

Festschrift für Erich Trunz
zum 90. Geburtstag

Vierzehn Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte

Herausgegeben von Dietrich Jöns und Dieter Lohmeier

Sonderdruck

WACHHOLTZ VERLAG

»Haben derowegen weit geirret . . . «

Gryphius' »Herr Peter Squentz« und die Ständeklausel

Von Klaus-Detlef Müller

»Es ist kein Kinderwerck / wenn alte Leute zu Narren werden« (17).¹ Diese Feststellung des vorlauten Prinzen Serenus unmittelbar vor der Aufführung des Pyramus-und-Thisbe-Spiels in Gryphius' Bearbeitung² des »Peter Squentz« ist gewissermaßen das Motto und die Rezeptionsanweisung für ein Spiel von Handwerkern, die einem höfischen Publikum eine dessen Ansprüchen genügende Unterhaltung bieten zu können glauben. Die vorgängige Ironisierung des unbeholfenen Spiels gehört zwar zur späteren Tradition des Stoffes, hat hier aber eine spezifische Bedeutung. In Shakespeares »Sommernachtstraum« (V, 1) warnte der »Aufseher der Lustbarkeiten« vor der Unzulänglichkeit des Handwerkerspiels, das Theseus aber sehen will, weil ihm der Eifer und die Ergebenheit so viel gelten wie professionelle Kunstfertigkeit. Auch der Hinweis Hippolytas auf das Demütigende einer Zurschaustellung von Unzulänglichkeit findet kein Gehör. Der Herzog glaubt sich fähig, den guten Willen der Darsteller ihrem Vermögen gleichzuschätzen. Dieser väterliche Gestus wird zwar angesichts des Spiels nicht durchgehalten: die Spottlust der höfischen Zuschauer läßt sich nicht zügeln, aber der Grundgestus ist doch ein versöhnlicher. Es geht nicht von vornherein darum, die Handwerker vorzuführen.

Das »Schimpff-Spiel« »Absurda Comica oder Herr Peter Squentz« beruht bekanntlich auf einer Tradition, die im Gefolge der englischen Komödianten das Handwerkerspiel aus der kunstvollen Verschränkung des Shakespeare'schen »Sommernachtstraums« herausgelöst und zum Satyrspiel nach der Tragödie verkürzt hat, als das es auch Gryphius in seiner Vorrede einführt (3).³ Erhalten blieb die Dreiteiligkeit von Rollenverteilung, Ankündigung

1 Zitate nach: Andreas Gryphius, Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. 7: Lustspiele I. Hrsg. v. Hugh Powell, Tübingen 1969. Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.

2 Die Frage der Autorschaft, die durch einen Aufsatz von Peter Michelsen (Zur Frage der Verfasserschaft des »Peter Squentz«). In: Euphorion 63 [1969], S. 54 ff.) als ungelöstes Problem nachgewiesen wurde, ist für die folgenden Überlegungen von sekundärem Interesse und wird deshalb nicht weiter berührt.

3 Zum Verhältnis der Gryphiusschen Vorlage zu Shakespeare vgl. die Ausführungen in dem grundlegenden Aufsatz von Gerhart Kaiser: Absurda comica oder

und Aufführung und rudimentär auch der Spiel-im-Spiel-Charakter, der allerdings auf die Desillusionierungsvorgänge im gespielten Spiel verkürzt ist. Der Hof erscheint nur noch als mitspielendes Publikum, nicht in einer eigenen Handlung.

Die Vorgänge treten damit in andere Traditionszusammenhänge ein, die durch die ›Ständeklausel‹ bezeichnet sind. Sie leisten gewissermaßen unfreiwillig deren Verifikation. Die immer schon metapoetische und selbstreflexive Spiel-im-Spiel-Konstellation erhält hier einen poetologischen Charakter,⁴ indem sich zeigt, daß die hohe Form der Tragödie den höchsten Standespersonen vorbehalten bleibt, daß einfache Leute (Bürger und Bauern) hingegen nur in der Komödie auftreten können.⁵ Das gilt für Letztere nicht nur, wenn sie Gegenstand der Darstellung sind, sondern auch wenn sie als (Laien-)Spieler auf der Bühne agieren. Sie sind den Anforderungen der Tragödie nicht gewachsen, weil ihr Erfahrungshorizont nicht ausreicht, um sich auch nur scheinhaft in die tragische Konstellation hineinzudenken. Das Mißverhältnis von bürgerlicher Beschränktheit und tragischer Norm wird damit Gegenstand des ›Schimpf-Spiels‹ vom Peter Squentz.

Dabei ist allerdings zu beachten, daß die Handwerker sich nicht unmittelbar an der Kunst vergreifen, sondern von einem »Seichtgelehrten Dorff-Schulmeister« (12) dazu angestiftet werden.⁶ Squentz ist eine Bramarbas-Figur und wird als solche in der Vorrede eingeführt. Mit seinem hyper-

Herr Peter Squentz. In: G. Kaiser (Hrsg.): Die Dramen des Andreas Gryphius, Stuttgart 1968, S. 207-225, hier: 207 ff.

