

Stephan Kraft

Identifikatorisches Verlachen –
distanziertes MitlachenTendenzen in der populären Komödie um 1800
(Iffland – Schröder – Kotzebue – von Steigentesch –
von Voß)

The contribution analyses the development of popular comedy around 1800 and identifies an increase in comic effects and a decrease in didactic elements as one of its central characteristics. While Iffland still relies on the classical enlightenment comedy, Schröder's plays already hint at a change, which then manifests itself in the plays of Kotzebue and von Steigentesch. These tendencies become so radicalised by von Voß that his texts finally lose their ability to connect with the audience.

»Ich wollte einen Versuch machen, durch Laune, wenn sie mir gelungen ist, durch Heiterkeit, durch wirkliche Possen zu belustigen, da uns unsere neuesten Stücke so selten zum Lachen Gelegenheit geben«¹. Mit diesen Worten verteidigt die namenlose Figur des Dichters in Ludwig Tiecks 1797 entstandenem Lustspiel *Der gestiefelte Kater* gegenüber dem auf der Bühne präsenten bürgerlichen Publikum sein Vorhaben, ein komisches Märchenstück, in dem zudem noch eine Hanswurstfigur eine tragende Rolle spielt, zur Aufführung zu bringen. Tiecks Stück spiegelt in einem Spiel im Spiel diesen letztlich misslingenden Plan in den Erwartungen der Zuschauer, die derartige »Laune«, »Heiterkeit« und »Possen« allenfalls im Bereich der opera buffa zu akzeptieren bereit sind, während ihr Geschmackempfinden für das Sprechtheater vor allem von den bürgerlichen Rührstücken² eines Schröder, eines Kotzebue und vor allem eines Iffland geprägt ist.

Trotz der um 1800 fortbestehenden Vorherrschaft der Rührstücke auf den etablierten deutschen Bühnen ist der Rekurs von Tiecks Dichter zumindest auf die zentrale Kategorie der »Heiterkeit« aber vielleicht doch etwas weniger originell, als er es seinem Publikum glauben machen will. Zum einen ist natürlich an die durchgängig fortbestehende Präsenz von komischen bis derbkomischen Elementen in der Tradition des Extemporierens auf den Wanderbühnen und im Wiener Volkstheater zu erinnern.³ Zum anderen ist innerhalb des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts europaweit auch innerhalb des zeitgenössisch anerkannten Sprechtheaters, das hier im Fokus des Interesses steht, eine literarhistorische Entwicklung

zu beobachten, die eine Gegenbewegung zur Dominanz der rührenden Komödie und dem daraus entwickelten Rührstück darstellt. Für England etwa stellen Oliver Goldsmiths Komödie *She Stoops to Conquer* (1773)⁴ und für Frankreich die *Figaro*-Trilogie von Beaumarchais (ab 1775)⁵ wichtige Ausgangspunkte dar. Auch für Deutschland lassen sich etwa zeitgleich Anzeichen für eine Restitution der Komik in den Dramentexten finden. Zu nennen wären hier so verschiedenartige Hervorbringungen wie Goethes frühe Komödien und Hanswurstiaden oder, wenn auch mit Abstrichen, Lessings *Minna von Barnhelm* (1767). Im kanonisierten Lustspiel der Zeit um 1800 ist dann insgesamt ein deutlich erkennbares Wiederaufleben des Komischen zu registrieren, wie nicht zuletzt Clemens Brentanos *Ponce de Leon* (1801/1804), der *Amphitryon* (1807) und *Der zerbrochne Krug* (1808) Kleists sowie natürlich die Stücke von Tieck selbst zeigen. Aber auch im populären Theater – und selbst bei den von Tieck im *Gestiefelten Kater* attackierten Autoren der bürgerlichen Rührstücke – schlägt sich diese Tendenz sehr bald nieder.

1. Voraussetzungen

In den Poetiken der Frühaufklärung wurde Literatur bekanntlich eine didaktische Funktion zugeordnet, und besonders das Lustspiel schien in der Form der Verlachkomödie geradezu ideal für eine derartige Indienstnahme geeignet. In der von Gottsched initiierten so genannten aufklärerischen Typenkomödie⁶ beispielsweise sollten die Hauptfiguren, die auf einen verzerrt dargestellten negativen Charakterzug fokussiert waren, dem Verlachen preisgegeben und im Laufe der Handlung entweder von ihrem moralischen Fehler kuriert oder aber am Ende aus der Gesellschaft der Gutwilligen ausgeschlossen werden. Als problematisch erwies sich dabei jedoch, dass aufklärerische Werte so nur negativ vermittelt werden konnten. Die positiven Gegenfiguren, die die Vernunft repräsentieren sollten, blieben in der Regel blass und boten dem Publikum somit kaum eine wirkliche Möglichkeit der Identifikation.

Der Schluss der Typenkomödie bestand in der Wiederherstellung der zwischenzeitlich gestörten vernunftmäßigen Ordnung und mithin im Ende des Verlachens, wodurch die primäre Affektwirkung auf das Publikum im Finale aufgehoben wurde. Das Lachen hatte hier also einen rein transitorischen Charakter und wurde erregt, um das Verlachenswerte zu beseitigen und sich damit sozusagen selbst ein Ende zu bereiten. Es handelt sich letztlich um das Lachen des Agelasten.

Ein Problem dieses Versuchs der vollständigen Didaktisierung der Komödie lag nun aber in der potentiellen Ambivalenz des Lachens in seinen zwei Grundformen des Verlachens und des Mitlachens. Gottsched versuchte diese Ambivalenz

durch eine Reihe von Einschränkungen auszuschalten,⁷ wie etwa der Ausgrenzung der komischen Hyperbolik und der Abschaffung des Hanswurst: Das Lachen sollte nach Möglichkeit rein exkludierend wirken – jegliches inkludierende Lachen, jegliche Möglichkeit einer Solidarisierung des Zuschauers mit einer der komischen Figuren, wie es beim Harlekin ja die Regel ist, wäre zu einer Gefahr für die klar definierte Wirkungsabsicht geworden.⁸ Zudem hätte sich ein solches Mitlachen durch eine simple Restitution der Vernunft im Finale auch nicht mehr so einfach bändigen lassen.

In der rührenden Komödie eines Richard Steele, eines Nivelle de La Chaussée oder eines Gellert als einem Gegenentwurf zu diesem Konzept rückte nun an Stelle des verlachten Gegenspielers die tugendhafte Person in den Mittelpunkt. Der Ansatzpunkt der Neuakzentuierung lag also vor allem beim Problem der mangelnden Möglichkeit der Identifikation durch die Zuschauer: Aus der Komödie als einem Medium der kritischen Distanz sollte eines der Einfühlung werden.

Mit dieser Verschiebung änderte sich auch das Verhältnis von primärer Affektwirkung und der sich vor allem im Finale manifestierenden allgemeinen Wirkungsabsicht, und zwar sowohl in der rührenden Komödie als auch noch im sich daraus entwickelnden bürgerlichen Rührstück. Der Affekt der Rührung zeichnet sich dadurch aus, dass er im Gegensatz zum Lachen in der Verlachkomödie sowohl innerhalb des Stücks selbst – etwa durch in die Handlung eingestreute Akte der Großmut – als auch im obligatorischen Schlusstableau hervorgerufen werden konnte. Dies ermöglichte eine viel engere Verklammerung der Handlung mit dem Finale. Das Rührstück erschien somit gegenüber dem Typenlustspiel gerade wegen seiner Stringenz und der daraus folgenden geringeren Tendenz zur Ambivalenz als das letztlich geeignetere Medium für die Propagierung von als verbindlich anerkannten Wertvorstellungen. Sein Problem war dabei jedoch die genaue Kehrseite seiner Stärke: Die Dominanz des Affekts der Rührung sowohl im Verlauf als auch im Schluss führten zu einem Überbietungszwang, der sowohl das einzelne Stück als auch die Gattungstradition insgesamt betraf. Dies hatte zur Folge, dass sich das Genre mit der Zeit totzulaufen drohte.

Die Autoren des populären Dramas reagierten auf diese Gefahr der Monotonisierung und mischten in ihre rührenden Stücke verstärkt komische Elemente. Und auch die populäre Lachkomödie selbst erlebte in diesem Zusammenhang eine Wiederbelebung. Da nun auch in den Stücken, die paratextuell als Lustspiele bezeichnet wurden, nicht selten rührende Elemente eine wichtige Rolle spielten, verschwammen die Gattungsgrenzen vor allem bei Iffland und Schröder zusehends. Doch die daraus resultierenden Abgrenzungsfragen sollen hier gar nicht im Zentrum stehen. Wichtiger ist mir, dass für die restituierte Komik selbst zumindest

prinzipiell die Möglichkeit bestand, wieder variabler eingesetzt zu werden als zuvor in der Typenkomödie, da sich der im engeren Sinne didaktische Zug nun vorwiegend auf das rührende Element verschoben hatte. Es konnte wieder verstärkt mit der komischen Ambivalenz von Ausgrenzung und Solidarisierung, von Verlachen und Mitlachen gearbeitet werden.

