

5670335

Im
Dialog
mit der
interkulturellen
Germanistik

herausgegeben
von
Hans-Christoph Graf v. Noyhauss
und Krzysztof A. Kuczyński

Allg

4

Hon 2

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

3524/95

Wrocław 1993
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

BERNHARD GREINER

*Komödie auf der Grenze:
Christian Weises Schuldrama
„Bäurischer Machiavellus“*

Zwischen dem schlesischen Glogów (Glogau), wo Gryphius die barocke Komödie zu glänzender Entfaltung gebracht hatte (als z.B. Laienspieler dort am 16. 10. 1660 die Doppelkomödie *Verliebttes Gespenste/Die geliebte Dornrose* anlässlich der Feiern zur Hochzeit des Landesherrn aufführten) und dem sächsischen Leipzig, wo 77 Jahre später Caroline Neuber, vom Leipziger Professor Gottsched im Bemühen um Reformierung des Theaterwesens inspiriert, den Harlekin von der Bühne vertrieben und damit eine für die Geschichte der deutschen Komödie wesentliche Umorientierung vollzogen hat (die Bändigung der dionysischen Komponente der Komödie, zugleich die Begründung der Herrschaft des Textes auf dem Theater), zwischen der barocken schlesischen und der aufklärerischen sächsischen Komödie also mit ihren Brennpunkten in Glogau und Leipzig liegt (in der Oberlausitz Zittau, heute auf der Grenze zwischen Polen und Deutschland. Das Zittauer Gymnasium aber leitete von 1678 an für dreißig Jahre der theaterbegeisterte Christian Weise, der dort Jahr für Jahr Dramen für die Theateraufführungen seiner Schüler verfaßte und einstudierte.

„Auf der Grenze“, sagt Lichtenberg, „liegen immer die seltsamsten Geschöpfe“¹, das gilt ohne Zweifel auch für die Komödie *Bäurischer Machiavellus*, mit dessen Aufführung am 15. Februar 1679 Weise seine erste 'Theaterwoche' als Rektor des Zittauer Gymnasiums abschloß, nachdem man am 13. Februar ein Stück über einen biblischen Stoff (Jephta) und am 14. ein politisches Stück (*Der gestürzte Marggraff von Ancre*) gegeben hatte.

Die Komödie zeigt sich bei Gryphius vor eine paradoxe Aufgabe gestellt. Barocke Weltsicht verlangt, Transzendierung des irdischen Daseins als eines Befangenseins im Schein, in Verblendung, hin zum wahren Sein in Gott vorzustellen. Die Tragödie faßt dies wahre Sein radikal jenseitig, also nur im Durchgang durch den Tod zu erreichen, was auf die Figur der Allegorie führt. Demgegenüber hat die Komödie ein Transzendieren der irdischen Welt des Scheins vorzustellen, das doch

¹ G. Ch. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. von W. Promies, Bd. 1, (Heft D, Nr.161), Darmstadt 1968, S. 254.

immanent bleibt, da mit dem traditionellen Ausblick auf Hochzeit am Ende als eines *Himmels auf Erden*² in ein Bejahen des Diesseits und damit des Lebens mündet. In seiner Doppelkomödie hat Gryphius diese Gestaltungsaufgabe so gelöst, daß die Figuren zwar durch eine Todeserfahrung hindurchgehen müssen, diese ihnen aber nur vorgespielt wird, womit sie durch ein falsches (als Illusion nicht durchschautes) Spiel im Spiel aus der verworrenen Welt des Scheins und der Verblendung geführt werden. So scheint diesseitige Repräsentanz des Wahren auf; man muß nicht sterben, um an ihr teilzuhaben. Die Komödie aber steht damit vor dem dramaturgischen Paradox, daß ihre Figuren gerade durch Befangen-bleiben im falschen Spiel (indem sie die ihnen zum Schein vorgestellte Todeserfahrung für wirklich nehmen) zur Überwindung ihres Verblendet-seins gelangen sollen. Im 'Falschen', im Spiel der Illusion, soll sich das Wahre repräsentieren. Gryphius bewältigt diese Aufgabe in der schon genannten Doppelkomödie *Verliebttes Gespenste/Die geliebte Dornrose* für die Situation der Uraufführung durch die Konzeption des Stücks als eines Laienspiels, für spätere Rezipienten durch die Anlage des Stücks als Mischspiel.

Die Komödie ist für Glogauer Bürger geschrieben, die sie als Feier der Stadt zu Ehren des anwesenden Herrscherpaares aufführen. So sind diejenigen, die sich traditionell in Zuschauerposition befinden (und einen vorgeführten Tod als bloßes Spiel wissen), in stellvertretender Auswahl zu Spielern gemacht, die in ihrem Spielen die ihnen vorgestellte Todeserfahrung ernst nehmen müssen, sie nicht als bloße Illusion distanzieren dürfen. Als Spieler vollziehen sie den Akt der Transzendierung, was dann erlaubt, die Illusion des Todes schon in der fiktiven Welt wieder aufzuheben, womit das Paradox immanenter Transzendierung erfüllt ist. Für spätere Rezipienten führt die Anlage des Stücks als Mischspiel, das aktweise ineinander verschränkt ist, zum gleichen Ergebnis. Die jeweils aufgebaute fiktive Welt wird für den Zuschauer oder Leser immer neu als Spiel-Welt herausgestellt, wenn nach jedem Akt das Spiel nicht fortgesetzt wird, sondern ein anderes Spiel auf einer ganz anderen Stilhöhe einsetzt. Das schafft Spielbewußtsein und entsprechend Achthaben auf die jeweilige Gesetzmäßigkeit des Spiels, zu der hier aber wesentlich gehört, daß die Figuren die jeweils bloß vorgegaukelte Todeserfahrung ernstzunehmen haben.