4 Auf den poetologischen Charakter des Spiels weist auch Joseph Kiermeyer-Debre hin: Eine Komödie und auch keine. Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke, Wiesbaden/Stuttgart 1989, S. 45 ff. Er wendet sich jedoch zugleich gegen jede soziologische Interpretation, nimmt vielmehr an, daß die Ständeklausel selbst poetisch problematisiert wird (S. 51). Es zeige sich, daß die theatralische Anstalt als grundsätzlich untauglich zur Darstellung menschlicher Glücksumstände kritisiert wird (S. 53). Das ist geistvoll, dürfte aber eine kühne Modernisierung sein.

5 Die Ständeklausel ist ein Dogma der Barockpoetik. Vgl. etwa ihre Formulierung bei Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Nach der Edition von Wilhelm Braune, neu hrsg. v. Richard Alewyn, Tübingen 1963, S. 20: »Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße / ohne das sie selten leidet / das man geringen standes personen und schlechte sachen einführe [...] Die Comedie bestehet in schlechtem wesen unnd personen: redet von [...] solchen sachen / die täglich unter gemeinen Leuten vorlauffen. Haben derowegen die / welche heutiges tages Comedien geschrieben / weit geirret / die Keyser und Potentaten eingeführet; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuwieder laufft.«

6 Bei Shakespeare ist Squentz Tischler.

tropen Selbstbewußtsein versucht er, sich in die Gelehrtenkultur des Barock einzuschreiben, indem er sich als »ein Universalem, das ist in allen Wissenschaften erfahren« (13), erklärt. Dabei erhebt er in einer komischen syllogistischen Suada dem Hof gegenüber den Anspruch, »der vornehmste Mann in der gantzen Welt« (14) zu sein. Der überständische Geltungsanspruch des Gelehrten wird hier zur ständischen Anmaßung karikiert,⁷ auf die der König mit spielerischer Ironie reagiert, wenn er feststellt: »Bey Gott P. Sq. düncket sich keine Sau zu seyn.« (15)

Squentz ist dabei in seinem aufgeblasenen Dünkel offenbar, ohne es zu bemerken, Opfer einer vorgängigen Inszenierung. Denn unter den Spielern befindet sich »deß Königes lustiger Rath« (4), also der Hofnarr in seiner von den englischen Komödianten entwickelten volkstümlichen Gestalt als Pickelhäring. Er wird in der zeremoniös gespreizten Vorstellung der Spieler zu Beginn des ersten Aufzugs als erster eingeführt und mit dem Adelsattribut eines »Woledelgebornen Herrn« (5) präsentiert.⁸ In der Handlungskonstellation sind also Squentz und die Handwerker dem Hofnarren zugeordnet. Sie betreiben sein Geschäft und werden an ihm zu Narren, indem sie den Versuch unternehmen, den Hof nach einem anstrengenden »Reichs-Tag« (12) zu unterhalten. Offenbar agiert Pickelhäring im Auftrag des Zeremonienmeisters⁹ Eubulus, der einer Probe beigewohnt und befunden hat, »ihre Majestät werden sich ob der guten Leute Einfalt und wunderlichen Erfindungen nicht wenig erlustigen.« (12)

Die einfältigen Spieler sollen »eine kurzweilige Comoedi agiren.« (12) Die Formulierung ruft eine bezeichnende Verballhornung des Peter Squentz in Erinnerung, der für das Spiel die Wendung gebraucht hat, man wolle »eine jämmerlich schöne Comoedi tragiren« (6). Das fehlende poetologische Unterscheidungsvermögen, das das Vorhaben in seiner eigentlichen Bedeutung von vornherein zur Farce bestimmt, ist zunächst einmal grundsätzlich ein Moment der Unzulänglichkeit, deren komische Wirkung in der Regel ja eine Bestätigung des verfehlten Anspruchs bedeutet. In diesem Sinne ist die fälschlich beanspruchte Bildung und Gelehrsamkeit des Dorfschulmeisters

7 Vgl. hierzu Eberhard Mannack (Hrsg.): Andreas Gryphius. Dramen, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991. Kommentar, hier: S. 1139 f.

