille auf einen Partner, der ihnen gewachsen, wenn nicht überlegen ist. Sie stoßen aufeinander. Am Schluß haben sie beide nichts zu lachen, sie ziehen nur, wie auch der Titelheld in *Jeppe vom Berg*, das Gelächter der Bessergestellten auf sich. Ihnen blüht kein harmonisches Lustspielfinale, besiegelt durch endgültige Umarmung der glücklich Vereinten. Stattdessen eine wüste Katzbalgerei zu zweien, sobald sie sich beiderseits erleben als besiegte Sieger, als betrogene Betrü-

ger, als entliebte Liebende. Wieso? Weil sie die ganze Zeit unerkannt einander zum Objekt der List und Lust gemacht haben. Und weil sie viel zu spät, nun schon ordentlich vermählt, inne wurden, daß jenes Objekt nicht hält, was eins sich vom andern und was eins dem andern gleisnerisch versprochen hat.

Komödie in der Komödie

Als vornehmer Kavalier, im Haus und Gewand seines abwesenden Herrn, wirbt Henrich um Pernille, die sich ebenfalls vornehm spreizt im Haus und Gewand ihres abwesenden Fräuleins. Beide glauben, sich solchermaßen einen reichen Partner aus dem Patriziat erobern zu können. Eigentlich müßten sie am Ende auch ein bißchen jubilieren, nachdem es ihnen wirklich gelungen ist, einander zu erobern. Immerhin haben sie einen Höhepunkt ihrer alltagskomödiantischen Laufbahn erreicht, höher denn je, weil der getäuschte Gegner sehr viel gerissener ist als all die Gegner sonst. Und daß Henrich und Pernille nicht wahrhaft sind, was sie hier so wirksam ergaukeln, das kann erst recht ihrer mimischen Leistung keinen Abbruch tun. Es liegt außerhalb ihres komödiantischen Vermögens. Wenn sie trotzdem am Ende nur heillos gegeneinander wüten, dann wüten sie letztlich gegen sich selbst. Darüber, daß sie bei dieser Komödie in der Komödie sich nicht nur kunstvoll verstellt, sondern daß sie sich auch widernatürlich entstellt haben. Denn dabei, das spüren sie erst jetzt, haben sie im Übereifer zugleich ihren plebejischen Charme und ihre muntere Liebeslust verschandelt. Abzulesen ist das immer wieder am Thermometer ihrer aufgewärmten Erotik. Es steigt und fällt proportional mit dem Grad eines fratzenhaft übertriebenen Buhlgebarens, so wie Henrich und Pernille es den feinen Leuten abgeschaut und abgelauscht haben.

Daß auch die feinen Leute nur halbwegs fein, daß auch sie sozial und psychisch nicht ganz bei sich sind, wird offenkundig, sobald sie ungewollt hineingeraten ins Komödienspiel ihrer Dienerschaft. Wähnen doch Henrichs junger Herr und Pernilles junges Fräulein – wohlverlobt miteinander unter väterlicher Protektion – sich wechselseitig betrogen, wenn sie aus Indizien schließen, der Bräutigam habe sich an eine Zofe, die Braut gar an einen Diener weggeworfen. Sie bilden ein halbfeines Paar nur, wie gesagt, mit ebenso halbfeinen Vätern, die allesamt sozial und psychisch nicht ganz bei sich sind. Denn auch diese begüterten Bürger benehmen, kleiden und verständigen sich nicht, wie ihnen gradwegs der Sinn steht. Auch sie verrenken sich nach oben, adelwärts. Ob alt oder jung, sie müssen sich zwingen, wenn sie graziös ihre Füße setzen und ihre kostbaren Gewänder zur Geltung bringen; wenn sie zierlich mit Degen und Fächer, mit Tabakdose und Schnupftüchlein hantieren.

So entwirft Holberg eine komisch aufschlußreiche Skala angestrengter Nachäfferei, die das Publikum vor allzu wohlfeilen Reaktionen bewahrt.

Am Ende verlacht es nicht nur die grob verzerrten Umgangsformen des erfolglosen plebejischen Titelpaars. Es verlacht auch die zart verzerrten Umgangsformen der erfolgreichen Patrizier. Und lachend bedenkt es vielleicht den Sinn und Unsinn dieser – allzu langwierig absterbenden – adeligen Umgangsformen überhaupt. Zugleich erschwert Holberg den leichtfertigen Kurz-Schluß, die kleinen Schuster sollten halt bei ihren kleinen Leisten bleiben. Fragen darf sich das Publikum stattdessen, ob es denn keine andren Wege gäbe aus dem sozialen Drunten von Henrich und Pernille als nur jenen Weg nach oben, der eben auch nur von oben her gewiesen ist.