So hat Gryphius in seiner letzten und reizvollsten Komödie zwei Garantien für das Gelingen der paradoxen Aufgabe der barocken Komödie, eine immanente Transzendenz vorzustellen, entwickelt: Laienspiel, das die Grenze zwischen Spieler und Zuschauer einzieht, die Wirklichkeit der Spieler aufwertet gegenüber dem durch das Spiel Dargestellten und die Struktur des Mischspiels, das das Spielbewußtsein von der Ebene der dargestellten Welt zu der des Darstellungsvorgangs hinüberlenkt³. Eben diese beiden Garantien für das Gelingen der Komödie sind aber auch für Christian Weise zentral. Hierin partizipiert er noch an der Drama-

² A. Gryphius, *Verliebttes Gespenste/Gesang-Süil. Die Geliebte Dornrose. Scherz-Spill*, hg. von E. Mannack, (Komedia Bd.4), Berlin 1963, S. 76.

³ Ausführlicher wird dies dargelegt in: B. Greiner, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992, S. 131 ff.

turgie der barocken Komödie. Aber er stellt beide Garantien doch schon in den Dienst eines ganz anderen (statt allegorischen nun metaphorischen) Zeichenbewußtseins, dem Sinnggebung ungleich prekärer geworden ist.

Zum Aspekt des Laienspiels: Weise schreibt seine Stücke für die Schüler seines Zittauer Gymnasiums im Verfolgen einer Konzeption von 'Schulkomödie', für die der Akt des Spielens — gegenüber der gespielten Welt — entscheidend zum 'Transport' der Komödie gehört. Ebenso zeigt Weise gerade in seinen Komödien eine ausgesprochene Vorliebe für das Mischspiel (in der Form der Brechung in Binnen- und Rahmenhandlung). Finden sich derart beide Grundorientierungen von Gryphius' Dramatik in der Christian Weises wieder, so erscheint doch deren Funktion jetzt entschieden gewandelt. Die Aufwertung der Spielerwirklichkeit — nicht bloßes Medium, sondern primäres Ziel der theatralischen Veranstaltung zu sein — dient nicht dazu, das Paradox einer immanenten Transzendierung zu beglaubigen, sondern dem praktisch-rhetorischen Ziel, die Laien-Spieler durch das Spielen lernen zu lassen, sich in einer schwer durchdringbaren Welt körperlich wie geistig mit Erfolg zu bewegen, bis hin zur Fähigkeit, wie Weise betont, „allseits die Reden und die Sachen geschickt [zu] verbinden“⁴. Die Brechung des Spiels in eine Binnen- und in eine Rahmenhandlung wiederum etabliert nicht ein gesteigertes Spiel-, sondern ein neues Zeichenbewußtsein. Wie sich zeigen wird, verlangt das Spiel die Sinnperspektive der entworfenen Welten nicht als das wahre Sein, sondern als Zeichen zu fassen, das für ein anderes steht. Damit aber markieren Weises Komödien in der Geschichte der Gattung den Moment, da sich das allegorische Spiel des barocken Theaters zu einem metaphorischen verschiebt.

Schon in seiner ersten Komödie, dem *Bäurischen Machiavellus*, hebt Weise gleich zu Beginn auf das Zeichenbewußtsein ab, das seine Komödie begründet. Die Botschaft ist offenbar so wichtig, daß sie keinen Aufschub duldet. Nicht weniger prinzipiell theaterhaft als Shakespeare, der seinen *Hamlet* mit der Frage „Wer da?“ eröffnet, jetzt allerdings auf einer transzendentalen Ebene, eröffnet Weise das Spiel im Berufen des Theatertopos⁵:

Eusebius: Wo sol das Spiel vorgestellt werden?

Uranius: Eben auff diesen Platze. [11]⁶

Die Rahmenhandlung, Apolls Gerichtstag, ist selbst wieder als Schauspiel eingeführt. So kann eine der Figuren bemerken:

⁴ Ch. Weise, *Der Grünen Jugend Nothwendige Gedancken*, Leipzig 1675, S. 433, zitiert nach: K. Zeller, *Pädagogik und Drama. Untersuchungen zur Schulkomödie Christian Weises*, Tübingen 1980, S. 100.

⁵ Zu dessen zentraler Bedeutung im Barock: R. Alewyn, K. Sälzle, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959; W. Bärner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970 (insbes. Kap. *Theatrum Mundi — Der Mensch als Schauspieler*).

⁶ Zitate aus dem *Bäurischen Machiavellus* werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundeliegt: Ch. Weise, *Bäurischer Machiavellus*. Text und Materialien zur Interpretation besorgt von Werner Schubert (Komedia Bd.10), Berlin 1966.