2. August Wilhelm Iffland⁹

August Wilhelm Iffland ist wohl derjenige unter den Erfolgsautoren der Zeit um 1800, der die soeben skizzierten Möglichkeiten eines veränderten Umgangs mit der Komik am wenigsten genutzt hat. Das exkludierend-moralisierende Prinzip der Typenkomödie wurde von ihm bereits sehr direkt und konsequent auf das bürgerliche Rührstück übertragen, und er verließ diesen Rahmen auch in den relativ seltenen Fällen kaum, in denen er auf komische Darstellungsmittel zurückgegriffen hat. Seine Stücke weisen in der Regel eine klar antagonistische Grundstruktur mit einer eindeutigen Zuordnung von Gut und Böse auf, und wenn in Ifflands Dramen überhaupt Komik vorkommt, dann basiert diese fast immer auf einer satirischen Zeichnung der negativen Figuren.¹⁰

Eines der wenigen Stücke Ifflands, in denen das Komische eine dominante Rolle spielt, verweist nun aber explizit auf einen zentralen Text aus dem Bereich der *neuen*, stärker komikzentrierten Komödie. Sein *Figaro in Deutschland* (1790)¹¹ bezieht sich auf die *Hochzeit des Figaro* (1784) von Beaumarchais und damit auf eine Vorlage, die nicht so einfach auf eine typisch Iffland'sche moralisierende Botschaft zu reduzieren ist. Es findet sich bei Beaumarchais zwar eine deutliche Kritik an negativen Auswüchsen der Adelsgesellschaft des Ancien Régime, was Iffland durchaus entgegenkommt, aber das Verhalten des französischen Figaro selbst taugt nur partiell zum vorbildhaften Gegenmodell hierzu. Zum einen bedient er sich selbst als Intrigant genau der zweifelhaften Techniken und Listen der kritisierten Hofgesellschaft, und zum anderen tut er dies – trotz seines berühmten, oft als protorevolutionär verstandenen Tons – weniger zur Verteidigung etwaiger abstrakter bürgerlicher Tugendideale als vielmehr zur Wahrung seiner persönlichen, ganz vitalen Interessen. Er selbst ist ja auch eher ein Vertreter des vierten als des dritten Standes.

In Ifflands Figarostück nun werden die Verhältnisse am Hof eines deutschen Duodezfürstentums ebenfalls deutlich satirisch gezeichnet. Drei kinderlose und völlig unfähige ältere Grafen, die rachsüchtige und zudem lächerlich frankophile Baronin Salome von Branderoth sowie der adelsstüchtige Rat Greif nehmen gemeinsam das Land aus, und die Bauern stehen wegen der drückenden Lasten be-

reits kurz vor einer Rebellion. Der falsche Figaro, der an diesen Hof kommt, entspricht jedoch keinesfalls dem aufsässigen Diener der Vorlage, sondern ist in Wirklichkeit ein verkleideter deutscher Edelmann, der zum Ziel hat, den Geliebten der Tochter der Baronin, den jungen und aufgeklärten Grafen Bardenrode, an die Macht zu bringen. Als dies nach (über)reichlichen Verwirrungen geschafft ist, wird damit auch zugleich die drohende Revolte der Bauern abgewendet: Aus dem französischen Figaro, der verbal mit dem Umsturz droht, wird also ein deutscher, der alles daran setzt, ihn zu verhindern. Und aus dem gewitzten Plebejer, der ohne große Gewissensbisse vor allem seine eigenen Interessen verfolgt, wird ein uneigennütziger Helfer, der ausschließlich das Gemeinwohl im Auge hat. Auch der deutsche Figaro spielt mit seinen Gegnern und nimmt wie sein Vorbild deren verquere Wünsche und Träume zur Grundlage seiner Intrigen, doch bleibt er letztlich so bieder, dass Sigrid Salehi sicher nicht zuzustimmen ist, wenn sie meint, man solle hier weniger über die Grafen und die Baronesse lachen, sondern vor allem mit dem Figaro über seine lustigen Einfälle.¹² Um so etwas wie komische Ambivalenz aufkommen zu lassen, ist die Figur des Figaro hier zu wenig vielschichtig angelegt, und vor allem fehlt es ihr an der gehörigen Portion moralischer Indifferenz, die die französische Vorlage auszeichnete. Und obwohl Iffland die negativen Auswüchse der alten Adelsgesellschaft, das muss hier eingeräumt werden, mindestens so scharf kritisiert wie Beaumarchais, gerät das an die Tradition des Rührstücks angelehnte Finale um so versöhnlicher: Der aufgeklärte Adel kann das Ancien Régime nochmals konsolidieren, und die entmachteten Teile der alten Eliten werden dadurch, dass sie zwar die Entscheidungsgewalt verlieren, aber Rang und Vermögen behalten dürfen, ebenfalls in das Schlusstableau integriert.

3. Friedrich Ludwig Schröder¹³

In der Forschung zum populären Drama der Zeit um 1800 wird der Hamburger Theaterprinzpal Friedrich Ludwig Schröder, vor allem was die Propagierung bürgerlicher Werte und die ideologische Geschlossenheit in seinen Stücken angeht, in der Regel an die Seite Ifflands gestellt.¹⁴ Diese Einschätzung ist für seine Rührstücke¹⁵ und zum Teil auch für seine Originalkomödien sicher zutreffend. Allerdings ergibt sich ein differenzierteres Bild, wenn man auch die nicht wenigen Bearbeitungen ausländischer, insbesondere englischer Lustspiele in die Betrachtung einbezieht.¹⁶ Vor allem seine größte Erfolgskomödie *Der Ring* (1783)¹⁷ verdient in diesem Zusammenhang Beachtung. Die Vorlage hierfür stellte George Farquhars *The Constant Couple* (1700)¹⁸ dar, eine Komödie aus der Restaurationszeit nach dem Ende der Herrschaft der Puritaner unter Oliver Cromwell. Else Pfnigler nähert

sich in ihrer im Jahr 1919 erschienenen Studie über Schröders Bearbeitungen englischer Dramen den englischen Lustspielen aus der Zeit um 1700 mit kaum verhohlener Empörung:

Was die Restaurations-Komödien anbetrifft, so sind dies jene mit Recht viel gescholtenen, inhaltlich frechen Lustspiele, die mit cynischer Unverschämtheit die anstößigsten Laster dem Publikum vor Augen führen, sich lustig machen über Tugend und Sittlichkeit und mit einem Wort das zügellose, ausschweifende Leben der Restaurationsepoche widerspiegeln.¹⁹

Träger dieser, nach Pfnigler, »cynische[n] Unverschämtheit« ist im konkreten Fall des *Constant Couple* vor allem die nominelle Nebenfigur des Sir Harry Wildair, ein in der Konversation äußerst witziger adeliger Lebemann, der eine faszinierende Wirkung entfaltet, bürgerlich-asketischen Moralvorstellungen aber in keiner Weise entspricht. In der deutschen Bearbeitung durch Schröder geht es sowohl sprachlich als auch auf der Ebene der Handlung deutlich gemäßigter zu als im englischen Original – so sind zum Beispiel die zahlreichen Prügelszenen getilgt –, doch anders als Ifflands Figaro behält diese heimliche Hauptfigur, die hier den Namen Graf von Klingsberg trägt, durchaus noch genug von ihrer ursprünglichen Vitalität bei.

Der auf Klingsberg zentrierte Nebenstrang, der sich in seinen Grundzügen so auch schon bei Farquhar findet, sei kurz vorgestellt: Der Graf will sich von dem jungen Louis von Holm eine Prostituierte empfehlen lassen, woraufhin dieser ihn zu der durchaus ehrbaren Witwe von Darring und deren Tochter Henriette schickt, der er einen Streich spielen will, weil sie sich seinen eigenen Avancen gegenüber zuletzt sehr spröde verhalten hat. Von Holm gibt Klingsberg dabei einen verschlossenen Brief für die Witwe mit, in dem er der Mutter Heiratsabsichten des Grafen vorspiegelt (I, 9). In den Gesprächen bei seinem ersten Besuch bei den Darrings (III, 6-13)²⁰ gehen beide Seiten somit von grundverschiedenen Voraussetzungen aus. Klingsberg sucht eine höflich verkläusliert vorgetragene, aber doch möglichst zügige Geschäftsanbahnung mit einer Prostituierten, wohingegen die Mutter für ihre Tochter eine gute Partie erhofft – nur Henriette ist sowohl das Verhalten des Grafen als auch das ihrer Mutter von Beginn an äußerst unangenehm. Die Komik der Szenenfolge resultiert vor allem daraus, dass das Missverständnis bis zum Schluss nicht aufgedeckt wird. Klingsberg vermeint vor allem in der Mutter die vollendete Kupplerin zu entdecken, scheut aber aus Bargeldmangel vor einem konkreten Angebot zurück. Erst beim zweiten Besuch (V, 3-4), als Klingsberg das Geld auf den Tisch legt, scheint der Skandal perfekt. Als sich aber bald darauf herausstellt, dass Henriette überraschend die Erbin eines reichen Bankiers geworden ist, fällt seine Entscheidung, ihr zur Genugtuung und nicht zuletzt

zur Vermeidung eines ansonsten anstehenden Duells mit dem jungen von Holm seine Hand anzubieten.