Wie gegenwärtig diese Komödie wirken kann, nicht minder als *Hexerie*, bekräftigt die Inszenierung. Aber auch daß 'gegenwärtig' nicht heißen muß, die Schauspieler in heutige Kleider und zwischen heutige Möbel zu stecken. Triftiger, ja gegenwärtiger wirkt, damit die Akteure sich daran wundscheuern, das Drum und Dran eines provinzialisierten Rokoko. Dorthin zielen die Kostüme und Kulissen, bis ins sprechende Detail: wenn das halbfeine Brautpaar das nämliche lasierte Hellblau trägt wie das Interieur des halbfeinen Salons, andeutend, daß solche zarten Patriziersprößlinge wenig mehr sind als seufzendes Mobiliar und empfindsame Füllung kostbarer Garderoben. Erst recht Henrich und Pernille. Ihren komödiantischen Furor, ihre verrannte Gier nach jenem dünnblütigen Oben könnten sie kaum besser austoben als im Gerangel mit der zwängenden Weste und der knarrenden Krinoline, mit den kratzenden Perükken und zwickenden Spitzenmanschetten.

Es spricht für die beiden Hauptdarsteller, daß sie sich nicht erschöpfen im aberwitzigen Kampf mit den tückischen Objekten an ihren Körpern. Diesen Kampf setzen sie vielmehr, je nach Gelegenheit, virtuos ein im Gefecht ihrer wechselseitigen Eroberung. Mehr als nur Slapstickkomik bricht aus, wenn mal sie, mal er unversehens aufzuckt am erotisch reizvollen Partner, so wie er leibhaftig beschaffen und da ist; dann aber flugs sich zur Räson ruft, zum berechnenden Trugspiel, dabei sich aber just in jenen Koketteriewaffen verheddert, die doch dem Trugspiel dienen sollen. Ein unermüdlicher Zweifrontenkampf also, mit dem Leib vis-à-vis und dem eigenen Kostüm, mit dem Kostüm vis-à-vis und dem eigenen Leib.

Knechtesknecht und Fleischesfleisch

Noch heftiger wirkt dieser Zweifrontenkampf dadurch, daß der Autor ihn immer wieder aufprallen läßt aufs verkörperte Gegenprinzip einer monumentalen Behäbigkeit. Auf den plumpen, rundum geistlosen Hausknecht Arv. Diesen Kerl hat Henrich gedungen, um mit ihm, als seinem herrschaftlichen Leibjäger, der Umworbenen noch mehr zu imponieren. Hierzu wird auch Arv neu eingekleidet. So allerdings, wie er das fremde Flitterzeug am feisten Leib befestigt, sieht es nur aus wie Faschingsplun-

der. Arv, der kindisch stolz damit herumspielt, ist beides auf einmal: kolossale Unflätigkeit und dralles selbstgenügsames Behagen. Mithin die leibhaftige Negation von Henrichs und Pernilles atemlosem Eifer, mit überdrehten Allüren einander einzufangen.

Pointierter noch als schon in Holbergs Text erscheint hier Arv – treffend gespielt von Benny Hansen unter Sandøs Regie – zugleich als Gegenpol zu den mühsam verfeinerten Patriziern, die sich all ihre sinnlichen Regungen fast restlos hinwegdressiert haben. Grinsend vergafft in seine eigenen Triebe der Freßsucht, Saufgier und Geilheit, verpaßt der Knecht jenen Herrschaften einen Erinnerungsschock an das, was sie weit unter und hinter sich gelassen haben, an schamlose Fleischeslust jeglicher Art. So restlos Fleisch ist dieser Arv, daß er kaum Unterschiede macht zwischen diesem und jenem, eigenem und fremdem Fleisch, aber auch zwischen eßbarem und beschlafbarem. Der schaudernde Blick von Magdelone, Pernilles Pseudo-Zofe, kann ihn nicht bremsen, mit lüsterner Andacht in seinem Hosenlatz herumzukramen, tief drinnen, bis er verzückt etwas herauszerrt: ein gebratenes Hühnerbein. Wo denn sonst als dort, in diesem verschwitzten Tresor, soll er seine leckersten Schätze aufbewahren? Und wenn nun mal Magdelone nicht zugreifen mag, na dann genießt er die Schätze eben für sich allein.

Wo die beiden Hauptfiguren ernsthaft karikieren, bleibt Arv, jenseits von Ernst oder Spaß, immerzu vor- und unterbürgerlich er selbst. Das aber heißt in seinem Fall: kaum mehr als animalisch. So ist sein stilloser Lebensstil, objektiv gesehen, noch weniger erquicklich als jener der andern. Im Kräfteparallelogramm der Komödie freilich – Diener Henrich versus Dienerin Pernille, Herr Leander versus Fräulein Leonore – ist Arvs Grobianismus unverzichtbar. Als dumpfer Basso ostinato, der die allzu hohen, linkisch koloraturenreichen Stimmen der andern um so drastischer hervorhebt.

Soweit ein erster Eindruck von Holbergs bedachter Lustspielerei. Gewonnen wurde er aus dem Zuschauerraum, angesichts des szenischen Hergangs von *Hexerie* und von *Henrich og Pernille.* Beide Bühnenstücke, so zeigt sich dann auch beim gründlichen Lesen der Texte, gewinnen ihre schöne und gegenwärtige Schlagkraft nicht allein aus ihrer psycho-sozialen Treffsicherheit. Sie gewinnen sie auch aus der vielfältigen, scharfsinnigen Mobilisierung dessen, was die Bühne prinzipiell vermag. Die Hauptfiguren von *Henrich og Pernille* spielen Komödie in der Komödie. Aber eben so, daß sie die kaum merklichen Übergänge und erst recht die grundsätzlichen Unterschiede offenbaren, die Unterschiede zwischen künstlerisch veranstaltetem und gesellschaftlich eingeübtem Rollenspiel. Ins grelle Bühnenlicht geraten dabei vollends jene aufschlußreichen Gelegenheiten, wo das eine sich das andre zunutze macht – und umgekehrt.