8 Im Spiel beruft er sich darauf, »ein Königlicher Diener« (23) zu sein, den die Handwerker nicht duzen dürfen.

9 Auch Kaiser (wie Anm. 3, S. 210) nimmt an, daß Pickelhäring im Einverständnis mit Eubulus das Spiel betreibt. Armin Schlienger (Das Komische in den Komödien des Andreas Gryphius. Ein Beitrag zu Ernst und Scherz im Barocktheater, Bern 1970) bestreitet die Überlegenheit Pickelhärings: Er sei nicht geistreicher, sondern konsequenter als die Handwerker (S. 120 f.). Vgl. auch Manfred Schmelting: Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik, Stuttgart 1977, S. 84 f.

ein affirmativer Reflex der hohen Geltung, die die Barockkultur dem wirklichen Gelehrten zugestand. Ähnliches gilt für die bombastischen Anredeformeln, mit denen Squentz seine Mitspieler auszeichnet: sie verweisen im Prinzip auf eine gesellschaftlich akzeptierte und geforderte Höflichkeitsform, der dann allerdings auch ein entsprechendes Auftreten in der Öffentlichkeit entsprechen müßte.¹⁰ Wenn Squentz zugleich mit den höchsten Standespersonen auf einem plump-treuherzigen Fuß zu verkehren sich anmaßt, wenn er den Landesherrn als »Juncker König«, »Herr König« oder »lieber Herr König« (39) anredet, dann demonstriert er einen Mangel an Sitte und Lebensart, der nur im Komödienkontext ohne Schaden bleiben kann. Das macht deutlich, daß die Begegnung von Handwerkern und Hof schon vor der Aufführung und unabhängig von ihr eine Spielkonstellation ist, die aber als solche nur vom Hof wahrgenommen wird.

Ebenso ist es kennzeichnend für die Spieler, daß sie sich um einen hohen rhetorischen Stil und um gebundene Rede zwar bemühen und damit der gesellschaftlichen Norm folgen, daß ihnen diese Anstrengung aber mißlingt und den spontanen Rückfall in die grobianische und obszöne Sprache ihres Alltags nur um so drastischer erfahrbar macht.

Was nun aber alle diese Formen komischen Fehlverhaltens verbindet, ist das Zusammenwirken sprachlicher (rhetorischer und poetologischer), Bildung, Gesittung und Etikette bezeichnender Momente in einem Kontext, der die Ständeordnung thematisiert. Hier hat die als Paradoxie ausgestellte Ankündigung des Peter Squentz ihren Ort. Poetologisches Wissen ist ja einer der zentralen Bereiche der Gelehrsamkeit im Zeitalter des Barock. Und hier gehört wiederum die klare Unterscheidung der dramatischen Gattungen nach dem Stand der agierenden Personen zu den elementarsten Voraussetzungen ästhetischen Gelingens. Bereits dabei versagt der Schulmeister. Für ihn gibt es »lustige Tragoedien« und »prächtige Comoedien« (6), und er ist ratlos, welcher »Titul« für das »Spiel« angemessen sei (11). Als Autorität kommt hier durch den Meister Lollinger der aus der Sicht der Barockdichtung völlig veraltete Hans Sachs in die Diskussion: der traurige Ausgang spreche für eine Tragödie. Dagegen wendet Pickelhäring mit der hinterlistigen Scheinlogik des Schelms ein, daß die Toten nach dem Spiel ja wieder lebendig werden, sich zusammensetzen und sich einen Rausch antrinken, so daß der gute Ausgang die Gattungsbezeichnung Komödie rechtfertige. Damit wird

10 Das wird zu Beginn des zweiten Aufzugs verdeutlicht, wo die verschrobenen zeremoniösen Umgangsformen der Handwerker durch die selbstverständliche Eleganz der höfischen Rhetorik kontrastiert wird. Zum Mißbrauch der Anredeformen und zum Verstoß gegen die höfische Etikette vgl. Mannack (wie Anm. 7), S. 1153 ff., sowie ders.: Politik-gesellschaftliche Strategie der Peter Squentz Komödie. In: *Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Maria Szarota*, München 1982, S. 311-323.

das für Gryphius' Komödie grundlegende Thema Schein und Wirklichkeit angesprochen, auf das noch zurückzukommen ist. Squentz findet sich in diesem »weiten Feld« nicht zurecht und wählt deshalb den »Titul ein schön Spiel lustig und traurig / zu tragiren und zu sehen.« (11) Der Kompromiß bestätigt seine Ahnungslosigkeit, die sich auch darin äußert, daß er Ovid – wie später auch Aesop (37) – zum »Kirchen-Lehrer« ernennt und den Titel der Quelle zu »Memorium phosis« verballhornt.