Ich bin zufrieden / daß ich meine Person in dem Schau Spiele sehen lasse. [11]

Die Sinnperspektive dieses Schauspiels aber, Apoll als Herrscher auf dem Parnaß, steht zur Diskussion:

Eusebius: Liebster Bruder / was hat man vor ein Schau-Spiel unter der Hand? sol Apollo auff einem Christlichen Theatro auffgeführt werden? [12]

Das wird bejaht mit dem Hinweis, Apoll sei nur ein Name, um „die artigen Erfindungen“ einzukleiden [vgl. 12]. Das Spiel der Rahmenhandlung ist aus der christlichen Welt der Spieler in eine heidnische Welt 'übertragen'. So ist die vorgestellte Sinnperspektive des Spiels eine Metapher. Die gespielten Figuren geben als Teilnehmer am Schauspiel 'Gerichtstag des Apoll' einem Paradigma neue Gegenwart (Versammlung der Tugendhaften bzw. der Gelehrten um den Klügsten [vgl. 13]), wie die Spieler durch ihr Spiel dem Paradigma 'Gerichtstag auf dem Parnaß' hier und jetzt Gegenwart schaffen, wobei das eine Paradigma das andere vertritt⁷. So hat Weise in seiner Eröffnungsszene nichts anderes geleistet, als die Struktur der Metapher als Theaterhandlung zu entwickeln bzw. Theater — als dargestellte Handlung wie als Vollzug — auf die Struktur der Metapher zu verpflichten. Was gewinnt er damit und warum ist dies so wichtig, daß gleich die erste Szene es herausstellen muß?

Die Sinnperspektive, die das Spiel benennt, kann die entworfenen Welt nur bedingt durchdringen und verantworten; denn sie ist mit dieser Eröffnung als Maske kenntlich gemacht. Solches Metaphorisieren der Sinnperspektive begründet Weise zum einen pädagogisch-rhetorisch. Man müsse, was man sagen wolle, auf einem anderen Feld aussprechen, damit die Lehre angenommen werde⁸:

Doch was zum Exempel ein grosser Man thut das muß so lange ein Kauffmann gethan haben; was ein Politicus fehlet / das erzehlet man von einem Bauer. Ich möchte fast die neuliche Comödie vom Baurischen Machiavello anführen⁹.

Notwendig erscheint diese Verschiebung, „weil sich niemand gern die Wahrheit vorfiel den lasset / und mancher die Fiedel zu Lohne auff seinem eignen Schedel zerbrechen siehet / der sich mit dieser Music zu gemein machen will“¹⁰. Häufig, so auch im Prolog seines historischen Trauerspiels *Der gestürzte Marggraff von Ancre*, das ein Tag vor dem *Baurischen Machiavellus* aufgeführt wurde, gebraucht Weise das Bild vom Zucker, den man über die „harten Speisen“ streuen müsse¹¹:

Und gleichwie nicht zu leugnen ist / daß die gantze Begebenheit mit lustigen Erfindungen vermischet wird; Also wird ein jedweder recht urtheilen können/man hätte dergleichen ernsthaftte Sachen / nicht anders als harte Speisen / mit einigen Zucker bestreuen müssen¹².

⁷ Erst dieser Doppelbezug schafft das Paradigmen-Bewußtsein; hierzu: R. B a r t h e s, *Die Imagination des Zeichens*. In: R.B., *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt 1969.

⁸ Ausführlicher hierzu: K. Z e l l e r (Anm. 4), S. 217 f.

⁹ *Christian Weisens/Kurzzer Bericht vom Politischen Näscher*, Leipzig 1680, S. 109, zitiert nach: Z e l l e r (Anm. 4), S. 218.

¹⁰ Ebd. S., 104 f., zitiert nach: Z e l l e r (Anm. 4), S. 218.

¹¹ Zusammenstellung weiterer Belege: Z e l l e r (Anm. 4), S. 97 ff. und 163 ff.

¹² Ch. W e i s e, *Sämtliche Werke*, hg. von J.D. Lindberg, Bd.1, *Historische Dramen I*, Berlin, New York 1971, S. 10.

Die Rücknahme der eingeführten Sinnperspektiven des jeweiligen Spiels als Metaphern (Masken) ist aber nicht nur pädagogisch-rhetorisch begründet, sondern zeigt auch einen gewandelten Wirklichkeitsbezug der Komödien an. Überwindung der scheinhaft trügerischen Welt in der Hinwendung zum Wahren, worauf Gryphius' Komödie in ihrer paradoxen Struktur immanenter Transzendierung noch verpflichtet ist, kann nicht mehr leitendes Ziel sein, wenn dies 'Wahre' selbst nur Zeichen eines anderen ist. An dessen Stelle tritt ein Anerkennen der Wirklichkeit in ihrem So-Sein als Feld, auf dem der Einzelne sich mit seinen erworbenen Fertigkeiten bewähren muß. Diese latente Anerkennung der gegebenen Wirklichkeit gilt insbesondere für die Komödie, mit der Weise seine Zittauer Theatertage auch stets abschloß:

Nun hab ich allezeit drei Gattungen von solchen Exercitiis in Acht genommen, daß ich erstlich eine geistliche Materie, nachgehends etwas aus der politischen Historie, fernerweit eine verblümete Vorstellung aus dem menschlichen Leben vor mich nahm[...]¹³.