Hexerie dagegen führt vor, was geschieht, wenn berufsmäßige Herstellung von Bühnenillusion in schlechterdings falsches Licht gerät, wenn sie fehlgedeutet wird als handfeste Wirklichkeit. Wenn, wie hier, voreingenommene Toren und ihre Nutznießer die komödiantische Teufelsbeschwörung ernst nehmen, mithin einer ganz andern Verzauberung verfallen als der ästhetischen Verzauberung durch Theater.

Holberg sucht und findet packende Szenen, um beides zu zeigen und zu debattieren, beide Arten von Illusionismus. Einerseits: die produktiven Möglichkeiten und Auswirkungen von Schauspielerei, die uns, dem Publikum, die eigenen besseren Kräfte wachzurufen vermag im schönen Schein der schlimmguten Bühnenereignisse. Andrerseits: die zerstörerischen Möglichkeiten und Auswirkungen von blindwütigem Alltagsillusionismus, der Wahngebilde hervorruft und verbreitet – bis beinah zum Massenmord an ausersehenen Hexen und Teufelsdienern.

Bessere Miene zum bösen Spiel: *Jacob von Tyboe*

Gute Miene machen zum bösen Spiel. Sicher so alt wie im Deutschen ist diese Redensart im Dänischen: gøre gude miner til slet spil. In Ludvig Holbergs Komödien drängt sie sich immer wieder auf. Zunächst einmal wörtlich ausgesprochen, wenn da wer von einer zwiespältigen Lage redet, in die er selbst oder ein andrer geraten ist. Aber auch unausgesprochen behauptet sich die Redensart. Als Situation, wo da wer ein böses Spiel aufführt, das andre, ob sie nun die Bosheit prompt erfassen oder nicht, mit guter Miene quittieren. So lang, bis sie genug davon haben und nun von guter zu böser Miene überwechseln oder ihrerseits mit einem bösen Gegenspiel antworten.

Vor allem in der Komödie, die dem feigen *Jacob von Tyboe* gilt. Mit seiner zeitweilig selbstgeglaubten Rolle eines ruhmreichen Kriegers überzieht dieser degenfuchtelnde Maulheld die Langmut der Umwelt. Und ebenso lästig wird ihr sein erotischer Nebenbuhler Tychonius, der, mit lateinischen Brocken gespickt wie ein Braten, vor sich und andern den Übergelehrten mimt. Auf Dauer kann die Umgebung dieses wie jenes böse Spiel mit guter Miene nicht hinnehmen. Es ruft ein böses Gegenspiel hervor. Mehr und mehr, bis am Ende beide, Tyboe und Tychonius, von ihren gewitzten Widersachern in die erbärmlichste aller Ecken gedrängt werden, in die Ecke der Kleinlauten mit erzwungen guter Miene.

Wie vielsinnig sich jene Redensart entfaltet, in mehr als nur eine Richtung, zeigt der letzte Akt des Stücks. Noch bevor die komische Katastrophe über die beiden Hauptfiguren hereinbricht, wird ausgesprochen, wie sie sich anbahnt. Zuerst spricht der Schmarotzer Jesper, der aus allen zerstrittenen Parteien Gewinn zieht und eben darum als einfallsreicher Stra-

tege die verwickelte Intrige ausgetüftelt und in Gang gesetzt hat. Danach spricht sein ahnungsloses Werkzeug Peter, der unbedarfte Diener des Maulhelden Tyboe:

JESPER: [...] Ich tat, als ob ich seinen geistreichen Einfall bewunderte, und suchte gute Miene zum bösen Spiel zu machen. [67]

PETER: [...] stattdessen aber guckte Pernille aus dem Fenster [statt der angedichteten Geliebten], goß ihm ein ganzes Faß Wasser über den Kopf und sagte: Solche Gedichte verdienen solche Belohnung! Mein Herr machte gute Miene zum bösen Spiele, ging nach Hause und forschte so lange nach, bis er herausbekam, daß es Tychonius gewesen, der ihn angeführt. [70]

In beide Richtungen also geht die Verstellung des trügerischen Mienen-Spiels. Einerseits, laut Peters Bericht, verstellt sich einer, dem übel mitgespielt wird: Tyboe, der jedes Aufsehen scheut, wenn er wie ein begossener Pudel sich vom Fenster der Angebeteten davonschleicht. Andrerseits, laut Jespers Bericht, verstellt sich einer, der den andern übel mitspielt, nachdem er hinterhältig deren böses Spiel selber eingefädelt hat und nun so tut, als sei das Opfer er und nicht sie.