Dieser Handlungsstrang und seine spezifische Komik bauen auf den ersten Blick auf einem Kontrast von Anstand und Unmoral auf, doch allein die Möglichkeit, eine solche Situation so lange in der Schwebelage zu halten, macht zugleich schlagend deutlich, wie nahe sich Prostitution und die zeitgenössische Praxis der Eheanbahnung letztlich sind: Klingsberg wird von den Darrings so oder so als eine Art Käufer empfangen, die Mutter hat in jedem Fall Züge einer Kupplerin, und die Tochter bleibt in beiden Varianten ein weitgehend wehrloses Handelsobjekt. Und wenn der Graf sie am Ende doch heiraten will, dann haben sich zwar die Bedingungen des angestrebten Kontrakts geändert, nicht jedoch die Tatsache selbst, dass hier vor allem ein Geschäft gemacht wurde, zumal nach der Nachricht von der Erbschaft Henriettes. Anders als in der Figarobearbeitung Ifflands bleibt von diesen Ambivalenzen in Schröders Stück genug erhalten, um für eine Irritation zu sorgen, wie sich auch in den zeitgenössischen Rezensionen deutlich zeigt.²¹ Und die finale Besserung Klingsbergs ist hier – ungeachtet seiner dahingehenden Beteuerungen – auch nur als *eine* Möglichkeit für die Zukunft angelegt.²² Der Schluss der Haupthandlung des Stücks ist dagegen viel konventioneller gestaltet, wenn auch nach der Kategorie der Wahrscheinlichkeit schlicht hanebüchen: Hier erfahren die Baronin von Schönhelm und der Hauptmann Stelting als jahrelang voneinander getrenntes und nun, ohne einander zu erkennen, neu ineinander verliebtes Ehepaar doch endlich, wer der jeweils andere wirklich ist, und versöhnen sich tränenreich.

Die Klingsberg-Handlung geht, wie bereits betont, nicht so glatt auf. Hier bleibt einer moralisch ambivalenten Figur, die aufgrund ihres Witzes beim Publikum Sympathien erwerben kann und keineswegs nur verlacht wird, ihre Uneindeutigkeit bis ganz zum Ende erhalten. Schröders *Ring* ist nicht nur wegen seines großen Erfolgs beim Publikum von Bedeutung. Das Stück markiert eine bedeutende Etappe in der Geschichte der deutschen Komödie des 18. Jahrhunderts weg von der Fixierung auf Fragen der Moralvermittlung. *Der Ring* regte zudem zu einer ganzen Reihe von Nachfolgestücken an: Schröder selbst hat – wenn auch mit deutlich geringerem Erfolg – Farquhars eigenes Nachfolgestück *Sir Harry Wildair* (1700)²³ unter dem Titel *Der Ring oder die unglückliche Ehe durch Delikatesse* (1788)²⁴ bearbeitet. Und auch zwei Autoren, die zentral für den Abschied vom Paradigma der moralischen Belehrung durch die Komödie stehen, August von Kotzebue und August von Steigentesch, haben beide Lustspiele verfasst, die auf den Charakter Klingsbergs und auf den Stoff des *Ring* zurückgreifen,²⁵ Kotzebue in

Die beiden Klingsberg (1799)²⁶ und Steigentesch in *Wer sucht, findet, auch was er nicht sucht* (1810).²⁷

4. August von Kotzebue²⁸

Schon in Schröders *Ring* war das Interesse eher darauf konzentriert, die komischen Szenen immer weiter auszubauen, als sie wirklich aufzulösen. Es handelt sich hierbei um eine Wiederannäherung an ein älteres, vor allem in der Commedia dell'Arte präsenten Muster der Dominanz des paradigmatischen Prinzips der komischen Szenenfolge über die syntagmatisch organisierte Gesamthandlung.²⁹ Dieses schwache Interesse an Finalität, vor allem an einer Finalität, die Mehrdeutigkeit in Eindeutigkeit überführt, findet sich auch in Kotzebues bekanntesten Komödien wieder. Gerade aus den *Deutschen Kleinstädtern* (1802)³⁰ sind immer wieder vor allem einzelne Passagen hervorgehoben worden,³¹ wie etwa die bekannte Szene III, 13, in der der Protagonist Olmers in Gegenwart und sogar mit Unterstützung seines Rivalen Sperling mit seiner Geliebten Sabine ein nächtliches Stelldichein verabredet. Dies gelingt ihm, indem er in einem Spiel im Spiel seine aktuelle Situation fiktionalisiert und Sperling um Rat fragt, wie er in einem angeblich von ihm geplanten Roman wohl am besten den dümmlichen Nebenbuhler des Helden los werde. Sperling wird so dazu gebracht, das Rezept für seine Überwindung selbst zu liefern. Sicherlich wird hierbei der eitle Hobbydichter Sperling dem Verlachen preisgegeben, doch die eigentliche Komik resultiert aus der Virtuosität, mit der Olmers auf der Klaviatur der verschiedenen Fiktionsebenen spielt.

Dass aber auch die durchaus präsente Spießbürgersatire in den *Deutschen Kleinstädtern* anders strukturiert ist als die Lasterkritik der aufklärerischen Verlachkomödie, zeigt sich vor allem am Ende des Stücks. Um seine Geliebte schließlich zur Frau zu gewinnen, erweist es sich als notwendig, dass sich Olmers der im Stück verlachten Titelsucht der Bürger Krähwinkels beugt: Erst als er sich als »Geheimde-Kommissionsrat« ausweisen kann (Schlusszene, IV, 12), wird er in die Gesellschaft der »Unter-Steuer-Einnehmer«, »Stadt-Akzise-Kassa-Schreiber« und »Bau- Berg- und Weg-Inspektors-Substituten« aufgenommen. Ein ernsthaftes Problem entsteht daraus nicht, dass die Kleinstädter am Ende so wenig von ihrer Titelhuberei wie von ihrer sonstigen allgemeinen Beschränktheit geheilt werden.

Gesteigert findet sich dieses Desinteresse an einer finalen Besserungsszene noch einmal in Kotzebues Fortsetzung von Schröders *Ring* unter dem Titel *Die beiden Klingsberg* (1799)³² – einem Stück, das wie bereits das von Schröder in Wien uraufgeführt wurde.³³ Es kann letztlich kaum überraschen, dass ausgerechnet Wien, das durch sein lebendiges Volkstheater die Stadt mit der ungebrochensten Traditi-

on der Bühnenkomik im deutschsprachigen Raum überhaupt ist, den Ausgangspunkt und eine Art Zentrum der neuen Komik auch im bürgerlichen Sprechtheater darstellt.

Der nicht mehr ganz junge und inzwischen bereits verwitwete Graf Klingsberg tritt hier immer noch als der alte Schwerenöter auf und kommt sich bei seinen amourösen Abenteuern wiederholt mit seinem eigenen Sohn in die Quere. Im Stück scheitern beide allerdings zumeist an der Tugend der weiblichen Figuren. Wie in Schröders *Ring* sind weniger unmoralische Handlungen selbst als vielmehr die vereitelten Bestrebungen danach Thema und die Quelle der komischen Missverständnisse.

Im letzten Auftritt muss der alte Graf im Gespräch mit Henriette, der Braut des Sohnes, einsehen, dass seine große Zeit als Galan nun wohl doch vorbei ist:

Ich halte mich indessen an dich, liebes Mädchen, denn wenn der junge Herr vier Wochen verheiratet ist, so wird er mir wenigstens bei dir nicht mehr ins Gehege gehen – Aber wie sie da stehen Paar und Paar – verschlingen einander mit den Augen, – bekümmern sich weder um mich, noch um meine Bonmots. – Ach, ich sehe schon, Klingsberg hat ausgelebt! – Es bleibt ihm nichts weiter übrig als seine alte Schwester! Nun so komm denn her, ma Soeur, und laß dich umarmen! *Umarmt die Gräfin.* (Schlusszene, IV, 11, S. 398)

Hier liegt deutlich eine Parodie des von Kotzebue selbst häufig benutzten typischen Schlusses des Rührstücks vor. Am glücklichen Ende hat die allseitige Umarmung zu erfolgen, und weil für den alten Klingsberg niemand sonst da ist, muss er mit der ebenfalls übrig bleibenden älteren Schwester vorlieb nehmen. Auffällig ist hierbei, dass auf eine Schlusspointe gesetzt wird, die die übliche Finalisierung hin auf eine Tugendapotheose substituiert und gleichzeitig unterläuft. Es wird also mit der Regel der Aufklärungskomödie gebrochen, dass im Finale das Lachen endet, um dem endgültigen Sieg der Moral Platz zu machen. Anders als im Typenlustspiel, aber auch anders als im Rührstück wird der Fall hier zudem nicht so sehr als abgeschlossen betrachtet, sondern kann bei der nächsten sich bietenden Gelegenheit zur Wiedervorlage kommen: Klingsberg droht ja bereits scherzhaft, mit der Frau seines Sohnes bald ein Verhältnis zu beginnen.