Die Theaterspiele des Zittauer Gymnasiums unter der Ägide seines Rektors Weise stehen in der Tradition der jesuitischen und protestantischen Schulbühnen des 16. und 17. Jahrhunderts. Auf diesen Schulbühnen wurden anfangs vor allem römische Autoren (in lateinischer Sprache) gespielt, z.B. Komödien des Terenz. Über die Zwischenstufe von Übersetzungen der lateinischen Lustspiele entstanden deutsche Schuldramen. Sie sollten zu bestimmten äußerlichen Tugenden erziehen, weiter eine gewählte Ausdrucksweise und gutes Benehmen lehren und dabei die sittliche und religiöse Erziehung unterstützen (weshalb gerne biblische Stoffe dramatisiert wurden)¹⁴. Das Jesuitentheater in Schlesien betonte dabei die kirchlich-religiöse Agitation im Dienste der Gegenreformation, das protestantische Schultheater verfolgte stärker weltliche Ziele. Erziehungsideal ist der vielseitig gebildete, zu praktischen Zwecken erzogene Weltmann, der Mensch, der sich mit Lebensklugheit in seine Wirklichkeit einzurichten weiß. Dies Bildungsziel ist individuell aufgefaßt, nicht, wie das des Moliere'schen Theaters, öffentlich (der auf den Hof bezogene hönnete homme). Gegenüber einem weitgehend auf den Erwerb äußerlicher Fertigkeiten gerichteten Schuldrama (Einüben von richtigem Benehmen, geschicktem Auftreten, angemessenem Reden) geht es Weise umfassender um Weltklugheit, um Sich-Bewähren in einer in all ihren Schwächen und Scheinhaftigkeiten erfaßten Wirklichkeit.

Christian Weise wurde 1641 in Zittau geboren, besuchte dort das Gymnasium, wo er bei Aufführungen von Schuldramen mitwirkte, studierte dann in Leipzig (wo er Aufführungen von Wanderbühnen kennenlernen konnte), hielt nach dem Stu-

¹³ Von der Verfertigung der Komödien und ihrem Nutzen, in: *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung*, Bd.1, Weimar und Leipzig 1928, S. 129.

¹⁴ Für diese Zielsetzung beruft sich Weise ausdrücklich auf Luther, der in einem seiner Tischgespräche verkündet habe: „Comödien zu spielen soll man um der Knaben willen in der Schule nicht wehren/sondern gestatten und zulassen. Erstlich/daß sie sich üben in der Lateinischen Sprache. Zum ändern/daß in Comödien fein künstlich erdichtet/ abgemahlet und fargestellt werden solche Personen/dadurch die Leute unterrichtet/und ein jeglicher seines Amtes und Standes erinnert und ermahnet wird/was einem Knechte/Herrn/Junggesellen/und Alten gebühre/wol anstehe/und was er thun soll [...]“, (*Neue Proben von der vertrauten Redens-Kunst, Vorrede*. In: Ch. W e i s e, *Sämtliche Werke*, hg. von J. D. Lindberg, Bd. III, Berlin 1971, S. 425.)

dium ab 1663 Vorlesungen in Leipzig (über Beredsamkeit, Sittenlehre, Lebensweisheit, Geschichte und Poesie). Nach vergeblichen Versuchen, an Universitäten Fuß zu fassen, wurde er Sekretär eines Grafen in Halle, später Hofmeister und 1670 Professor für Politik, Beredsamkeit und Poesie am Gymnasium illustre in Weißenfels. Dort wirkte er acht Jahre und klärte dabei sein Bildungsideal, die politisch-weltmännische Erziehung der Jugend. 1677 faßte er die Grundgedanken dieses Bildungsziels in einem Buch zusammen, dem *Politischen Redner*, der in insgesamt sieben Auflagen eine weite Verbreitung fand. 1678 wurde ihm das Rektorat des Gymnasiums seiner Vaterstadt angeboten, was er annahm und wo er dann dreißig Jahre lang wirkte. Er warf sich dabei offenbar mit Leidenschaft auf das Schultheater, schrieb die Stücke selbst, führte Regie und entwickelte sich zum Theoretiker dieses Theaters (faßbar insbesondere in den Vor- und Nachreden zu seinen Stücken). Der Zittauer Schulbühne und mit ihr der sächsischen Schulkomödie erwarb er durch seine Arbeit hohes Ansehen¹⁵.

Weise hat sehr entschieden im Spielen selbst — und nur sekundär in der Wirkung auf Zuschauer — den pädagogisch-praktischen Nutzen des Theaters gesehen, als eine Veranstaltung zur körperlichen und geistigen Bildung der Spieler im Einüben eines geschickten öffentlichen Auftretens, angemessener Sprech- und Argumentationsweisen wie der Vermittlung je bestimmten Wissens. Die Spieler sollen durch das Spiel 'Weltklugheit' gewinnen, denn es ist, so Weise über das Komödie-Spielen seiner Schüler:

[...]der Nutz auch nicht zu verachten, daß junge Leute mit guter Bequemlichkeit einen Blick in das gemeine Leben tun, welches ihnen sonst ohne große Mühe und Kosten nicht in die Augen fällt¹⁶.

Da der Hauptnutzen nur im Spielen selbst erreicht wird, strebte Weise danach, möglichst viele seiner Schüler in den Aufführungen zu beschäftigen. So entstanden Dramen mit sehr großem Personal und entsprechender Aufsplitterung der Handlung; die Stücke werden dadurch aber nicht unübersichtlich, da die Konturen der Grundhandlung stets deutlich bleiben. Es handelt sich um ein weitgehend gleichbleibendes Muster: im Zentrum steht „eine Gruppe von Hauptpersonen, die ein bestimmtes Privat- oder Parteiinteresse verfolgen“. In vielen Episoden wird dann entfaltet, wie diese Personen jeweils „klug oder unklug, erfolgreich oder erfolglos auf ihr Ziel zustreben“. Im Spielen erfahren die Schüler an sich und den Mitspielern, wie man „mittels Umsicht, klugen Taktierens und geschickter Rede das gewünschte Ziel erreicht“¹⁷.