Gewiß liegt es nah, jene Redensart zu konkretisieren, wo vielfältige Intrige das Bühnengeschehen steuert; und wo die Beteiligten darauf aus sind, einander zu blenden und bloßzustellen. Trotzdem beschränkt Holberg die 'gute Miene zum bösen Spiel' keineswegs auf Ablauf und Wirkung der Intrige. Weder hier noch in andern Komödien, die eher sparsam mit solchen Konstruktionen umgehen. Jene Redensart wird ihm vielmehr zum Kürzel fürs Doppelspiel der Bühne überhaupt. Für das, was auf der Bühne sich abspielt und für die Weise, wie sie mit uns, dem Publikum, spielt. Zweierlei also spricht das Kürzel an.

Erstens, im Bühnengeschehen, die immer wiederkehrende, aber immer abgewandelte Situation, daß Holbergs Figuren einander etwas vorgaukeln, das tatsächlich nicht der Fall ist. Erfolgreich und folgenreich, dank pfiffiger szenischer Suggestion. Dies ist der innerdramatische Hergang des bösen Spiels, das schließlich zum guten Ende führt und meistens auch zur guten Miene aller Beteiligten, selbst der übertölpelten. Solcher szenischen Suggestion erliegen: der *Politische Kannegießer*, Hermann von Bremen, der immer schon vom Stammtisch aus die Stadtregierung umkrempeln wollte, sobald man ihn – scheinbar – zum Bürgermeister macht und damit erschreckend überfordert; der Bauer *Jeppe vom Berge*, nachdem man ihn volltrunken ins Prunkbett des Barons verfrachtet hat, so daß er, erwacht, glauben muß, er selbst sei der Schloßherr; der zerfahren übergeschäftige Herr *Vielgeschrei*, wenn die familiäre Umwelt ihm einen falschen Geschäftspartner nach dem andern zuschiebt, bis er, rundum verwirrt, seiner Tochter ungewollt zum Eheglück verhilft; der so restlos verarmte wie kompromißlos standesstolze Uradelige *Don Ranudo*, dem der verachtete Liebhaber der Tochter, als fingierter äthiopischer Prinz, das Jawort

ablistet. Ähnlich ergeht es, beiderseits, den schon erörterten Domestiken *Heinrich und Pernille*, wenn sie einander erotisch erobern in der usurpierten Rolle ihrer Herrschaften.

Zweitens spricht das Kürzel den außerdramatischen Hergang jeglichen Theaters an. Es spricht den Hergang an, wie die Bühne kunstvoll – vor Leuten, die eigens gekommen sind, um sich darauf einzulassen – jene szenische Illusion entfacht, die von jeher unwidersprochen behauptet: dies hier sei und ist somit der Palast des Königs ... und, ecco, da kommt er auch schon selbst! Durchweg nämlich läßt Holberg sein Theater nicht nur munter und ereignisreich geschehen. Er stellt es zudem, heiter reflektierend, zur Schau und zur Debatte. Anders freilich als sein Vorbild Molière reserviert er dafür keine Extrastücke in eigener Sache, wie etwa *L'Impromptu de Versailles* oder *La critique d'escole des femmes*, die auf der Bühne die Kunstfertigkeit des Autors und sein jeweiliges Thema dialogisch erläutern. Holbergs Schau und Debatte, abzielend auf Grundelemente des Theaters, ereignen sich vielmehr in Tateinheit mit jeder Komödie, die gerade auf der Bühne abläuft. Seine Stücke sind so gebaut, daß sie nicht nur von etwas handeln, sondern auch von ihren ureigenen, ihren theatralischen Eigenschaften.

Spaltung der Grundelemente. Hie Rede, hie Mimik

Wie Holberg dabei zuwege geht, läßt sich auch weiterhin ersehen aus *Jacob von Tyboe*. Vor allem daraus, wie er die Titelfigur in Szene setzt. Im großen Ganzen entspricht Tyboe dem Typus, der bei Plautus *Miles gloriosus* heißt und späterhin fortlebt als Capitano in der Commedia dell' arte und im Théâtre Italien: ein ebenso großmäuliger wie feiger, eitler wie dummer Offizier, der vor aller Welt sich prahlend aufbläht mit nie vollbrachten Waffentaten, und der umgekehrt sich vom Parasiten, gegen Verköstigung, die nämlichen Taten nochmals vergrößert ausmalen läßt; bis er dann, auf tätlichen Widerstand stoßend, kläglich in sich zusammensackt. Ihn versetzt Holberg in merkwürdige szenische Situationen, die nicht nur diesem überkommenen Typus neuartige Züge abgewinnen, sondern zugleich bestimmte Grundelemente des Theaters überbeleuchten.

Wie? Durch Dividieren, durch Teilen und Zerlegen dessen, was gemeinhin auf der Bühne als einheitliche Äußerungsform daherkommt: gesprochener Sprache und Körpersprache. An gewissen Höhepunkten des komischen Geschehens trennt Holberg unversehens Rede von Gestik und Mimik, um sie eine Strecke lang je eigene Wege gehen zu lassen. So macht er überhaupt erst aufmerksam auf ihr scheinbar selbstverständliches Miteinander. Zugleich betont er so die längst vergessene Unselbstverständlichkeit einer einheitlichen Verständigungsform im nach-antiken Schauspiel, das die einstige Aufteilung zwischen gesprochenem Dialog (der Einzelakteure) und tänzerischer Körperbewegung (des Chors)

seit Jahrhunderten hinter sich gelassen hat. Solche theatergeschichtlichen Winke fallen hier allerdings nicht sonderlich ins Gewicht. Stärker prägt sich ein, was jene merkwürdigen Szenen unmittelbar ausrichten im Gang des Bühnengeschehens und im Umgang mit dem Publikum.