Noch deutlicher pointiert ist diese Finalstruktur in *Der Rehbock oder Die Schuldlosen Schuldbewußten* (1814).³⁴ Hier ist das Prinzip der nur durch die äußeren Umstände verhinderten Unmoral generalisiert: Graf und Gräfin, Baron, Baronin, Pächter und Pächtersfrau kreisen in einem Reigen der Verkleidungen und des verbotenen Begehrens umeinander, ohne dass es je zur Tat kommt – dabei ist es nicht die Festigkeit in Sachen Moral, die den Fehltritt verhindert, sondern lediglich der Zufall, wie die Gräfin im Schlusswort restimiert:

Unschuldig sind wir alle! doch laßt uns auch sämtlich in Demut bekennen, daß wir – wie so manche hochgepriesene Tugendhelden – die Erhaltung unserer Grundsätze bloß dem Glücke verdanken. (III, 13, S. 523f.)

Deutlich erkennbar ist der versöhnliche Schluss bei Kotzebue anders motiviert als bei Iffland. Bei jenem hatten die Gegenspieler die allfällige Verzeihung durch die Guten prinzipiell nicht verdient, und für die positiven Helden stellt die Schlusszene vor allem eine letzte Möglichkeit dar, nochmals ihre überlegene Großmut unter Beweis zu stellen. Bei Kotzebue hingegen hat das Verzeihen seine Grundlage in der Einsicht, dass der Mensch nun einmal fehlbar ist.³⁵

Häufig ist dem populären Drama um 1800 vorgeworfen worden, lediglich *Scheinkonflikte* modelliert und damit die wirklichen, vor allem die gesellschaftlichen Antagonismen kaschiert zu haben.³⁶ Mit dem gleichen Recht ließe sich vor allem bei den letzten beiden analysierten Komödien Kotzebues auch von *Scheinlösungen* des immer wieder verhandelten, durchaus realen Grundkonflikts zwischen dem Tugendanspruch und der Unmöglichkeit, diesem aus eigenem Willen gerecht zu werden, sprechen, wobei die Scheinhaftigkeit der Lösungen keinesfalls verborgen, sondern in der Regel geradezu ausgestellt wird.

Im engeren Sinne Gesellschaftliches spielt gleichwohl mit hinein: Die Zentralfiguren der hier zuletzt behandelten Komödien entstammen dem niederen Adel. Dieser ist einerseits nach der immer noch nachwirkenden Ständeklausel gerade noch komödienfähig, gehört aber andererseits schon einer Gesellschaftsschicht an, die mit einem vor allem in Fragen der Erotik insgesamt lockereren Lebensstil konnotiert ist. Doch griffe die Interpretation zu kurz, es handele sich bei diesen Stücken vor allem um eine satirische Kritik am lasterhaften Adel aus bürgerlicher Perspektive – dafür wird, wie ganz ausdrücklich im *Rehbock*, zu sehr das Allgemeinmenschliche herausgearbeitet.

Parallele Konflikte können im Rahmen des Bühnenschwanks im späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, der deutlich in der Tradition der Kotzebue-Dramatik steht,³⁷ dann auch problemlos in ein bürgerliches Milieu versetzt werden. Der Bühnenschwank wird endgültig zu einem Lachtheater nicht nur für Bürger, sondern explizit auch über Bürger.³⁸ Und wie in den Komödien Kotzebues empfiehlt auch im Bühnenschwank vor allem die regelmäßige Schlusspointe die immergleiche Geschichte von der Gefährdung der bürgerlichen Tugendordnung und ihrer Errettung durch den bestochenen Zufall zur baldigen Wiederaufnahme. Im Saal sitzt ein Publikum, das sich die Aporien der eigenen Verfasstheit immer wieder präsentieren lässt, das immer wieder an den Abgrund geführt und von diesem scheinbar sicher wieder zurückgeholt wird: Der Bühnenschwank ist in seiner eigentümlichen Kombination von Verlachkomödie und Identifikationstheater, von

Exklusion und Inklusion ein Theater des kühl kalkulierten Nervenkitzels, der dadurch entsteht, dass immer wieder klar gemacht wird, dass die Erfüllung der gesellschaftlich zentralen Forderung nach Tugend – oder zumindest nach einem Schein von Tugend – in Wirklichkeit, wie es die Gräfin im *Rehbock* klar ausspricht, lediglich eine Sache des Glücks und des Zufalls darstellt.

5. August von Steigentesch³⁹

Der Wiener Komödienautor August von Steigentesch ist heute kaum noch bekannt. Begonnen hat er seine Karriere als Bühnenschriftsteller in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts mit einer Reihe von Rührstücken, woraufhin er sich nach der Jahrhundertwende der eigentlichen Komödie zuwandte. Den im Laufe der Jahre erschienenen verschiedenen Sammelausgaben seiner Lustspiele stellte er dabei regelmäßig seine Komödientheorie unter dem Titel *Bemerkungen über das Lustspiel*⁴⁰ voran, in der er explizit gegen das rührende Lustspiel Position bezog und eine Rückkehr der Komödie zur Komik einfordert, zur »Heiterkeit«, wie er sich begrifflich analog zu Tiecks Dichterfigur ausdrückt.⁴¹ Allerdings war Steigentesch nicht jede Art von Komik willkommen: So begrüßte er ausdrücklich die Verbannung des Hanswurst von der Bühne (vgl. BL 38), verwarf allgemein das Derb-Lustige und trat für eine gehobene Komik ein. Der didaktisch-moralische Aspekt, der in einem Entwurf zur Komödientheorie in der Zeit um 1800 kaum ganz ausgeblendet werden konnte, spielt bei ihm hingegen eine völlig untergeordnete Rolle. Das geht so weit, dass er die englische Restaurationskomödie und hierbei vor allem die Stücke William Wicherlys als besonders positive Beispiele anführt.⁴²

Steigenteschs Lustspiele aus der Zeit nach 1800 setzen in der praktischen Umsetzung dieser Vorgaben auf die vom Esprit getragene Konversation der höheren Gesellschaftsschichten. Auch hierdurch gewinnt eine paradigmatische Ordnung gegenüber der Ebene der Gesamthandlung an Gewicht. Die Paradigmen bestehen jedoch nicht mehr in der Reihung der Slapsticks oder der improvisierten und oft vulgären Wortgefechte, wie sie die Commedia dell'Arte dominierten, sondern in der Reihung der im Dramentext fixierten, geschliffenen Bonmots: Man hat es hier also mit einer textualisierten Erneuerung dieses älteren Komödienmusters zu tun.

Erkennbar wird dies etwa in Steigenteschs Bearbeitung von Farquhars *The Constant Couple*, die in Wien 1810 unter dem Titel *Wer sucht, findet, auch was er nicht sucht*⁴³ über die Bühne gegangen ist. Wie bei Farquhar geht es um die getrennt lebenden Partner in einer einstmals erzwungenen Ehe, die sich nach langer Zeit wiedertreffen und ineinander verlieben, ohne jedoch einander sofort zu erkennen. So künstlich und unwahrscheinlich dieser Plot auch sein mag, ist er doch

in der Zeit – vor allem in Wien⁴⁴ – schon so bekannt und in diesem Falle auch so durchsichtig angelegt, dass die Frage nach der Auflösung für die Zuschauer keine allzu große Rolle spielen konnte. Die beiden Kavaliere von Seten und Graf Wartfeld steigen Julie und ihrer Gesellschafterin Luise nach. Der etwas dümmliche Gutsbesitzer Goll, der Julies Vormund ist, bildet das obligatorische Hindernis. Und am Ende finden die Paare programmgemäß zueinander.

Die Handlung, in der der bei Farquhar und Schröder so wichtige Nebenstrang um Sir Harry Wildair beziehungsweise den Grafen Klingsberg ausgespart wurde, scheint durchaus vernachlässigenswert. Die Konzentration liegt – noch stärker als bei Kotzebues *Kleinstädtern* oder Schröders *Ring* – auf den sich vor allem durch ihre sprachliche Ausgestaltung verselbstständigenden Einzelszenen und ihrer Pointenstruktur. Besonders gern wird dabei über Moral und Ehe gespottet – so etwa, als sich Wartfeld und von Seten fragen, welche Rolle wohl der Gutsbesitzer Goll in Luises Leben spielen mag:

SETEN. Wenn das ihr Mann wäre.

WARTFELD. Nein! er hat gestern mit ihr gesprochen, und der Mensch war so höflich gegen sie, daß ich über *diesen* Umstand ganz beruhigt bin. (1. Auftritt, S. 220f.)⁴⁵

Hierzu passt auch, dass sich Wartfeld gegen Ende des Stücks keineswegs besonders davon angetan zeigt, dass Luise bereits seine Ehefrau ist. Sein Interesse an ihr scheint allein hierdurch bereits merklich zu schwinden. Von einer tränenreichen Wiedervereinigung, wie sie noch bei Schröder den Schluss dominiert, kann hier keine Rede sein. Vielmehr zielt alles auf die Gewinnung einer weiteren Pointe ab.