¹⁵ Eine ausführliche Biographie gibt: H. A. H o r n, *Christian Weise als Erneuerer des deutschen Gymnasiums im Zeitalter des Barock. Der 'Politicus' als Bildungsideal*, Weinheim 1966. Weitere Forschungsliteratur zu Weise: W. E g g e r t, *Christian Weise und seine Bühne*, Berlin und Leipzig 1935; Marianne K a i s e r, *Mitternacht — Zeidler — Weise. Das protestantische Schultheater nach 1648 im Kampf gegen höfische Kultur und absolutistisches Regiment*, Göttingen 1972; A.H.J. K n i g h t, *Das Komische in Christian Weises Lustspielen*. In: GRM XXIII (1935); J. W i c h, *Studien zu den Dramen Christian Weises*, Diss., Erlangen 1961.

¹⁶ Von der Verfertigung der Komödien und ihrem Nutzen, s. Anm. 13, S. 128.

¹⁷ Z e l l e r (Anm.4), S. 238.

Im *Bäurischen Machiavellus* führen 47 Personen (24 im Rahmen-, 23 im Binnen-Spiel) dieses Schema aus. Im ersten Akt wird, wie erläutert als gezeigtes Schauspiel, ein Gerichtstag des Apoll vorgestellt. Eine Gruppe Tugendhafter, die Figuren werden durch sprechende Namen charakterisiert, Simplex (der Schlichte), Candidus (der Aufrichtige) und Fidelis (der Treue), sodann Innocens (der Unbescholtene), Infucatus (der Ungeschminkte) und Immutabilis (der Beständige) klagen auf dem Gerichtstag des Apoll den Machiavellus an, daß dieser durch seine Schriften die Welt von Grund aus verdorben habe. Es lautet die Anklage z.B.:

[...] daß nunmehr zweyfältige Gedanken / zweydeutige Reden / mit einem Worte / eine zweyköpffige Mißgebürth in der allgemeinen Gesellschaft angetroffen wird. [18]

Gentilletus, der Advokat der Ankläger, der auf den historischen Innocence Gentillet, Verfasser eines antimachiavellistischen Schrift¹⁸, verweist, faßt die Klage in die Worte zusammen:

[...] dieser gegenwärtige Machiavellus hat alle Falschheit List und Betriegerey in der Welt eingeföhret / daß nunmehr ein Tugendhafter Mensch der Welt eher Feind wird/als er mit schuldigen Diensten einige Freundschaft erweisen kan. [19]

Der herbeizitierte Machiavell wehrt sich. Die Schlechtigkeit der Welt sei nicht durch seine Schriften hervorgebracht worden; denn zum einen warte die Geschichte schon lange vor dem Erscheinen seiner Schriften mit vielen Untaten auf, zum andern seien die Bauern, die seine Schriften gar nicht kennen können, die schlimmsten Machiavellisten [vgl. 20]. Damit ist der Übergang zum Binnenspiel geschaffen.

Zur Überprüfung von Machiavells Verteidigung werden zwei Commissare in die Welt geschickt (Eusebius, der Fromme und Politicus, der Weltkundige), daß sie

daselbst bey den Bauern Achtung geben sollen / ob sie alle Boßheit mit den andern Menschen gemein haben; darnach / ob sie solches von dem Machiavello, oder von einem andern Lehrmeister begriffen haben [...] [21]

Das danach einsetzende Binnenspiel, das 'politische' Treiben im Marktflecken (der Kleinstadt) *Querlequitsch*, erfüllt diesen Auftrag aber nur partiell. Die beiden Commissare kommen in ihm gar nicht vor (womit die Beobachterfunktion an die realen Zuschauer delegiert wird); vorgestellt wird auch nicht eine bäurische, sondern eine kleinbürgerliche Welt: so wird der 'Beweis' auf einem 'anderen Feld' als dem angegebenen geführt; weiter dann gibt das Binnenspiel auf die Frage, wer denn für die Menschen als wahrer Lehrmeister in der Bosheit anzusehen sei, gar keine Antwort. Es zeigt nur ein machiavellistisches Treiben.

Der II., III. und V. Akt gehört dem Binnen- oder — wie Weise es nennt — „Zwischen-Spiel“, das erst die eigentliche Komödie vorstellt. In *Querlequitsch* ist die Stelle des Pickelherings frei, was entweder Komik des Mißverhältnisses vorgibt (die traditionell lustige Person, Figur der Übertretung, des Nicht-Einhaltens von

¹⁸ I. G e n t i l l e t, *Discours sur les moyens de bien gouverner... Contre Nicolas Machiavel Florentin (1576)*, mehrfach ins Deutsche übersetzt.