Folgendermaßen wärmt sich der Titelheld auf für die bevorstehende Auseinandersetzung mit seinem Rivalen Tychonius. Angefeuert vom Schmarotzer Jesper, macht er sein Gesicht zum Schauplatz der kommenden Schrecknisse und unausweichlichen Niederlagen für den Feind:

JESPER: [...] wenn ich den gnädigen Herrn ansehe, so ist es mir, als sähe ich den ganzen trojanischen Krieg oder die Zerstörung von Jerusalem im Auszug.

TYBOE: Meinst Du, Jesper? Na, nun sieh' mich einmal an, nun will ich mal böse aussehen.

JESPER: Ach, das ist ja schrecklich, gnädiger Herr! Ach, ach, das ist ja, als wäre ich mutterseelenallein im Wald und der grimmigste Eber käme auf mich zu, so packt mich das Entsetzen!

TYBOE: Was schwatzt Du da, warte hübsch mit Deinen Beschreibungen, bis ich wirklich böse aussehe, bis jetzt habe ich ja noch keine Miene verändert.

JESPER: [...] Aber wenn der gnädige Herr es nur so kurz machen möchte wie möglich, ich kann den Anblick wirklich nicht so lange aushalten.

TYBOE: Sieh', nun sieh' mich mal an, das ist das Gesicht, mit dem ich Sturm lief vor Brabant.

JESPER: Ah.... ! Ah.... ! Laßt genug sein, gnädiger Herr, solch verfluchtes Gesicht kann ja kein isländischer Löwe machen, das ging ja ordentlich wie Feuerstrahlen aus des gnädigen Herrn Augen, daß man sich wahrhaftig eine Pfeife Tabak hätte daran anzünden können.

TYBOE: Ha, ha, ha! Das freut mich! Glaubst Du nun, daß mein Anblick allein genügt, den Feind in die Flucht zu treiben? [73]

Zunächst freilich fällt die schiere Komik auf. Nur zum Teil resultiert sie aus der Trennung von gesprochener Sprache und Körpersprache. Mehrere komische Mißverhältnisse wirken da zusammen. Vorab: daß der unersättliche Tyboe partout glauben will, was sein überfütternder Partner ihn glauben machen will, er sei überzeugt und verzückt von Tyboes schreckenerregender Kampfeswut. Weiter: daß vom gigantischen Schlachtgetümmel allemal nur die Rede ist, die Tyboe niemals in Taten umsetzt, weder früher vor Brabant noch später mit Tychonius. Weiter: daß eben darum, weil der immer nur beredete Feind leibhaftig ausbleibt, der schmarotzende Hausfreund ersatzweise einspringen muß als Widerpart im nichts als rhetorischen Wettkampf, wer denn wohl die gewaltigeren Vergleiche findet für Tyboes Heldengröße. Weiter: daß dabei der Schmeichler seine Übertreibungen immer höher auftürmt – die legendäre Zerstörung Trojas und Jerusalems, überbrüllt vom bestialischen Wüten wilder Eber und Löwen –, bis sie schließlich zusammenstürzen im häuslichen Bildchen von der Tabakpfeife, angeschmaucht am feuerspeienden Auge des rasenden Helden. Vollends komisch wirkt, wie Tyboe bei seiner doch so grenzenlo-

sen Selbstanpreisung aus Jespers Mund sich sorgsam eingrenzt. Und zwar auf die einzige und einzigartige Qualität seines angstverbreitenden Anblicks. Nicht einmal stimmlich und rhetorisch also möchte er in Tuchfühlung kommen mit dem heimlich gefürchteten Feind. Drum hält er ihn sich vom Leib, weit weg, durch wuchtige mimische Einschüchterung. Und die will unermüdlich geprobt und geübt sein.

Hier kommt sie nun ins Spiel, die Trennung von gesprochener Sprache und Körpersprache. Der eigentliche Clou der Szene, ihrer Komik und ihres Spiels mit Grundelementen des Theaters, besteht darin, wie Holberg Rede und Mimik verteilt auf die beiden Partner. Formal gesehen, reden sie beide. Sie führen sogar eine Art von Zwiegespräch, indem sie abwechselnd Sätze vorbringen, die aufeinander eingehen. Aber nur formal, tatsächlich wird daraus kein dramatischer Dialog. Denn dazu bedürfte es unterschiedlicher Standpunkte der beiden Redenden. Es spricht jedoch nur einer, aus fremdem Mund, von sich selbst und auf sich zu: Tyboe mit den Lobesworten Jespers, die er zuvor ihm eingegeben hat, damit sie in Jesper wachsen und sich mehren. Und der Ertrag spricht für sich selbst. Da somit Jesper die ganze Preisrede übernimmt, muß Tyboe ihm lediglich Stichworte liefern. Die aber sind gleichsam nur Untertitel zu den Schlachtengemälden, die Tyboes Mimik entwirft: "Das ist das Gesicht, mit dem ich Sturm lief vor Brabant." Greuliche Grimassen schneidet er, eine schlimmer als die andre, die bekunden sollen, welch niederschmetternde Kräfte sich in ihm ballen und nunmehr physiognomisch explodieren. Dem Partner Jesper fällt dabei die Rolle des verzückten Kunstkritikers zu, der wortreich jene Fratzenbilder als unübertreffliche Meisterwerke deutet. Da dieser unkritische Kritiker den eitlen Künstler nicht erst überzeugen muß von dessen Meisterschaft, erübrigt sich jeder mimische Nachdruck seinerseits. Er verbietet sich geradezu: als taktloser Übergriff in die Zuständigkeit des selbstvergafften Grimassierers.