WARTFELD. Gott im Himmel! das ist meine Frau.

[...]

JULIE. Der Engel mit der schönen Stimme?

WARTFELD. Ich weiß nicht, die Stimme kommt mir lange nicht mehr so hübsch vor.

JULIE. Das reizendste – das gebildetste Weib, das wir besitzen?

WARTFELD. Das muß sie sich doch alles erst angewöhnt haben, seitdem wir getrennt sind. Da sehen Sie, der vorteilhafteste Augenblick in der Ehe ist die Trennung. (19. Auftritt, S. 272f.)

Das Konversationsstück war neben dem Bühnenschwank (und später der Lokalposse) wohl die erfolgreichste komische Bühnengattung, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Auch in ihm werden Aporien verhandelt, wenn auch weniger durch die Handlung selbst als vielmehr durch ihre sprachliche Formung.⁴⁶ Aber anders als der Bühnenschwank bleibt das Konversationsstück auch weiterhin stark mit dem in Fragen der Moral eher libertär konnotierten adeligen Milieu verbun-

den und behandelt die Aporien der bürgerlichen Werteordnung nicht so sehr als permanente Gefährdung, sondern vor allem als Spielmaterial in einer auf den Effekt ausgelegten Konversation.

Während der Zuschauer beim Bühnenschwank über die unvermeidlichen Missgeschicke der Figur lacht, die letztlich die eigenen sein könnten, und dabei zwischen Verlachen und Identifikation gefangen bleibt, vermittelt das Einverständnis heischende Bonmot des Konversationsstücks vor allem eine sich überlegende Außensicht auf die eigenen Problemkonstellationen. Bühnenschwank und Konversationsstück sind in ihrer jeweiligen latent paradoxen Wirkungsstruktur somit dadurch spiegelbildlich aufeinander bezogen, dass der eine ein identifikatorisches Verlachen hervorruft und das andere ein distanzierendes Mitlachen.

6. Julius von Voß⁴⁷

Tritt das Komische bei Steigentesch in einer stark verfeinerten Form auf, so schlägt der Unterhaltungsautor Julius von Voß den genau umgekehrten Weg ein. Neben einem umfangreichen Romanwerk, das seine Abnehmer hauptsächlich unter den Leihbibliotheken fand, verfasste der Berliner Vielschreiber vor allem Travestien,⁴⁸ Farcen und Komödien. Während die späteren Komödien insgesamt konventioneller gearbeitet sind, präsentieren sich die frühen Farcen nicht selten als radikale Nummernrevuen, in denen immer der Frechste und damit auch Lebenstüchtigste siegt. Sexuelle Anspielungen, wie man sie von Kotzebue kennt, werden hier zu offenen Obszönitäten. Sentimentalität hat dabei keinen Platz mehr.

Im Doppelstück *Die Musen im Kriege* und *Triumph der Schreibewuth* (beide 1808),⁴⁹ das zur Zeit der napoleonischen Kriege spielt, sind der Journalist Fertig, der Buchhändler Schwindel und der Maler Lahn mit einem ebenso hochfliegenden wie finanziell hoffnungslosen Zeitschriftenprojekt unter dem Titel *Der Sublime* beschäftigt. Mit Hilfe dieses Periodikums soll unter anderem patriotische Stimmung gegen die Franzosen gemacht werden, die zu dem Zeitpunkt jedoch bereits vor den Toren der Stadt stehen. Als die Franzosen dann tatsächlich einmarschieren, muss der Maler zur Strafe Wagenräder anstreichen und der Journalist für den Regimentstambour die Trommel schlagen, während der Buchhändler im Schulturm sitzt. Dem Strafgericht entgeht hingegen Lahns Vermieter, der Bleicher Taps, der sich in die realen Gegebenheiten zu schicken weiß und dadurch auch die Töchter des Malers vor den marodierenden Soldaten rettet. Kontrastiert wird diese Gruppe um den *Sublimen* außerdem noch mit den Dienerfiguren Catharina und Gottlieb, die sich als Verfasser und Verkäufer von illustrierten Schlachtbeschreibungen, die für kleines Geld auf der Straße angeboten werden, erfolgreich selbst-

ständig machen. Als gegen Ende des zweiten Teils Emma, die bodenständigere der beiden Töchter Lahns, den biedereren Bleicher Taps heiraten will, wird dies von den mittlerweile wieder auf freiem Fuß stehenden, dünkelfhaften Zeitschriftenmachern heftig kritisiert – allerdings nur bis kurz darauf die ehemalige Dienstin Catharina wieder auftaucht. Sie ist im Krieg als Marketenderin und fünfmalige Soldatenfrau reich geworden. Das Stück endet damit, dass sie sich vor Heiratsanträgen der anwesenden Männer, die natürlich allesamt nur auf ihr Geld spekulieren, kaum retten kann.

Eine kausal aufgebaute und folgerichtige Handlung findet sich hier kaum. Über die Herausgeber des *Sublimen* und über Lahns vergeistigte Tochter Cassandra, die ausschließlich in Sentenzen spricht, wird Hohn und Spott ausgegossen. Anerkennung finden hingegen die in der Anpassung an die Umstände viel geschickteren, jedoch auch ziemlich skrupellosen Figuren aus der Unterschicht. Die Welt, wie sie hier dargestellt wird, scheint, sieht man einmal von der Nebenfigur des rechtschaffenen Bleichers ab, nur den Weg in den Wahn oder in den Betrug zu ermöglichen – eine Analyse, über die stückintern übrigens keinerlei Empörung laut wird.

Der literarische Paria Julius von Voß ist derjenige, der die Tendenz zur Entdidaktisierung der Komödie der Zeit auf die Spitze treibt und dabei jegliche bis dahin noch gültige Regel bricht und verlacht. Recht hat am Ende der Stärkere oder Wendigere. Dabei stellt sich die Frage, ob seine Texte immer noch als implizite didaktische Satiren eines konservativen Altaufklärers und bekennenden Preußen zu lesen sind,⁵⁰ oder ob hier nicht vielmehr die immer wieder beobachtete andere Seite von Voß, die Faszination der Vitalität des um jegliche Moral Unbekümmerten die Überhand hat: »Die Zusammenstellungen vermieden das Grelle nicht, suchten aber das Ziel der Wahrheit zu erreichen«, schreibt er selbst im Vorwort zum ersten Band der Ausgabe seiner Lustspiele von 1807(-1812).⁵¹ Hahn merkt dazu an:

Voß wagt es, die schmutzigsten Situationen mit einem zynischen Realismus darzustellen; die widrigen und häßlichen Szenen in den »Klippen der Frauenzucht«, der »Retraite pour les dames« und der »Liebe im Zuchthause« überragen Kotzebues versteckte Schlipfrigkeit bei weitem, und manches Vorwort beweist, daß Voß sich wohl bewußt war, jede Grenze des Anstandes überschreiten zu haben.⁵²

In der von Hahn erwähnten *Liebe im Zuchthause* (1807)⁵³ trifft eine wenig illustre Gesellschaft, bestehend aus einer Kindsmörderin, einer Kupplerin, einer beim Diebstahl erwischten Prostituierten, einer Kassenbeutelfälscherin, einem Straßenräuber, einem Taschendieb, einem Blutschänder, einem Mordbrenner und einem Falschmünzer, im Gefängnis aufeinander und berichtet einander von den jeweili-

gen Untaten. Alle empören sich zuerst über die Verbrechen der jeweils anderen, kommen aber schließlich zu dem Fazit, dass sie sämtlich nur Opfer widriger Umstände und einer feindlichen Umwelt waren, wie der wegen Geschwisterinzeß einsetzende Kandidat, dessen Untat die bei weitem ausführlichste und eingehendste Darstellung erfährt (Szene 5, S. 24-37), die Berichte seiner Mitgefangenen zusammenfasst:

Recht, die Umstände sind es, die den Menschen bestimmen. Les't nur die neuern Philosophen. Aber ist hier [das Gefängnis, SK] nicht eine wahre hohe Schule? Wie weise doch unsere Richter einzusperrn verstehn. Wer hier als ein Stümper einzieht, kehrt als ein Meister zurück in die Gesellschaft. H – i, Kuppelei, Falschmünzen, Stehlen, Brandstiften, Morden, das lernen wir alles in seinen Ursachen begreifen, als Erscheinung erklären, mit dem Blick der Toleranz ansehen. (Szene 6, S. 55)

Gemeinsam plant man den Ausbruch, um dann mit den im Gefängnis perfektionierten Fähigkeiten erst einmal reich zu werden. Anschließend will man in eine bessere Weltgegend emigrieren, damit zumindest aus den Kindern mit Hilfe des erbeuteten Geldes edle Menschen werden können: »Ist ein mäßiges Kapital erworben, dann enden wir, eilen in einen andern Welttheil, legen eine Kolonie an, und erziehen unsre Nachkommenschaft edel« (Szene 6, S. 59). Doch vor der Umsetzung der Tat fliegt die Versammlung jedoch auf, und der Stockmeister des Gefängnisses sorgt für die Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung.