Entsprechend plump ist das Verständnis der Fabel, die von Squentz mehrfach erzählt wird: bei der Rollenverteilung, bei der Erläuterung des Titels am Hof, im Prolog und bei der Formulierung von Nutzenanwendungen im Epilog. Diese epischen Referate, die in ihrer Häufung schon die Akzentverlagerung von der dramatischen Gegenständlichkeit zur Aufführung als Gegenstand bezeichnen, bilden eine Skala sukzessiver unfreiwilliger Verfremdungen: der aus der Schullektüre vertraute Stoff¹¹ wird von Squentz in einer Reihe von Mißverständnissen, die seinen bornierten Horizont verdeutlichen, trivialisiert und zu banalen Nutzenanwendungen pragmatisiert, bevor er auf eine abermals völlig unzulängliche Weise dramatisiert wird. Das entscheidende Moment der Exposition, der Familienzwist, bleibt völlig unerwähnt, und das Darstellungsproblem reduziert sich v. a. auf die Frage der Requisiten: das Loch in der Wand zwischen den beiden Häusern, durch das die Liebenden sich verabreden, den Brunnen, an dem sie sich treffen, den Mond, der die nächtliche Szene beleuchtet, und den Löwen, der das tragische Mißverständnis bewirkt. Die Handwerker lösen das Problem, indem sie die im epischen Referat angesprochenen Gegenstände als Rollen spielen und so in einem Zweipersonenstück sieben Akteure auftreten lassen, wobei das ihrer Vorstellung der Bühnenillusion so wenig Abbruch tut wie die Übertragung der weiblichen Hauptrolle an einen vollbärtigen Spieler. Dieser in der Tradition des Stoffes vorgegebene Vorgang ist eine dummdreiste Anmaßung von Kleinbürgern, die sich nicht nur selbst täuschen, indem sie sich für fähig halten, ein unterhaltsames Spiel aufzuführen, sondern noch zusätzlich zur Täuschung greifen, indem sie mit einem Registerschwindel arbeiten, um für »geschickte und hochgelehrte Leute« (12) gehalten zu werden. Das Falschspiel wird durch das falsche Spiel gesteigert.

Diese Täuschung, die als solche ja ein Prinzip des Theaterspiels thematisiert, mißlingt und führt zur Bloßstellung, zur Aufhebung des Spiels. Das Registerverzeichnis benennt zudem vorwiegend Stücke von Hans Sachs,¹² der für den Meistersinger und Mitverfasser Lollinger die höchste poetologische Autorität ist und eine aus der Sicht der höfischen Barockliteratur völlig

11 Vgl. Mannack: Kommentar (wie Anm. 7), S. 1158.

12 Nachweise bei Kaiser (wie Anm. 3), S. 217 f., und Mannack: Kommentar (wie Anm. 7), S. 1160.

veraltete und undiskutable volkstümliche Traditionswahl bezeichnet.¹³ Weit entfernt davon, Gelehrsamkeit vortäuschen zu können, ist die überholte literarische Norm also ein weiteres Mittel der satirischen Bloßstellung, die zugleich eine Höherordnung der höfischen über die inzwischen als primitiv geltende bürgerliche Kultur anzeigt und insofern ein weiteres ständisches Moment enthält. Für das zeitgenössische Publikum, das man sich als höfisch oder höfisch orientiert, mindestens jedoch als gelehrt vorstellen muß, war schon das Festhalten an Traditionen der volkstümlichen Dramatik ein Komödieneffekt, unabhängig davon, daß die Aufführung noch hinter dieser schlichten Ambition zurückbleibt. Nachdem die gelehrte Dichtung den Alexandriner als Tragödienvers durchgesetzt hat, wirkt der Knittelvers der alten Fastnachtsspiele, den Opitz ausdrücklich bekämpft hat, ausgesprochen plump, zumal da die Reimfindung oft gewaltsam und gewagt, die Verse in ihrer Füllung häufig überfrachtet sind (was von den Zuschauern ausdrücklich vermerkt wird). Zudem werden die Verse auch noch gegen den Sinn gesprochen. Auch das Meistersingerlied, mit dem Lollinger sich als Brunnen einführt, ist eine überlebte Reminiszenz. Und auf die volkstümliche Exempeldramatik spielt der Epilog mit seinen trivialen Nutzenwendungen an, wobei die Komik sich aus der Unterstellung ergibt, das höfische Publikum sei so begriffsstutzig wie das einfache Volk, für das solche Erläuterungen verfaßt wurden, also aus dem Verkennen der Spielsituation. Alle diese Momente sind weniger Mittel einer Literatursatire – deren bedurfte es nicht mehr, da die neuen poetologischen Normen längst selbstverständlich waren¹⁴ – als Bestandteile einer ständischen Charakterisierung.

Der Hof begegnet Squentz im zweiten Aufzug von vornherein mit Ironie und Spott, deren sprachliche Vermitteltheit seiner einfältigen Direktheit aber grundsätzlich undurchschaubar bleibt. Diese Doppelbödigkeit, die in der Illusionserzeugung des Spiels angestrebt, jedoch nie erreicht wird, ist hier schon als doppelte Sprachebene vorgegeben. Das führt dazu, daß diejenigen, die eine Rolle spielen wollen, nun unfreiwillig zu den Marionetten eines hintergründigen Sprachspiels werden, eines Spiels von eigentlicher und uneigentlicher, direkter und metaphorischer Sprechweise. Die Handwerker sind Opfer ihres permanenten Mißverstehens und Gegenstand einer ironischen Kommunikation der Gebildeten, die ihnen verschlossen bleibt. Hier konstituiert sich das eigentliche Schauspiel. Der Zeremonienmeister läßt sich nur deshalb darauf ein, dem König das Handwerkerspiel als Unterhaltung vorzuschlagen, weil er das Unternehmen als solches für eine gelungene Komödie hält. Auch der Registerschwindel bietet Gelegenheit zu dem Ver-

13 Das gilt ebenso für den Schulmeister und Pfarrhelfer Samuel Israel, auf dessen Pyramus-und-Thisbe-Spiel Gryphius möglicherweise anspielt (Mannack: Kommentar [wie Anm. 7], S. 1147).