Wo sonst im Theater Mienenspiel und Gebärden die Rede der Akteure vervollständigen, steigernd oder dämpfend, erweiternd oder zuspitzend, jedenfalls aber gemeinsame Sache machen mit den Worten; und wo sonst dieser Gesamtausdruck unmittelbar einspricht auf den Partner, der ebenso vollständig darauf antwortet mit gestischer Rede, sprechender Stimme und beredtem Mienenspiel – : da führt Holbergs Szene einen komischen Monopolismus vor, der das Publikum befremden muß. Tyboe hat das Monopol auf Mimik, Jesper das auf Rede. Indem sie, für die Dauer dieser Szene, darauf beharren, verdinglicht sich und enteignet sich jeder der beiden auf seine Weise. Der dumme Tyboe macht die Tabula rasa seines gemeinhin ausdruckslosen Gesichts zum Tafelbild künstlich produzierter Fratzen, die etwas beweisen sollen, aber nicht können. Ungewollt beweisen sie nur, daß dem Fratzenproduzenten eigentliche Regungen fehlen,

die sich in ebenso eigentlichem Mienenspiel würden äußern können. Der pfiffige Jesper, andrerseits, enteignet sich, indem er seine Wortgewalt und Redekunst zum feilen Sprachrohr verdinglicht. Gleichfalls ohne eigentliche Regungen, die sich in entsprechender Wortwahl und Stimmlage würden äußern können, produziert Jesper für Tyboe die erwünschte Preisrede.

Noch etwas weiter reichen die Einsichten, die uns Holberg hier ermöglicht, über diese eine Szene hinaus. Zerteilt in stummes Mienenspiel und gesichtsloses Sprechen, so zeigt sich, wird Bühnenhandlung demonstrativ zur halben Sache, die nach Ergänzung schreit. Nicht anders die handelnden Personen. Tyboe, als ausschließlicher Mimiker, und Jesper, als ausschließlicher Redner, sind zerteilt zu halben Personen, die nur gemeinsam eine ganze ergäben. Stünde einer der beiden in dieser halbierten Verfassung allein auf der Bühne, er wäre nicht mal Manns genug für einen eigenständigen Monolog. Derart stutzig gemacht durch diese eine absonderliche Szene, wird das Publikum auch anderweitig die beiden Figuren mit geschärftem Blick und gespitzten Ohren verfolgen. Dabei wird ihm aufgehen, auch im Nachhinein, daß Tyboe und Jesper von Anfang bis Ende der Komödie durch diese Halbierung geprägt sind. Nicht nur bezogen aufeinander, auch jeder für sich.

Der Maulheld und sein Mundredner

Der stumpfsinnige Tyboe ist ein Niemand, und nichts bringt er fertig, wenn ihm der einfallsreiche Jesper, als unerläßliche andre Hälfte, nicht aufhilft. Entsprechend mickrig nimmt sich sein endgültiger Abgang aus, der immerhin der Abgang eines Titelhelden ist. Dünn macht sich Tyboe, noch eh der letzte Vorhang fällt. Denn nachdem Jesper ihn ganz sich selbst überlassen hat, also den Ahnungslosen nicht einmal mehr arglistig in Fallen lockt, ist Tyboe auch als dramatische Figur erledigt. Rücklings gerempelt durch einen Degenknauf, lautet seine letzte Regung im Stück: "Ah...! Ah...! Ich bin tödlich verwundet, durch und durch gestochen! *(läuft fort)."* [82] Aber auch Jesper – obwohl Holberg hintersinnig just ihm die abschließenden Sätze in den Mund legt – erscheint durchweg als halbe Person. Er ist zwar nicht allein auf Tyboe, aber immerzu auf jemanden angewiesen, um selber so etwas wie ein Jemand zu sein. Ähnlich den Pflanzen, die nur auf und von andern Gewächsen gedeihen, ist er so restlos Parasit, daß ihm das Schmarotzen zum Selbstzweck geworden ist. Er kennt keine andern Lebensinteressen, als begüterten Leuten gefällig zu sein gegen gastronomische Gefälligkeiten. Genau darauf verweist unsre Beispielszene, wenn sich Jesper theatralisch halbiert auf seinen spezifischen Part: aufs wortreiche gesichtslose Reden. Jesper ist nichts als Mund, nichts als oraler Orator, in beiderlei Funktion. Um seiner Gaumenlust zu frönen und sich den Magen zu füllen, spricht er fein und

spricht er viel: dem jeweiligen Gönner nach dem Mund. Ausdrucksstarke Mimik wäre da der erforderlichen Mimikry abträglich.