Aufgeführt werden konnte ein solches Stück, das die hier skizzierte Komödienentwicklung der immer weiter forcierten Entdidaktisierung an ein konsequentes Ende führt, zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht. Voß war sich dessen wohl bewusst, als er unter dem Personenverzeichnis der *Liebe im Zuchthause* vermerkte: »Die deutschen Bühnen werden bestens ersucht, dies Stück nicht zu geben« (S. 6). Insofern ist es problematisch, die Farce von Voß immer noch unter dem Signum des populären Unterhaltungsstücks um 1800 zu führen. Die Entwicklung der Erfolgskomödie der Zeit endet wohl bereits bei Kotzebue und Steigentesch. Das, was Voß gemacht hat, liegt zwar in einer Linie hiermit, war jedoch wegen seiner Radikalität nicht mehr anschlussfähig.

7. Fazit

Die Entwicklung der populären Komödie um 1800, die hier anhand einiger weniger signifikanter Stationen nachgezeichnet wurde, hat bei Iffland noch gar nicht eingesetzt, sie begann bei Schröder und endete, wie gesagt, bei Kotzebue und Steigentesch. Allerdings lässt sich diese Betrachtungsweise auch umdrehen, indem man

feststellt, dass genau bei den beiden letztgenannten nicht nur End-, sondern auch wichtige Startpunkte liegen. Auf der Basis der aufklärerischen Verlachkomödie und des bürgerlichen Rührstücks sind unter Rückgriff auf das ältere Komödienmuster der *Commedia dell'Arte* Formen entwickelt worden, die für lange Zeit und zum Teil bis heute im Unterhaltungsstück dominant geblieben sind, sei es im bürgerlichen Bühnenschwank und dem Konversationsstück um 1900, sei es im Boulevardtheater, sei es in der Screwballkomödie oder sei es auch noch im heutigen Fernsehlustspiel.

Als besonders erfolgreich erwiesen sich die Muster, die in den Stücken Kotzebues bereitgestellt worden sind. Die Gleichzeitigkeit von Identifikations- und Lachtheater, die Gegenüberstellung von Konvention und Herz und das akzeptierende Wissen um die Fehlbarkeit des Menschen sind Elemente, die für einen bestimmten und immer noch erfolgreichen Typ von Boulevard- und Fernsehkomödie ihre zentrale Bedeutung behalten haben. Dass die Originale Kotzebues nicht mehr gespielt werden, liegt wohl vor allem am Wandel der Konventionen selbst, wodurch mit der Zeit das Moment der Identifikation durch die Zuschauer problematisch geworden ist. Von ihrer Grundanlage her würden sie aber in bestimmten Zusammenhängen durchaus auch heute noch funktionieren.

Die populäre Komödie gewinnt hier ihre in der frühen Aufklärung verloren gegangene Ambivalenz zurück, bleibt aber gerade in der fortgeführten Grenzerkundung weiterhin fest auf die Moralfrage bezogen. Die »Heiterkeit«, die Tiecks Dichter im *Gestiefelten Kater* eingefordert hat, wird damit zwar erreicht, doch von der Vorstellung kindlich-unschuldiger »wirklicher Possen« oder auch nur von der amoralischen Vitalität von Beaumarchais' Figaro ist man dabei immer noch weit entfernt.

Steigenteschs Stücke haben sicherlich nicht in dem Maße konkret modellbildend gewirkt wie die von Kotzebue. Die Karriere des Konversationsstücks in Deutschland im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert verdankt sie wohl eher späteren Vorbildern aus Frankreich und England – also Ländern, in denen eine für diesen Komödientyp notwendige Großstadtkultur etabliert war. Frühe Beispiele für ein später bis hin zur Screwballkomödie wirksam bleibendes Muster bieten sie gleichwohl.

Für die Komödienentwicklung bedeuten die Jahre um 1800 einen höchst signifikanten Umschlagpunkt. Erkennbar wird aber auch, wie sehr die populäre Komödie als ein gering evolutives Genre sich vor allem durch ein Neuarrangement bereits vorhandener Muster entwickelt und nur sehr partiell am ebenfalls um 1800 einsetzenden emphatischen Innovationsdiskurs der ästhetischen Moderne teilgenommen hat. Die Geschichte der populären Komödie, die um 1800 beginnt,

funktioniert etwas anders als die Geschichten, die man gewöhnlich auf diese Jahreszahl zurückführt.

- ¹ Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten mit Zwischen-
spielen, einem Prologe und Epiloge. In: Ders.: Werke in vier Bänden. Hg. v. Mari-
anne Thalmann. Band II. München: Winkler 1963, S. 205-269, hier: Prolog, S.
211.
- ² Vgl. dazu allgemein Horst Albert Glaser: Das bürgerliche Rührstück. Stuttgart:
Metzler 1969; Markus Krause: Das Trivialdrama der Goethezeit 1780-1805. Pro-
duktion und Rezeption. Bonn: Bouvier 1982; zur europäischen Dimension vgl. A-
lois Wierlacher: Das bürgerliche Drama. In: Walter Hinck u.a.: Neues Handbuch
der Literaturwissenschaft. Band 1: Europäische Aufklärung. 1. Teil. Frankfurt/M.:
Athenaion 1974, S. 137-160.
- ³ Vgl. hierzu zuletzt Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaß-
theater im 18. Jahrhundert. Paderborn: Schöningh 2003.
- ⁴ Oliver Goldsmith: She Stoops to Conquer. In: Ders.: Collected Works. Hg. v. Ar-
thur Friedman. Band 5. Oxford: University Press 1966, S. 87-217.
- ⁵ *Der Barbier von Sevilla oder die nutzlose Vorsicht* (1775), *Der tolle Tag oder Figa-
ros Hochzeit* (1784) und *Ein zweiter Tartuffe oder die Schuld der Mutter* (1792).
Vgl. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais: Die Figaro-Trilogie. Übers. von Ger-
da Scheffel. Mit einem Nachwort von Norbert Miller. Frankfurt/M.: Insel 1976.
- ⁶ Vgl. immer noch Horst Steinmetz: Die Komödie der Aufklärung. Stuttgart: Metz-
ler 1966; Hartmut von der Heyde: Die frühe deutsche Komödie Mitte 17. bis Mit-
te 18. Jahrhundert. Zu Struktur und gesellschaftlicher Rezeption. Frankfurt/M.,
Bern: Peter Lang 1982.
- ⁷ Vgl. dazu Johann Christoph Gottsched: Das XI. Capitel. Von Komödien oder
Lustspielen. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Hg. v. Joachim Birke, Brigitte Birke.
Band 6/2: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer besonderer Teil. Berlin,
New York: de Gruyter 1973, S. 337-360.
- ⁸ Tatsächlich ist es ja nicht so selten, dass selbst in der Verlachkomödie der komi-
schen Figur entweder Bewunderung für die Geschicklichkeit, mit der sie ihre Narr-
heit verteidigt, oder gar Mitleid zuteil wird. Letzteres zeigt beispielsweise die kon-
troverse Debatte des späten 18. Jahrhunderts um die Frage, ob Molière seinem Mi-
santhrope Unrecht getan habe, als er sich über seine übertriebene Aufrichtigkeit lu-
stig gemacht hat. Vgl. dazu Hartmut Köhler: Nachwort. In: Molière: *Le Misan-
thrope / Der Menschenfeind*. Französisch / Deutsch. Übers. und hg. von Hartmut
Köhler. Stuttgart: Reclam 1993, S. 223-236, hier: S. 224f.
- ⁹ Zur Person und zum Werk Ifflands vgl. Glaser: Rührstück (1969), S. 39-52; Alois
Wierlacher: Iffland. In: *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und*