14 Darauf weist auch Schmeling (wie Anm. 9, S. 83 f.) hin.

gnügen, die zwar schlagfertigen aber einfältig-dreisten Begründungen zu erfragen, weshalb die im Repertoire angegebenen Stücke jetzt und hier nicht präsentiert werden können. Squentz ist nie um eine Antwort verlegen,¹⁵ bemerkt aber auch nicht, daß er aus ironischer Distanz humorvoll vorgeführt wird. Er befindet sich tatsächlich in der traditionellen Rolle des Hofnarren, jedoch in der bezeichnenden Umkehrung, daß seine Repliken nicht aus überlegener Weisheit, sondern aus Einfalt und Torheit komisch wirken. Sie stellen die Mächtigen nicht in Frage, sondern bestätigen sie: Er ist gleichsam ein affirmativer Narr, der die ständische Differenz beglaubigt, indem er sich anmaßt, mit dem König und dem Hofe auf gleichem Fuße zu verkehren. Die Überlegenheit der höfischen Partei erlaubt es ihr, dem bei aller Schlaueit einfältigen Dorfschulmeister Narrenfreiheit zu gewähren und seine Entgleisungen nicht als unfreiwillige Majestätsbeleidigung zu ahnden, sondern sein komisches Rollenverhalten zu belächeln. Die Aufführung einer Tragödie durch inkompetente Mimen ist die wirkliche Komödie, so daß das Agieren der Handwerker, nicht ihr Spiel, zu einem Schauspiel für den Hof gerät.

Hier hat auch eines der geläufigsten Mittel der Komödienpraxis seinen Ort: das Spiel mit Grobianismen und Obszönitäten. Es erfährt wiederum eine Steigerung, indem es angesichts des Hofes ausagiert wird. Dabei erscheint es insbesondere in verschiedenen Formen des Stilbruchs. Zwar bemühen sich die Handwerker um eine gehobene Sprache, aber sie ist ihnen so fremd, daß sie immer wieder in ihre spontane Redeweise zurückfallen und dadurch ihre Sprache und ihr Denken als ungehobelt entlarven. Umgekehrt aber können sich die Höflinge mühelos auf verschiedenen Sprachebenen bewegen und eben deshalb ihr Spiel mit den Handwerkern treiben, denen ihre Entgleisungen gar nicht bewußt werden. Wenn sie das Publikum für närrisch erklären, demonstrieren sie nur die eigene Einfalt und Albernheit. Besondere Schwierigkeiten ergeben sich für die Darstellung der tragischen, das heißt verinnerlichten und spiritualisierten Liebe, die den einfachen Leuten von ihren Bildungsvoraussetzungen her fremd und nicht nachvollziehbar ist. Liebe gehört für sie zu den körperlichen Vorgängen, für die sie – ähnlich wie für die Verdauung – nur die Sprache des Obszönen zur Verfügung haben. Besonders komisch sind Stilbrüche, die aus der Imitation der spiritualisierten Metaphorik der Liebe mit den sprachlichen Mitteln und Denkformen der Zote hervorgehen.¹⁶ Das Unglück wird damit zur Posse.

15 Schlienger (wie Anm. 9, S. 130 ff.) untersucht die Begründungen, die Squentz zur Nichtspielbarkeit der im Register verzeichneten Stücke vorträgt. Vgl. auch Schmeling (wie Anm. 9), der auf die »Interdependenz von Stofflichkeit und Scheinhaftigkeit« verweist (S. 79).

16 Nachweise für die Zotenhaftigkeit der Liebesauffassung bei den Handwerkern bei Schlienger (wie Anm. 9), S. 123 ff.

Das Lächerliche des unzulänglichen Bemühens um tragische Wirkungen wird zusätzlich durch Pickelhäring unterstrichen, der bewußt die obszönsten Scherze beisteuert, ohne damit den Denkhorizont der Handwerker zu überschreiten. Alle diese Momente sind Mittel zur Charakterisierung des Vorstellungs- und Denkhorizonts der Spieler.