Nun fragt sich freilich, ob nicht – jenseits unsrer Beispielszene – ein solcher Jesper just die Domäne von Tyboes Rolle schmälert. Steht doch Tyboe in der Typentradition des Miles gloriosus, der sich vor allem als großsprecherischer Maulheld auszeichnet. Auch bei Holberg noch schwadroniert er unüberhörbar in die Runde. Wer indes genauer beachtet, wie und worumwillen Tyboe seine Stimme erhebt, stößt auf bemerkenswerte Unterschiede zu den Maulhelden früherer Komödien. Und diese Unterschiede haben wiederum zu tun mit der Trennung von Mimik und Rede, von sichtbarer und hörbarer Äußerung.

Holbergs Tyboe kommt es letztlich immer darauf an, sich in Positur zu werfen. Fassungslos anstarren soll die Umwelt sein überwältigendes Erscheinungsbild. Begaffen soll sie seine stattliche Gestalt im prangenden Waffenrock, seine raumgreifenden Auftritte, seine gebieterischen Feldherrngebärden, sein erschreckendes Mienenspiel, das Gezücke und Gefuchtel seines stets griffbereiten Degens. Damit aber die Umwelt nur ja ihre staunenden Augen weit aufreißt, sobald er ihr naht, befällt er zuvor ihre Ohren mit einem dröhnenden 'Habt Acht!'. Wenn er also prahlend seine Heldentaten heraufruft, wirkt er als Herold seiner selbst. Als einer, der mit lauten Worten und Tönen die eigentliche Sensation nur ankündigt: Tyboe kommt. So wirft der blendende Held, der die begeisterten Blicke auf sich ziehen wird, akustisch seinen Schatten voraus.

Visuell also will er alle beeindrucken, die Feinde wie die Frauen. Aber auch seine eigene Miniaturarmee vorm entscheidenden Kampf gegen Tychonius und vorm Sturm aufs Haus der Leonora. Nachdem Tyboe zuvor, in unsrer Beispielszene, seine Mienen mobil gemacht hat auf dem Manöverfeld des Gesichts, wird es nunmehr ernst – vis-à-vis zum Feind. Auch jetzt, die Mannschaft anfeuernd, setzt Tyboe vorerst fürs 'Habt Acht!' auf Rede, die seine einschlägigen Heldentaten in Erinnerung ruft. Doch dann gilt der eigentliche Appell den Augen der Truppe, die er einschwört auf sein Erscheinungsbild: "Spiegelt Euch [...] an meiner Tapferkeit" [74]. Und zwei Szenen später, vorm Angriff auf das Haus: "Allons! spiegelt Euch in mir!" [81]

Auf gleiche Weise, doch sehr viel großspuriger, spielt sich zwei Akte zuvor Tyboes Antrittsvisite im Haus der umworbenen Lucilia ab. Stimme und Rede bahnen auch hier akustisch den Weg für die achtungheischende visuelle Erscheinung des Helden. Zudem müssen sie trügerisch anreichern, was dem Erscheinungsbild überdeutlich fehlt, gemessen an Tyboes Anspruch. Seinen Auftritt gestaltet er nämlich so, wie er sich den Staatsakt eines fürstlichen Besuchs vorstellt: Anfahrt mit Prunkkarosse, die hier ersetzt ist durch eine gemietete Sänfte; großes Gefolge, das hier ersetzt ist durch Tyboes Diener Christoph, den er lautstark vervielfältigt; Abschrei-

ten einer Ehrenkompanie, die gleichfalls der gefügige Christoph darzustellen hat, gleichfalls von seinem Herrn mit Stentorstimme dazu erklärt. All das geschieht, wohlgemerkt, noch draußen auf dem Vorplatz, jenseits des Blickfelds der Damen, die derweil, ganz Ohr, im Zimmer die Stühle zurechtrücken. Erst nach dieser inszenierten Ankunft bietet Tyboe sich drinnen ihren Augen dar.