Grenzen, wird als ein bürgerliches Amt vorgestellt, um das man sich mit großer Politik bewerben muß) oder den Ort als Theater andeutet, in dem die Rolle des Pickelhering neu besetzt werden muß. Jedenfalls heben nun vielfältige Intrigen zwischen den Bewerbern bzw. deren Gönnern um die Amtsbesetzung an, bis ein kaum noch entwirrbares Knäuel sich gegenseitig blockierender Taktiken entstanden ist. Im Zentrum der Intrigen steht der Schulmeister und Consulent (Rechts-Berater) Scibilis (der Alleswisser), der nacheinander drei Bewerbern Hilfe verspricht. Dem Wahlspruch des Scibilis folgend, „wer schmärt der fährt“ [25], verlegt sich der erste Bewerber auf Bestechung (des Landschöppen, d.i. Beisitzers eines Dorfgerichts): „doch wolt ich mein Hab und Gut dran spendiren / wenn meiner Wohlfahrt so gut geholffen würde“ [25]. Der zweite Bewerber verlegt sich auf das Heiraten (er werde die Tochter des Gerichts-Schulzen heiraten, wenn dieser ihm zum Amt ver helfe), wichtiger noch aber auf das Einschmeicheln bei der Frau des Gerichts-Schulzen: „der Fr. Gericht Scholtzin Wille soll mein Gesetze seyn“ [29]. Der dritte Bewerber bietet dem Schulmeister an, dessen eigene Tochter zur Ehe zu nehmen und darüber hinaus erklärt er mit schöner Offenheit: „Ich will mich bey der Nase rumführen lassen / biß das Amt vergeben ist“ [76]. Der Schulmeister weiß immer neue Listen und Ränken auszuhecken und die der andern zu parieren. So bringt er zuletzt den dritten Kandidaten durch, stellt aber auch die beiden anderen Bewerber und deren 'Beschützer' zufrieden, indem er — ein bis heute geübtes Verfahren der Stellenbesetzung — neue Ämter schafft. So kann das Binnenspiel damit schließen — durchaus ein Zitat des dionysischen Komos —, daß die Stadthonoratioren mit Kandidaten und Gefolge zu einem Gelage abziehen, das die glückliche Lösung feiert.

Unterbrochen wird die Binnenhandlung im IV. Akt durch ein Zwischenspiel der Figuren der Rahmenhandlung. Die ausgeschickten Beobachter kommentieren:

Die einfältigen Leute sind nur einen Mantelkragen besser als die Bauern / und gleichwohl wissen sie die betrügerlichen Stücke so künstlich anzuwenden / daß der Machiavellus selber neuer Klugheit von nöthen hätte / wenn er in einen geringen Marckflecken ohne Schaden und Verhindernuß wohnen sollte. [60]

Die Frage aber, „woher die geringen Leute von der Welt diese Boßheit gelernet haben“ [60], wird nicht durch die Binnenhandlung beantwortet, sondern auf der Ebene der Rahmenhandlung. Rationalis, der Vernünftige, erläutert den Beobachtern:

Der gute Machiavellus ist gewiß unschuldig; Aber mein verlauffener Knecht Appetitus [= die Begierde], nebst 2. gemeinen Dirnen Stultitia [= die Dummheit] und Calliditas [= die Tölpelhaftigkeit], haben sich an einen Kerlen gehangen / ist mir recht / so heist er Antiquus, und derselbe pfeget unter des Machiavelli Person vielfältige Masqueraden zu spielen. [61]

Dem V. Akt ist noch ein Schluß-Akt angehängt, der diesen Strang des Rahmenspiels zu Ende führt. Appetitus und Antiquus müssen nun gleichfalls vor Apoll erscheinen. Machiavell wird freigesprochen, die Begierde wird von der Vernunft gebunden, der 'allgemeine Feind' Antiquus wird drei strengen Erziehern in Gewalt

gegeben, Severus, dem Strengen, Eruditus, dem Gebildeten und Sedulus, dem Fleißigen. In diesen Figuren feiert die Schulmeisterei ihre Orgien:

Eruditus: Mein Zwang ist lieblich; Denn ich sage die Wahrheit / und nöthige die Herzen zu einem unstreitigen Beyfall.

Sedulus: Mein Zwang ist vernünftig / denn ich rathe zu der gebührenden Arbeit.

Severus: Mein Zwang ist großmüthig: denn wer mit guten nicht gehorchen wil / der muß den Gehorsam mit seinen Schmerzen lernen.

[...]

Sedulus: Ach / seyd fleissig / damit die Laster keine Zeit finden.

Severus: Unterwerffet euch der Züchtigung / damit die Laster ausgerottet werden.

Eruditus: Folget guten Lehren / damit eine neue Fruchtbarkeit entstehen möge.

Sedulus: Der Himmel verkauft das seine durch Arbeit.

Severus: Und aus der Straffe quellen süsse Früchte hervor.

Eruditus: Absonderlich wenn die Lehre den Saft in die Früchte fließen läst. [102]

Ort der Komik ist in diesem Stück primär die Binnenhandlung, wobei sich Weise — bewußt oder unbewußt — das Gesetz aneignet, daß das Berufen der komischen Figur nur noch in einer Leerstelle (hier ganz wörtlich, als nicht besetzte Stelle) die Komik gerade allgemein werden läßt. Denn um diese Leerstelle herum lebt sich Spiellust aus, unbekümmert um den Ordnungsdruck der Tugendhaften und Gelehrten, für die Apoll und sein Parnaß im Rahmenspiel stehen. Verwicklungen, Intrigen werden gehäuft, steigern sich dann in Eigendynamik zu immer noch komplizierteren Konstellationen, um dann vorzuführen, wie der Tausend-sassa von Schulmeister all diese Komplikationen mit bravourösen Einfällen und Gegenintrigen zu meistern versteht — all dies in ständig manifestem Mißverhältnis zwischen Aufwand und Ziel, sowohl dem Inhalt nach als Mißverhältnis zwischen genialisch-machiavellistischer Politik und Narrenstelle, um die es geht, als auch der Struktur nach als Mißverhältnis zwischen angestrengtester Vernunft, die aufgegeben wird, um dessen habhaft zu werden, was sich ihr gerade prinzipiell entzieht, der Narrheit. Im Schürzen und Lösen der Knoten zeigt sich Weise der Intrigentechnik der *Commedia dell'arte* nahe, wie er auch — dieser analog — das komische Spiel frei von aller moralischen Bewertung ablaufen läßt.