Am nachhaltigsten und wirksamsten äußert sich ihre Unfähigkeit jedoch in der permanenten Verkennung der Gesetze der dramatischen Wirkungen. Von Anfang an sind sie besorgt, die theatralische Illusion könne das Publikum erschrecken. Von dem Auftritt des Löwen und von dem doppelten Selbstmord der Protagonisten erwarten sie schreckliche Wirkungen, wobei sie naiverweise unterstellen, daß sie in der Lage seien, die Illusion wirklicher Vorgänge tatsächlich zu erreichen. Das führt dazu, daß sie permanent gegen die Illusion spielen und einen Schein zerstören, ehe sie ihn vermittelt haben.

Als Knipperling in der Rolle des Löwen auftritt, ist das Publikum zunächst desorientiert und bedarf einer Erläuterung. Im komischen Kontrast zu diesem eklatanten Mißlingen steht dann der Rollentext des Löwen:

Ihr lieben Leute erschreckt nicht.
 Ob ich gleich hab ein Löwen Gesicht
 Ich bin kein rechter Löw bey traun,
 Ob ich gleich habe lange Klaun.
 Ich bin nur Klipperling der Schreiner /
 Ey lieber glaubts ich bin sonst keiner
 Hier ist mein Schurtzfehl und mein Hubel.
 Macht doch nicht einen solchen Trubel.
 Ich bin doch ja ein armer Schinder
 Und habe das Haus voll kleine Kinder /
 Die mir mit ihren Brodtaschen
 Das Geld in zwölf Leib vernaschen;
 Die grosse Noth hat mich hieher getrieben /
 Es wer sonst wol unter wegen blieben /
 Drumb hoff ich unser Herr König /
 Der werd itzund angreifen sich
 Und uns arme Comoedianten,
 Dafern wir nicht bestehn mit Schanden /
 Ein kleine Verehrung geben
 Deßwegen tragir' ich den Löwen. (30)

In der gleichen Weise stellen sich auch die übrigen Darsteller der lebendigen Requisiten vor: als erstes schildern sie ihren Lebenslauf und ihren sozialen Status, dann erst ihre Funktion im Spiel. Sie identifizieren sich nicht mit ihrer Rolle, sondern schlagen die Rolle ihrer sozialen Realität zu und treten damit erst gar nicht in das Spiel ein. Das ist nicht nur eine Illusionsdurchbrechung, die die dem theatralischen Schein hinderliche Pseudo-

allegorisierung der Gegenständlichkeit verdoppelt, sondern verweist auf eine weitere Unzulänglichkeit, die die Aufführung erst vollends zur Komödie macht. Die Illusion ist nämlich nicht auf Seiten des Publikums, sondern auf Seiten der Spieler, die zwischen ihrer Wirklichkeit und dem von ihnen zu produzierenden Schein nicht unterscheiden können und eben deshalb kaum fähig sind, eine Rolle zu spielen. Dabei muß das Spiel in die Brüche gehen, denn der Hof macht sich diese Unzulänglichkeit zunutze, indem er die Dialogebene des Stücks dadurch zerstört, daß er mit den Akteuren einen Dialog beginnt und sie veranlaßt, noch regelmäßiger aus der Rolle zu fallen, als sie das ohnehin schon tun. Damit wird er zugleich zum Mitspieler und zu einer Art Regisseur, der ein Spiel im Spiel provoziert.¹⁷ Die Zuschauerillusion bleibt allein bei den Spielern, die – vom Hof provoziert – den Rollentext ihrer Mitspieler als Personen- und nicht als Figurenrede mißverstehen und auf ihn reagieren, indem sie aus der Rolle fallen. Selbst das unvollkommenste Rollengestümper illusioniert die Handwerker, die aber in ihrer Wahrnehmung zugleich aus dem Spiel heraustreten. Daß das ein Mittel der Ständesatire ist, braucht nicht eigens betont zu werden.

Am wirksamsten ist diese Selbsttäuschung immer dann, wenn sie Prügeleien unter den Spielern veranlaßt. Das geschieht zum ersten Mal, als Pickelhäring in der Rolle des Pyramus wilde Beschimpfungen gegen die Wand richtet, die ihn von Thisbe trennt. Provoziert von der Prinzessin, die seine Geduld zu bewundern vorgibt, rebelliert Meister Bullabutän in der Rolle der Wand schließlich gegen diese Beleidigungen, indem er sie auf sich als Person bezieht und sich in seiner zunftmäßigen Ehre gekränkt findet: »Ey Pickelhäring / das ist wieder Ehr und Redligkeit / es stehet auch in dem Spiel nicht / du kanst es auß deinem Zedel nicht beweisen. Ich bin ein Zunftmessiger Mann. Mache / daß es zu erleyden ist / oder ich schlage dir die Wand umb deine ungewaschene Gusche.« (22)

Darauf Pickelhäring: »Du rotziger Blasebalckemacherischer Dieb! Solstu mich dutzen? weist du nicht / daß ich ein Königlicher Diener bin? Schau / das gehöret einem solchen Holuncken.« (22 f.) Und damit beginnt zum Gaudium der Zuschauer die schönste Prügelei. Sie bleibt nicht die einzige, denn als der Löwe den Abgang verweigert, weil er nicht versäumen will, was auf der Szene vorgeht, also aus der Spielerrolle unmittelbar in eine Zuschauerrolle übertritt, empört sich der Mond über diesen Mangel an Disziplin, und nach dem verbalen Kraftakt wechselseitiger Flüche fallen beide grimmig übereinander her, woraus eine allgemeine Schlägerei entsteht.