TYBOE: Hal..t! Hal..t! Hal..t *(Stößt in eine Pfeife.)* Peter! Franz! Jochen! Christoph! Jörgen! Niclas! Heinrich! *(Pfeift abermals.)* Wo seid Ihr Canaillen? Halte ich mir etwa dazu sechs bis acht Bedienten, um doch ohne Aufwartung zu sein? Man muß nur mal so fünf bis sechs von den Kerlen hängen lassen, eher bessern sie sich doch nicht! *(Springt aus der Sänfte und pfeift wieder.)* Christoph!
CHRISTOPH: Wohlgeborener Herr!
TYBOE: Wo steckt Ihr Hunde denn alle acht?
CHRISTOPH: Da ist dem Herrn niemand gefolgt, als bloß ich.
TYBOE: Peste de tête bleu! [...] *(Zu den Sänftenträgern, indem er den Degen zieht)* Heda, Porteurs, Achtung! Rechtsum kehrt! *(Die Sänftenträger machen mit der Sänfte kehrt.)* Marsch! *(Sie gehen ein wenig zurück.)* Halt da bis auf weitere Ordre! – Christoph!
CHRISTOPH: Ihro Wohlgeboren!
TYBOE: Christoph!
CHRISTOPH: Ja, Ihro Tapferkeit!
TYBOE: Christoph!
CHRISTOPH: Gestrenger Herr!
TYBOE: Christoph!
CHRISTOPH: Ihro Gestrengen!
TYBOE: Gut, Christoph, spring' mal gleich hin zum Offizier in die Wache, wo wir vorbeikamen, und sag' ihm, daß er von mir gefordert ist zu morgen auf ein Paar Pistolen.
CHRISTOPH: Es soll geschehen, wohlgeborener Herr!
TYBOE: Frag' ihn, weshalb er nicht das Gewehr hat präsentieren lassen, als ich an der Wache vorbeikam.
CHRISTOPH: Es soll befolgt werden.
TYBOE: Hei, Christoph! [...]
CHRISTOPH: Ihro Wohlgeboren!
TYBOE: Laß man bleiben bis auf weitere Ordre, wir haben uns bedacht. *(Wendet sich zu den Frauenzimmern, welche aufschreien, da sie den entblößten Degen sehen, Tyboe steckt ihn deshalb in die Scheide und sagt:)* Mademoiselle, ich war entschlossen, noch heute am Tage ein halbes Schock Cavaliere aufzuopfern, allein in dem Moment, da ich Sie erblickte, besänftigte sich mein Zorn. [44 f.]

Namen für Namen ruft Tyboe die sieben Mann seines imaginären Gefolges auf. Danach ruft er sie, groteskerweise, nochmals zum Rapport unterm Namen dessen, der sie alle auf einmal zu verkörpern hat: Christoph. Außerm schnarrend militärischen Gepräge gewinnt dieses aberwitzige Ostinato (Christoph! – Ihro Wohlgeboren! – Christoph! – Ihro Tapferkeit! ...) auch noch das Gepräge von religiöser Litanei. Formelhaft wie im

Rosenkranz werden die hervorragenden Qualitäten des Allerhöchsten heraufbeschworen. Mit dem Unterschied freilich, daß es hier der Anzubetende selber ist, der sie herbeikommandiert. Wie schon in der Szene mit Jesper zeigt sich abermals: wo immer Tyboe das heldische Maul voll nimmt, um es ringsum zu entleeren, will er keine Dialoge. Beim Diener wie beim Parasiten gibt er nur Stichworte, die ihnen den vorgeschriebenen Worttribut abfordern. So sind Tyboes Reden Verlautbarungen seiner Größe, die zur Anschauung kommen soll. Und sie sind Losungen für die andern, dieser anschaulichen Größe Relief zu verschaffen. Seis in schwungvoller Schönrednerei wie Jesper, seis stramm und wortkarg wie Christoph. Oder seis auch wortlos wie die Frauen, die, mürbe gemacht durch Tyboes rituelles Ankunftsgetöse, einfach nur aufschreien, wenn er sie endlich mit "entblößtem Degen" begrüßt.

Daß er die Schau sucht, weil er im Grund nichts zu sagen hat, läßt sich vollends aus dem Umgang mit den Sänftenträgern ersehen. Pfiffe und sinnlose Kommandos versetzen sie, wie schon den Diener Christoph, in ebenso sinnlose Bewegungen; gipfelnd darin, gleichfalls wie Christoph, reglos zu verharren, bis "weitere Ordre" erfolgt. Die aber bleibt aus, weil dem Tyboe auch später keine einfällt, während die Vollzugsorgane weiterhin starr den Raum bestücken als Denkmale einer nichtssagenden Befehlsgewalt.

Dramatische Handlung und handelnde Pragmatiker

So buchstäblich, wie Holberg jene Redewendung nimmt von der guten Miene zum bösen Spiel, so buchstäblich nimmt er auch das, was gemeinhin 'dramatische Handlung' heißt – oder doch so heißen kann. Pragma wurde sie in der Antike genannt nach denen, die da handeln = prattein. Holberg spitzt das Wort neuzeitlich und bürgerlich zu, indem er seine Bühnenfiguren daran mißt, wie pragmatisch sie handeln. Überhaupt erreichen hier das Ziel eines komödiengerechten Endglücks nur jene, die zielbewußt den schnurgeraden Weg einschlagen und bedenkenlos die geeigneten Mittel anwenden. Damit aber überhaupt ein raumgreifender, abwechslungsreicher und spaßiger Komödienverlauf entsteht, kommen Hindernisse ins Spiel. Sie machen den schnurgeraden Weg unmöglich, lenken ab auf verschlungene Umwege und erfordern jetzt erst recht, bedenkenlos alle geeigneten Mittel einzusetzen. Intrige heißt die verwickelte, nun völlig indirekte Handlung aus listigem Kalkül, Verstellung und Gewalt, die jene Hindernisse zu umgehen oder auszuräumen trachtet.

Worin aber bestehen die Hindernisse? Vor allem in Personen, die gerade nicht pragmatisch handeln. Besessen von Leidenschaften, haben sie wenig Sinn für nüchterne Mittel-Zweck-Verhältnisse. Es können schöne Passionen sein, die vom pragmatisch bestimmten und bestimmenden Gemeinwesen durchaus gerührt zur Kenntnis genommen, aber nicht gebilligt