- Werk. Hg. v. Benno von Wiese. Berlin: Erich Schmidt 1977, S. 911-930; Sigrid
Salehi: August Wilhelm Ifflands dramatisches Werk. Versuch einer Neubewertung.
Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1990; vgl. speziell zu Ifflands Komödien Winfried
Hartkopf: August Wilhelm Iffland (1759-1814). Die Lustspiele. In: *Literarische
Fundstücke*. Festschrift für Manfred Windfuhr. Hg. v. Ariane Neuhaus-Koch u.
Gertrude Ceppl-Kaufmann. Heidelberg: Winter 2002, S. 40-70. Der Aufsatz Hart-
kopfs geht allerdings kaum auf die Frage nach der Komik in den Komödien Iff-
lands ein.
- ¹⁰ Eine vergleichbare antagonistische Struktur findet sich auch in Stücken anderer Au-
toren der Zeit, etwa in den *Mahlern* (1783) von Joseph Marius von Babo. Vgl. Jo-
seph Marius Babo: Die Mahler. In: Ders.: *Schauspiele*. Erster Band. Berlin: Voss
1793, S. 177-216. Zur Person und zum Werk Babos vgl. Wilhelm Trapp: Josef
Marius von Babo. Sein literarisches Schaffen und seine Stellung in der Zeit. Diss.
Wien 1970, speziell zu den *Mahlern* vgl. ebd., S. 61-64.
 - ¹¹ August Wilhelm Iffland: *Figaro in Deutschland*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen.
Berlin: Rottmann 1790. Vgl. hierzu auch Hartkopf: Iffland (2002), S. 52-57, und
Salehi: Werk (1990), S. 204-215.
 - ¹² Vgl. Salehi: Werk (1990), S. 206. Eher gelungen ist die Rolle des positiv-
komischen Intriganten in Heinrich Becks lebhaftem Unterhaltungsstück *Die
Schachmaschine* (1797). Vgl. Heinrich Beck: Die Schachmaschine. Berlin: Schade
1826, S. 1-116. Vgl. zur Person und zum Werk Becks, der 1796 Nachfolger Iff-
lands als Intendant des Nationaltheaters Mannheim wurde, Horst Hartmann:
»Moral va mein Augenmerk«. Der Schauspieler Heinrich Beck als Dramatiker. In:
Weimarer Beiträge 37 (1991), S. 527-540; Wolfgang Weismantel: Heinrich Beck.
In: *Literatur Lexikon*. Autoren und Werke deutscher Sprache. Hg. v. Walther Kil-
ly. Band 1. Gütersloh, München: Bertelsmann 1988, S. 370.
 - ¹³ Zur Person und zum Werk Schröders vgl. Ludwig Tieck: Einleitung. In: Friedrich
Ludwig Schröder: *Dramatische Werke*. Hg. v. Eduard von Bülow. Band 1. Berlin:
Reimer 1831, S. III-LXXXII; Berthold Litzmann: Friedrich Ludwig Schröder. Ein
Beitrag zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte. Erster und zweiter Theil.
Hamburg, Leipzig: Voß 1890/94; Ders.: Friedrich Ulrich Ludwig Schröder. In:
ADB. Band 32. Leipzig: Duncker und Humblot 1891, S. 506-512; Paul F. Hoff-
mann: Friedrich Ludwig Schröder als Dramaturg und Regisseur. Berlin: Gesell-
schaft für Theatergeschichte 1939; Glaser: Rührstück (1969), S. 12-21.
 - ¹⁴ Vgl. dazu u.a. Helmut Arntzen: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von
Lessing bis Kleist. München: Nymphenburger 1968, hier: Kap. IX: Die Komödie
als Ideologie: Schröder und Iffland, S. 113-124.
 - ¹⁵ Als paradigmatisch gilt hier vor allem sein Bühnenerfolg *Der Vetter in Lissabon*
(1786). Vgl. Friedrich Ludwig Schröder: *Der Vetter in Lissabon*. In: Ders.: *Werke*.
Band 3 (1831), S. 59-100.
 - ¹⁶ Vgl. dazu Else Pfenninger: Friedrich Ludwig Schröder als Bearbeiter englischer
Dramen. Diss. Zürich 1919, die insgesamt zehn Komödien mit englischen Vorla-

- gen ausgemacht hat, darunter auch Oliver Goldsmiths bereits erwähntes Stück *She Stoops to Conquer* (1768). Vgl. Friedrich Ludwig Schröder: Irrthum auf allen Ecken. In: Ders.: Werke, Band 3 (1831), S.1-58.
- ¹⁷ Friedrich Ludwig Schröder: Der Ring. In: Ders.: Werke. Band 2 (1831), S. 212-284. Der Ring war vor allem in Wien, der Stadt der Uraufführung, ein großer Erfolg. Auf die Premiere folgten noch insgesamt 105 weitere Aufführungen bis 1865. Bis 1794 können Erstaufführungen in 15 weiteren Städten nachgewiesen werden. Vgl. dazu die theatergeschichtliche Sammlung Oscar Fambach am Germanistischen Seminar der Universität Bonn (unter dem Datum 1. Dezember 1795 = Erstaufführung des Stücks in Weimar unter der Direktion Goethes).
- ¹⁸ George Farquhar: The Constant Couple. In: The Works of George Farquhar. Hg. v. Shirley Strum Kenny. Band 1. Oxford: University Press 1988, S. 113-233.
- ¹⁹ Pfenniger: Schröder (1919), S. 61.
- ²⁰ In Farquhars *The Constant Couple* handelt es sich um die Szene II, 2.
- ²¹ Der anonyme Rezensent der Wiener Uraufführung spricht sich zustimmend aus, berichtet aber auch von Missvergnügen im Publikum: »Die Satyre ist stark in diesem Lustspiele, aber treffend. Daher haben auch einige unsrer Damen und Cavaliere ein wenig die Nasen gerümpft. Der Graf Clingsberg, den Hr. Brockmann vortrefflich spielt, sagt unter andern ungefahr: »Ich glaube, der Schein der Ehrbarkeit, den sich dergleichen Mädchen geben, ist Ursache, daß einige unsrer Damen die Ehrbarkeit ein wenig vernachlässigen, um nicht mit jenen in Parallele zu stehen.« [Anonym:] Vom Wiener Theater. Aus einem Schreiben vom 12. Nov. 1783. In: Litteratur und Theater Zeitung (Berlin: Wever) XLVIII (29. November 1783), Band IV, S. 760. – Auch in Hamburg fällt genau diese Szene besonders auf: »Und dieses ganze Gemisch, worin Hr. Schröder in der Rolle des Grafen glänzt, macht eine zwar etwas schlüpfrige, aber interessante Scene aus«. [Anonym:] Brief über das Hamburger Theater. In: Journal aller Journale (Hamburg: Chaidron) 2 (Juni 1786), S. 360f. – In Mannheim ist der Rezensent Trierweiler hingegen geradezu empört: »Die Scene mit dem Grafen Klingsberg und der Fräulein von Darring, scheint aus der verächtlichsten Klasse der Menschen genommen zu seyn, und ist so äuserst unanständig, daß die Sittlichkeit sich dagegen empöret. Noch mehrere andere Sachen sind in diesem Stücke, welche die Bescheidenheit zwar weniger beleidigen, aber doch gegen den Wohlstand sind. Es soll eine Zeichnung der Sitten in den grosen Städten Deutschlands seyn; welche sich so gar bis auf die Schilderung gewisser lebenden Personen erstreckt. In diesem Fall hätte man aber besser gethan, dieses Stück dem Orte eigenthümlich zu lassen, wo es entstanden ist. Auf unserer Bühne und für unser Publikum sind die Farben zu grell aufgetragen – und das Unanständige übertrifft das Anziehende in diesem Stück«. In: Tagebuch der Mannheimer Schaubühne (Mannheim: o.V.) 2/9 (1787), S. 137f. Vgl. dazu nochmals die Sammlung Oscar Fambach.
- ²² Else Pfenniger, die die glättende Bearbeitung Schröders ansonsten in allen Punkten gutheißt, hält die Zeichnung dieser Figur erwartungsgemäß weiterhin für etwas

- problematisch. Sie schließt mit der diplomatischen Feststellung: »Seine Beschämung lässt eine Besserung als nicht durchaus ausgeschlossen erscheinen«. Pfenniger: Schröder (1919), S. 67.
- ²³ George Farquhar: Sir Harry Wildair. In: Ders.: Works. Band 1 (1988), S. 235-313.
- ²⁴ Friedrich Ludwig Schröder: Der Ring oder die unglückliche Ehe durch Delikatesse. In: Ders.: Werke. Band 4 (1831), S. 169-238.
- ²⁵ Weiterhin wurde der Stoff noch vom weniger bekannten August Friedrich Ernst Langbein bearbeitet. Vgl. August Friedrich Ernst Langbein: Liebhaber, wie sie sind und wie sie seyn sollten. In: Ders.: Zwey Lustspiele. Leipzig: Dyk 1788, S. 1-128. Langbein kürzt das Stück allerdings um die Nebenhandlung um Sir Harry Wildair, der hier unter dem Namen Sprosser gleichwohl im Rahmen der Haupthandlung auftritt. Vgl. zur Person Langbeins Gerd Müller: August Friedrich Ernst Langbein. In: Walther Killy Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Hg. v. Walther Killy. Band 7. Gütersloh, München: Bertelsmann 1990, S. 138.
- ²⁶ August von Kotzebue: Die beiden Klingsberg. In: Ders.: Schauspiele. Hg. v. Jürg Mathes. Mit einer Einführung von Benno von Wiese. Frankfurt/M.: Athenäum 1972, S. 325-398.
- ²⁷ August von Steigentesch: Wer sucht, findet, auch was er nicht sucht. In: Ders.: Lustspiele. Erster Theil. Leipzig: Göschen 1813, S. 213-290.
- ²⁸ Vgl. zur Person und zum Werk Kotzebues Benno von Wiese: Einführung. In: Kotzebue: Schauspiele (1972), S. 7-39; Frithjof Stock: August von Kotzebue. In: Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Hg. v. Benno von Wiese. Berlin: Erich Schmidt 1977, S. 958-971; Doris Maurer: August von Kotzebue. Ursachen seines Erfolges. Bonn: Bouvier 1979; Peter Kaeding: August von Kotzebue. Auch ein deutsches Dichterleben. Stuttgart: DVA 1988.
- ²⁹ Vgl. zu dieser Unterscheidung Rainer Warning: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Das Komische. Hg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning. München: Fink 1976, S. 279-333.
- ³⁰ August von Kotzebue: Die deutschen Kleinstädter. In: Ders.: Schauspiele (1972), S. 399-466. Vgl. dazu Peter Pütz: Zwei Krähwinkliaden 1802/1848. Kotzebue: Die deutschen Kleinstädter. Nestroy: Freiheit in Krähwinkel. In: Die deutsche Komödie vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. v. Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel 1977, S. 175-194; Maurer: August von Kotzebue (1979), S. 128-135.
- ³¹ Vgl. hierzu beispielsweise Stock: Kotzebue (1977), S. 964f.
- ³² Vgl. Kotzebue: Die beiden Klingsberg. In Szene III, 4, S. 372, wird direkt auf Schröders *Ring* angespielt: »Graf Guten Abend, Schwester! Ich komme, dich zu fragen, ob wir zusammen ins Theater fahren? Gräfin Was gibt man heute? Graf Den Ring von Schröder. Gräfin Aha! Deine Geschichte? Graf Ich sehe das lustige Stück immer noch gern. Es hat mir einen Namen in der Welt gemacht; es hat mir lange nachher noch manchen Sieg erleichtert«. Vgl. zum Stück Maurer: August von Kotzebue (1979), S. 107-114.