Diesem ungeklärten Status der Theaterrollen entspricht auf der anderen Seite ein völlig unzulängliches Rollenverständnis, das sich ebenfalls besonders im Dialog mit dem Publikum äußert. Wenn nämlich die Spieler als

17 Zur Umkehrung des Spiels zum Theater für mitspielende Zuschauer vgl. Schlienger (wie Anm. 9), S. 136 ff., Schmelting (wie Anm. 9), S. 79 ff.

Spielende angesprochen werden und den Sinn der Frage nicht verstehen oder gerade keine Antwort wissen, dann berufen sie sich darauf, daß etwas in ihren ›Zedelein‹, d. h. in ihrem aufgeschriebenen Rollenpart, steht oder nicht steht, so daß sie die Verantwortung für die Situation auf den Spielleiter abwälzen können. Auch hier bleiben wieder Stück und Aufführung ungeschieden, was die Voraussetzung dafür ist, daß sich der an sich unzulässige Dialog zwischen Publikum und Akteuren überhaupt erst ergeben kann. Die Illusion der Spieler besteht also letztlich darin, daß sie die Rollen ihrer empirischen Wirklichkeit zuschlagen, daß also Theater als Konstituierung einer fiktiven Wirklichkeit gar nicht stattfindet.¹⁸ Damit wird aber die Aufklärung der Zuschauer über den fiktiven Charakter der Vorgänge zur komischen Selbsttäuschung in einem doppelten Sinne: sie unterstellt zum einen, daß tatsächlich eine Realität des Scheins entsteht, und sie geht weiterhin davon aus, daß das höfische Publikum – ebenso wie die spielenden Handwerker – nicht in der Lage sei, zwischen Schein und Sein zu unterscheiden. Deshalb unterbricht sich Pyramus im hochdramatischen Monolog unmittelbar vor dem Selbstmord, um dem Publikum mitzuteilen: »Erschrecket nicht / lieben Leute / ich ersteche mich nicht recht / es ist nur Spiel / wer es nicht sehen kan / der gehe hinauß oder mache die Augen zu / biß ich die schreckliche That verrichtet habe.« (34) Er fährt dann im Text fort, um unmittelbar vor der Tat nochmals darauf hinzuweisen, daß kein Grund zur Sorge bestehe und daß er, um alle Bedenken zu zerstreuen, sich mit dem Knaufe des Degens erstechen werde. Als Thisbe dann an seiner Leiche ihr Klagelied anstimmt und den Toten anfleht, doch noch ein letztes Wort an sie zu richten, fällt der Tote aus der Rolle, indem er feststellt: »Ich habe nichts mehr in meinem Zedelein.« (36)

Diese Unfähigkeit der Handwerker, zwischen der Wirklichkeit und der poetischen Fiktion, die sie vermitteln wollen, zu unterscheiden, ist die Bedingung dafür, daß das höfische Publikum in das Spiel eingreifen kann, so daß in der Verhinderung der Aufführung die eigentliche Komödie, die Selbstdarstellung bürgerlicher Einfalt entstehen kann. Je mehr das Spiel mißglückt, desto größer ist das Vergnügen des Hofes und desto vollkommener wird die eigentliche Intention, die Unterhaltung des Publikums, erreicht. Die Kehrseite der komischen Bloßstellung der Bürger ist dabei eine Verherrlichung der höfischen Überlegenheit, die sich nicht damit begnügt, über Unvollkommenheiten zu lachen, sondern die den Grund ihres Vergnügens weitgehend selbst produziert, indem sie mit den Akteuren spielt.¹⁹ Das

18 Auf diesen Vorgang der theatralischen Verstofflichung geht Armin Schlienger ein (wie Anm. 9, S. 116 ff.).

19 Schlienger (wie Anm. 9) weist darauf hin, daß die Grenzen von Wirklichkeit und Schein für die Handwerker zwar nicht verschwimmen, daß sie aber unfähig sind, Schein als Grundbedingung des Theaters zu erzeugen (S. 126).