Demgegenüber scheint die Rahmenhandlung Halt, Wertung und Sinnperspektive einzubringen, wird hier doch förmlich eine Untersuchung beschlossen, ein Urteil gefällt und vollstreckt. Aber wie die Rahmenhandlung schon für sich genommen das allegorische Spiel in ein metaphorisches verschiebt, ist auch der Bezug zwischen Rahmen- und Binnenhandlung durch vielerlei Brechungen und Verschiebungen gekennzeichnet. Das ablaufende Binnenspiel kann gar nicht beweisen, was es beweisen soll, denn es führt nicht in eine bürgerliche und d.h. — mit Blick auf Machiavells Argument — nicht in eine illiterate Welt, vielmehr in eine Kleinstadt und zeigt eine Figur im Zentrum, die durch ihr ständiges Reden in lateinischen Sprüchen, wie verballhornt auch immer, sich als durchaus literat erweist, ein großartiger Querlequitsch-Machiavell, keineswegs *avant*, sondern durchaus *après la lettre*. Und wie das Binnenspiel derart auf einem 'anderen Feld' sich entfaltet, erweist sich, wie berichtet, auch seine Deutungsperspektive, der Machiavellismus,

als Maske eines anderen, eines uranfänglich Bösen in der Welt, wie analog am Beginn die Gerichtsinstanz Apoll selbst als Maske von anderem, der Tugendhaften und Gelehrten, eingeführt worden ist. Statt Halt in Deutungs- oder Sinnperspektiven zu geben, öffnet das Stück derart immer neue Fluchten der Stellvertretung, wozu dann stimmig ist, daß zuletzt auch die Lösung, die das Stück gibt, als bloße Stellvertretung kenntlich gemacht wird. Aus der wertfrei — mit Spiellust — vergegenwärtigten egoistisch-betrügerischen Welt¹⁹ wird zwar der Schluß gezogen, die Gestalt der uranfänglichen Bosheit unter den Menschen, die sich die Maske des Machiavell nur angeeignet hat, in das Joch einer Erziehungsdiktatur zu schicken, aber der Weltenrichter Apoll gibt zu erkennen, daß damit die egoistisch-betrügerische Welt nicht gebessert, geschweige denn überwunden ist, sondern daß die Vollstreckung des Urteils an Antiquus nur vorstellt, wie man hoffen kann, das Böse zu überwinden. Nicht erst empirisch, in der Binnenhandlung wie der Erfahrungswelt der Spieler, sondern schon auf der normativen Ebene ist derart die Herrschaft Apolls und der Ordnungsmächte, für die er steht, von dem Schulmeister Weise als prekär bestimmt. Das aber macht die Bildungsziele, die mit dem Komödien-Spielen verfolgt werden, gerade wichtig. So hat Weise in der Rücknahme, der Metaphorisierung der Sinnperspektiven sich in seiner ersten Komödie zugleich den transzendentalen Grund seines Komödienschaffens erschrieben. Und wie sich auf der Ebene des Dargestellten die Sinnperspektiven in Fluchten der Stellvertretung verlieren, wird auch der Zuschauer durch eine an einen 'Niemand' gerichtete Widmung nur als Halter eines Platzes vergegenwärtigt, auf den immer neue Stellvertreter einzurücken sind.

Sieht man Binnen- und Rahmen-Spiel gerade auch in seinen Verwerfungen zusammen, so gibt Weise, was erstaunlich ist für die Gattung Komödie, auf der Ebene des Dargestellten keine befriedigende Bewältigung der vorgestellten Wirklichkeit. Das hat die Tendenz befördert, die Rahmenhandlung, von der offenbar die eindeutige Sinnsetzung erwartet wird, in dem Maße, als sie dies verweigert, als nebensächlich abzutun²⁰. Der Widerspruch löst sich aber nicht durch derartige Umgewichtung, sondern im Rekurs auf Weises Theaterpraxis. Wie die Äußerungen Weises immer wieder zeigen, liegt das Gewicht dieser Theaterpraxis nicht auf der Ebene des Dargestellten, d.i. der komischen Welt, die sich dann als nur bedingt komisch erweist, sondern auf der Ebene der Darstellung, d.i. der Haltungen, die die Schüler im Vollzug des Spielens einnehmen lernen, der Erfahrungen also, die die Spielpraxis den Schülern vermittelt. Die Komödie stellt viele Situationen und Konstellationen bereit, die den Schülern/Spielern Gelegenheit geben, in einer Welt voller Zweideutigkeiten, Ränken, Listen, blank aufeinander treffender Egoismen, deren Sinnperspektive insgesamt nicht sicher ist, sondern als bloßes Zeichen wieder anderer Deutungsmuster sich immer neu entzieht, zu bestehen, d.h. durch Klugheit, Umsicht, geschicktes Reden seine Sache durchzubringen; solch

¹⁹ Z.B.: in den Sprichwörtern festgehalten: „Ein jedweder denckt auff sich“ [82] und „Rem tuam custodi, Ein jedweder Sorge vor seine Haut“ [48].

²⁰ Z.B. Schubert (s.Anm. 6), S. 121.

eine Welt der Maskierungen zwar nicht zu verändern, wohl aber sich in ihr mit Erfolg zu bewegen. Im Spielen der Komödie leisten die Schüler derart, was Lernziel aller Rhetorik ist. So hat Weise die Komödie der Rhetorik überantwortet bzw., denkt man daran, daß er zuerst mit Lehrbüchern der Rhetorik hervorgetreten ist, ehe er als Gymnasialdirektor seiner Theater-Lust freien Lauf lassen konnte, so hat er die Rhetorik in den Raum der Komödie 'verschoben'²¹.