- ³³ Vgl. Anm. 17. Bis 1874 erreichte es allein dort 141 Aufführungen. Vgl. den Kommentar von Jürg Mathes. In: Kotzebue: Schauspiele (1972), S. 572.
- ³⁴ August von Kotzebue: Der Rehbock. In: Ders.: Schauspiele (1972), S. 467-524. Diese sehr späte Komödie Kotzebues ist sein einziges Stück, das in der Opernfassung von Albert Lortzing als *Der Wildschütz* (1842) noch heute auf der Bühne präsent ist. Vgl. zum Stück Maurer: August von Kotzebue (1979), S. 120-124.
- ³⁵ Der bereits zeitgenössische topische Vorwurf an Kotzebue, seine Stücke seien im Kern unmoralisch, hat hier einen seiner Ursprünge. Vgl. Frithjof Stock: Kotzebue im literarischen Leben der Goethezeit. Polemik – Kritik – Publikum. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1971, hier v.a.: Kapitel V: Kotzebues »Unmoral«, S. 73-111. Der enge Konnex zwischen einem Wiederaufleben der Lachkomödie und dem Aufbrechen starrer Moralkonventionen auf der Bühne, um den es mir hier insgesamt geht, wird übrigens auch von Glaser indirekt dadurch bestätigt, dass er in seinen Ausführungen zu Iffland und Schröder ausschließlich auf Rührstücke im engeren Sinne rekurriert, bei Kotzebue aber, an dem er die Ironisierung und Unterwanderung dieses Moralparadigmas zu zeigen versucht, auch auf die Komödien zurückgreift. Vgl.: Glaser: Rührstück (1969).
- ³⁶ Vgl. etwa Glaser: Rührstück (1969), S. 15 u. 24.
- ³⁷ Nicht zufällig stellt Volker Klotz mit den *Deutschen Kleinstädtern* ein Stück Kotzebues an den Anfang seiner Studie zum bürgerlichen Lachtheater. Vgl. Volker Klotz: Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 20-29.
- ³⁸ Als ein wichtiges Beispiel sei hier *Die spanische Fliege* (1913) von Franz Arnold und Ernst Bach genannt. Bekanntere als derartige Stücke selbst dürften allerdings heute die Parodien auf dieses Genre sein, etwa Ludwig Thomas Lustspiel *Moral* (1908) oder die Komödien Carl Sternheims aus der Reihe *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*. Vgl. Franz Arnold, Ernst Bach: Die spanische Fliege. In: Bühnenschwänke: Der Raub der Sabinerinnen, Pension Schöllers, Die spanische Fliege. Hg. v. Helmut Schmiedt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 195-270. Vgl. Ludwig Thoma: *Moral*. In: Ders.: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Erweiterte Neuausgabe. Band 2. München: Piper 1968, S. 313-383. Vgl. zu Sternheim etwa *Die Hose* (1911), *Bürger Schippel* (1913) oder *Der Snob* (1914) in: Carl Sternheim: Aus dem bürgerlichen Heldenleben. Komödien. Schauspiele. In: Ders.: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Hg. v. Fritz Hofmann. Band 2. Neuwied: Luchterhand 1962, S. 5-82, S. 153-213, S. 215-269.
- ³⁹ Zu Person und Werk Steigenteschs vgl. Wilhelm Eilers: August von Steigentesch, ein deutscher Lustspielführer. Leipzig, Halle: John 1905; Cornelia Fischer: August Ernst Frhr. von Steigentesch. In: Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Hg. v. Walther Killy Band 11. Gütersloh, München: Bertelsmann 1991, S. 150f.
- ⁴⁰ Hier zitiert nach August von Steigentesch: Bemerkungen über das Lustspiel. In: Ders.: Lustspiele. Erster Theil. Leipzig: Göschen 1813, S. 1-46. Im Folgenden zi-

- tiert mit der Sigle BL. Ein Nukleus dieser Theorie findet sich auch bereits in August von Steigentesch: Vorrede. In: Ders.: Dramatische Versuche. Osnabrück: Karl 1798, S. V-XIII. Vgl. zu den Bemerkungen Eilers: Steigentesch (1905), S. 32-40.
- ⁴¹ »Aber das Lustspiel darf sich nie von seinem Zweck entfernen, die heitere Seite des Lebens darzustellen; die Personen, die in ihm auftreten, müssen fröhlich erscheinen und verschwinden; [...] und kein Ausdruck des Schmerzes und der Wehmuth darf diesen Eindruck stören«. (BL 4f.)
- ⁴² Vgl. BL 28f. Auf S. 30 resümiert er: »Gewiß ist es indessen, daß auf der englischen Bühne Darstellungen öffentlicher Örter vorkommen, die man in guten Gesellschaften nicht nennt, und daß die Schüchternheit über die Handlung mancher ihrer Stücke erröthen kann. Aber noch lebt der wirkliche Geist des Lustspiels dort, wie er bei seiner Entstehung erschien, und alle seine Fehler können nie die Kraft vermindern, mit der die Fröhlichkeit in starken, oft unverhältnißmäßigen Umrissen, aber immer erheiternd, die Scene belebt«.
- ⁴³ Vgl. bereits Anm. 27. Vgl. dazu Eilers: Steigentesch (1905), S. 97f.
- ⁴⁴ Bereits Schröders *Ring* hatte ja hier seine Uraufführung und seine größten Erfolge.
- ⁴⁵ Das Problem, wie sich von außen erkennen läßt, ob ein Paar verheiratet ist oder nicht (vor allem natürlich an Nachlässigkeiten im Umgang miteinander), bildet den Schwerpunkt einer anderen Komödie Steigenteschs. Vgl. August von Steigentesch: Die Zeichen der Ehe. In: Ders.: Lustspiele (1813), S. 47-152. Vgl. dazu Eilers: Steigentesch (1905), S. 98f.
- ⁴⁶ Oscar Wildes Stücke mit ihrer extremen Vorliebe für paradoxes Sprechen mögen dazu als Musterbeispiele dienen.
- ⁴⁷ Zu Person und Werk von Voß vgl. Georg Ellinger: Einleitung. In: Julius von Voß: Faust. Hg. v. dems. Berlin: Paetel 1890, S. V-XXXVI; Johannes Hahn: Julius von Voß. Berlin: Mayer & Müller 1910; Leif Ludwig Albertsen: Die Eintagsliteratur in der Goethezeit. Proben aus den Werken von Julius von Voß. Mit einer Einleitung von Leif Ludwig Albertsen. Frankfurt/M., Bern: Peter Lang 1975, hier: S. 9-229.
- ⁴⁸ Vgl. Julius von Voß: Der travestierte Nathan der Weise (1804). Stuttgart: Scheible 1856; [Julius von Voß:] Die travestierte Jungfrau von Orleans. Berlin 1805; Julius von Voß: Faust (1823). Hg. v. Georg Ellinger. Berlin: Paetel 1890.
- ⁴⁹ Julius von Voß: Die Museen im Kriege. Ein traurig Lustspiel in zwei Akten. Triumph der Schreibewuth. Ein lustig Trauerspiel. In: Ders.: Farcen der Zeit. Berlin: Weiß 1808, Einzelpaginierung.
- ⁵⁰ Hahn wie Ellinger beharren darauf, dass Voß in erster Linie als Aufklärer zu verstehen sei. Vgl. Hahn: Voß (1910), S. 1, und Ellinger: Einleitung (1890), S. VIII.
- ⁵¹ Julius von Voß: Vorrede. In: Ders.: Lustspiele. Band 1. Berlin: Schmidt 1807, S. I-VI, hier: S. VI.
- ⁵² Hahn: Voß (1910), S. 175.
- ⁵³ Julius von Voß: Die Liebe im Zuchthause (1807). Reprint in: Albertsen: Eintagsliteratur (1975), nach S. 229. Vgl. hierzu auch Albertsen: Eintagsliteratur (1975), S. 161-165; Hahn: Voß (1910), S. 157f.