gelingt vor allem deshalb, weil die Spieler die Ironie des Kommentars und die Scherzhaftigkeit der Einwürfe nicht begreifen und mit komischer Ernsthaftigkeit auf sie eingehen, was wiederum den Hofleuten die Möglichkeit zu einer Kommunikation über die Köpfe ihrer vermeintlichen Dialogpartner hinweg gibt. So entstehen zwei Ebenen mit gegenläufiger Intention: während die Handwerker bemüht sind, ihre Aufführung möglichst gut zu präsentieren, trachtet der Hof, der sich zu Recht von dem Stück nichts erwartet, danach, durch möglichst viele Störungen die Aufführung zu verhindern und so die Komödie des Mißlingens vollkommen zu machen. Der eigentliche Reiz liegt im Scheitern der einfältigen Ambitionen. Dafür nimmt man es auch in Kauf, daß die Handwerker aus ihrer ständischen Rolle fallen und mit dem Hof auf einem Fuße verkehren, dem es an dem nötigen Respekt fehlt: eben dies ist der Ausnahmezustand der fingierten Wirklichkeit des Theaters, den die Hofgesellschaft, indem sie mitspielt, so sicher respektiert wie ihn die Handwerker verfehlen. Als Prinz und Prinzessin die Mangelhaftigkeit der nach Art der alten Pritschmeister gefertigten Verse konstatieren, bemerkt der König: »Wenn sie besser wären / würden wir so sehr nicht drüber lachen.« (18) Die Vollkommenheit bemißt sich, also gerade an dem Maße des Unvollkommenen. Daher ist es ein Ausdruck der Zufriedenheit, wenn die Königin am Schluß der Tragödie erklärt: »Ich habe gelacht / daß mir die Augen übergehen.« (36)

Im Sinne der Wirkung durch die aufgehobene und umgekehrte Intention ist es auch zu verstehen, daß die Pannen nicht einfach unterlaufen, sondern von Peter Squentz ausdrücklich registriert und bewußt gemacht werden. Er spricht dann in komischer Verzweiflung von einer »Sau« oder einer »erschrecklichen Sau« (32). Das ist zugleich als Handlungsmoment und als Hinweis zur Dramaturgie zu verstehen, denn eine der wichtigsten Quellen der Komik ist die Unfähigkeit der Handwerker, ihr Scheitern zu erkennen. Deshalb bestehen sie am Schluß trotz allem auf einer Belohnung, einem »Tranckgeld«. Und hier hat der König den Einfall, für die tatsächliche Wirkung zu zahlen: er zahlt für die »Säue«, und zwar nach dem Marktwert einer Sau von der Größe des Peter Squentz. Das bleibt versöhnlich, weil die Handwerker die Demütigung angesichts der Belohnung nicht wahrnehmen und damit ein letztes Mal ihre Borniertheit und Beschränktheit dokumentieren. Squentz verspricht sogar, daß man sich beim nächsten Mal noch gründlicher blamieren werde: »nehmet vor dieses mal mit unsern Säuen vor gut / auff ein andermal wollen wir derer mehr machen / und so grosse / als der grösseste Bauer / der unter dem gantzen Hauffen gewesen.« (39 f.)

Wenn sich die Handwerker an ihm vergreifen, wird also das Schauspiel folgerichtig zum Sau-Spiel, die Tragödie zur Farce. Das aber ist umgekehrt eine Bestätigung und Beglaubigung der Ständeklausel. Es zeigt sich, daß der Bürger seinen dramatischen Ort nur in der Komödie finden kann, und daß damit das poetologische Vor-Urteil gegenüber falschen Selbsteinschätzun-

gen im Recht ist. Und es ist eine besondere Raffinesse des Peter-Squentz-Stoffes, daß diese Aufhebung der Tragödie zur Komödie nicht nur durch die Unzulänglichkeit des Spielens, sondern durch die unfreiwillige Selbstthematization des Standes erfolgt: Gegenstand des Sau-Spiels sind die Handwerker, nicht die Pyramus-und-Thisbe-Fabel. Damit geht die Ständeklausel aus dem Spiel selbst hervor. Sie wird zur empirischen Erfahrung. Zugleich wird deutlich, daß die Tragödie zu Recht rangmäßig über der Komödie steht: aus dem Scheitern der Tragödie ergibt sich immer noch eine annehmbare Komödie. Daß diese selbstreferenzielle implizite These des Textes im historischen Kontext zutreffend war, bezeugt der große Erfolg des »Peter Squentz«, der Gryphius' erfolgreichste Komödie war, von der insbesondere auch einige Aufführungen vor höfischem Publikum bezeugt sind. Und diese Wirkung wird erreicht, indem die Ständeklausel scheinbar verletzt wird und hohe Standespersonen in der Komödie auftreten. Tatsächlich ist der Hof aber auf der Bühne bereits Publikum: die Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühne verläuft hier mitten über die Bühne, was zur Folge hat, daß sich das reale Publikum mit dem gespielten identifizieren muß. Das bedeutet inhaltlich eine Erhöhung des Höfischen zur verbindlichen Norm und eine Distanzierung des Bürgerlichen, ist damit ein dramaturgisches Pendant zur poetologischen Intention.