Damit ist die Position auf der Grenze zwischen barocker Komödie und der der Aufklärung sehr genau bestimmbar, die Weise Komödienschaffen einnimmt. Das Zeichenbewußtsein der Allegorie, dem das barocke Theater verpflichtet ist, löst Weise auf. Fluchtpunkt seines Theaters ist die Figur der Metapher als Öffnung der berufenen Sinnperspektiven in einer Flucht von Stellvertretungen. Das zeigt an, daß die tradierten Sinnperspektiven im Hinblick auf die Wirklichkeit ihre Verbindlichkeit verloren haben, ohne daß das Vernunftprinzip der Aufklärung diese Stelle schon sicher einnehmen würde²². Weise leistet diese Umorientierung in einem Theater, das sich gegenüber dem des Gryphius ganz dem Didaktischen überantwortet, allerdings primär nicht auf der Ebene des Dargestellten und des von diesem dann abhängig gemachten Zuschauerbezugs, sondern auf der Ebene der Spiel-Praxis, der Wirklichkeit und Erfahrungen hier und jetzt der Spieler. Gottsched wird die didaktische Ausrichtung des Theaters, gerade auch für die Komödie, entschieden übernehmen, allerdings auf den Zuschauerbezug reduziert und die Ebene des Dargestellten dieser Funktion völlig unterwerfen. Als schwerwiegendste Folge seiner 'Verschiebung' wird sich erweisen, daß das Zeichenbewußtsein der Metapher, das Weise für die Komödie gewinnt, bei Gottsched wieder verloren gehen wird zugunsten einer eindeutig zu machenden, denotativen Sprache. Diese wird den Stücken die strukturelle Komik austreiben, die Weise in der Figur der Metapher als einer möglichen Konkretisierung des Karnevalistischen gebunden hatte.

Greift so Weises Komödie mit ihrem Zeichenbewußtsein der Metapher schon über die nachfolgenden Theaterreformen Gottscheds hinaus, so hat sie selbst gegenüber jenem Theater des 20. Jahrhunderts, mit dem sie sich in einem zentralen Punkt berührt, den Lehrstück-Projekten Brechts, noch etwas voraus. 'Schuldrama' bedeutet für Weise wie 'Lehrstück' für Brecht nicht die Konzeption von Stücken, die für die Aufführung von Schülern bzw. Laien besonders geeignet sind, sondern die Konzeption theatralischer Veranstaltungen, bei der die Spieler nicht nur Medien der Verwirklichung eines Stücks, vielmehr die primären Adressaten des Spiels sind. Was Brecht für das Lehrstück bestimmt, gilt analog für das Schuldrama Weises:

²¹ Diesen Aspekt hat in der Weise-Forschung insbesondere Zeller (Anm.4) ausgeführt.

²² Solche Skepsis mag Weise für das Thema der Melancholie sensibel gemacht haben, der sein wohl bekanntes Stück, *Die unvergnügte Seele*, gewidmet ist. S. hierzu: H.O. Burger, *Die Geschichte der unvergnügten Seele*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1960.

Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden. Es liegt dem Lehrstück die Erwartung zugrunde, daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden und so weiter gesellschaftlich beeinflußt werden kann²³.

Hat Brechts Lehrstück-Praxis dabei aber den Gehalt, das 'Sterben' zu lernen (den Untergang des Individuums) und tendiert es von daher zum Konzept des Tragischen²⁴, so wußte Weise sein didaktisches Theater der Komödie zu öffnen, damit der Manifestation des Lebendigen, das sich den eindeutigen Zuordnungen und Hierarchien zuletzt entzieht. Der trockene Schulmeister Weise stellt sein didaktisches Theater unter das Prinzip des Lebens, der Stückeschreiber Brecht, der in seinen Theatertheorien so viel von Vergnügen und Lust spricht, praktiziert didaktisches Theater als kaltes Spiel des Todes. Dem Vielschreiber Weise, dem gewiß nicht jedes seiner 61 Stücke geglückt ist, sei 313 Jahre nach der Uraufführung des *Bäurischen Machiavellus* hierfür ein Kranz gewunden.

²³ Werkausgabe Edition Suhrkamp, Frankfurt 1967, Bd.17, S. 1024. Zur Lehrstücktheorie: R. Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart 1872.

²⁴ Vgl. insbesondere „Die Maßnahme“; hierzu: R. Grimm, *Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie. Versuch über ein Lehrstück von Brecht*. In: „Zeitschrift für dt. Philologie“ 78, 1959; R. Steinweg, *Brechts „Die Maßnahme“ — Übungstext, nicht Tragödie*. In: „Alternative“ 78/79, 1971.

Nur wenig
nicht auf ein
sätzliche Frag
Deutschlands
auch solche d
Vor gut
neuen Jahrhu

Edler Freu
Jahrhundert ist i

Und nac
Kampf bedrol

In des Her
dem Reich der T

Die Dich
lichkeit, Frie
zieren und m
zuwirken, um
Philosophen u
tensiv geführ
berufen, die i
sich Hölderlin
drich Gentz, e

Aber: kn
pazifistischen
sich ja im elit

¹ F. Schil
Bd.1, Stuttgart, F

² Vgl. K. R
Freiburg, Münch