

## 4 Schriftsteller:innen in der Typenkomödie

### 4.1 Typisierung in der Komödie

Mit kaum einer anderen Gattung verbindet sich die Typisierung von Figuren so sehr wie mit der Aufklärungskomödie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – und die Schriftsteller:innen gehören fest zu ihrem Repertoire. Die Aufklärungskomödie, wie sie etwa Gottsched vorschwebt, soll bessern, indem Sie ein Laster verlachenswürdig macht: „Die Comödie ist nichts anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften [...] Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kan. [...]“<sup>1</sup> Diese Komödie kommt regelpoetisch begradigt daher: Elementare Strukturmerkmale – etwa die Intrige als Motor der Handlung –<sup>2</sup> werden in verschiedenen Lustspielen durchexerziert und dienen der eigentlichen Handlung jeweils als Gerüst. Die Typizität der Figur ist eines der Merkmale dieser Gattung: Eine oder mehrere Figuren repräsentieren den menschlichen Fehler, der verlacht werden soll. Die Figuren sind entsprechend auf ihre Funktion als Exponent – oder: ‚Typus‘ – einer charakterlichen Schwäche ausgelegt. Damit die Besserungslogik voll greifen kann, sollen diese Figuren schon bekannt sein, die Zuschauer müssen sie direkt einordnen und den zu verlachenden Fehler zweifelsfrei erkennen können. Für den Autor der Komödie gilt mit Gottsched deswegen: „Man muß die Natur und Art der Menschen zu beobachten wissen, jedem Alter, jedem Stande, jedem Geschlechte, jedem Volcke solche Neigungen und Gemüthsarten geben, als wir von ihnen gewohnt sind.“<sup>3</sup> Die Reduktion der Figur auf ein charakterliches Merkmal – ihre relative ‚Flachheit‘ – und die formelhaft-rigide Handlungsführung sind insofern konstitutiv für die Typenkomödie. Dieser poetische Schematismus der Typenkomödie wurde in der Rezeption oftmals als Defizit einer noch

1 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [...]. Leipzig: Breitkopf 1730, S. 594.

2 Vgl. zu diesen und weiteren Merkmalen der Aufklärungskomödie insgesamt: Horst Steinmetz: Die Komödie der Aufklärung. Dritte, durchgesehene und bearbeitete Auflage. Berlin, Heidelberg: Metzler 1978, S. 29

3 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [...], S. 595.

nicht entwickelten Dramenkunst gewertet. Entsprechend setzen Studien zur Komödie häufig erst mit Lessings vom Modell der Typenkomödie empfindlich abweichender *Minna von Barnhelm* (1767) ein<sup>4</sup> oder polemisierten energisch gegen die frühere, regelmäßige Aufklärungskomödie.<sup>5</sup> Die Gestaltung der Figuren spielt dabei eine entscheidende Rolle. Catholy etwa hat die Typizität der Figuren als ein zentrales Problem der von Gottsched geprägten fröhlaufklärerischen Komödienpoetik aufgefasst. Ihre Flachheit sei mit dem angestrebten Realismus der Darstellung nicht zu vereinen, das Projekt der Typenkomödie deswegen schon in seiner Anlage unstimmig.<sup>6</sup> Gottsched allerdings hat diesem Einwand in seiner *Critischen Dichtkunst* indirekt bereits vorgegriffen: „Man muß aber die lächerlichen Charactere nicht zu hoch treiben. So bald der Zuschauer glauben kann, so gar thöricht würde doch wohl kein Mensch der Welt seyn: so bald verliert der Character seinen wert.“<sup>7</sup> Niemand könne also den Fehler einer überzogenen Figur noch auf sich beziehen, es gäbe dann nichts zu lernen. Wie also lassen sich Realismus und Figurentypizität miteinander verbinden? Die Antwort auf diese Frage liegt nicht unbedingt in der Verfasstheit der Figur selbst, sondern im Verständnis von ‚Realismus‘. Die Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit der Komödie ist für Gottsched selbstverständlich von größter Wichtigkeit, wie seine Kritik an Machiavellis *Mandragora* (1518) zeigt:

Allein, was fliest denn aus dieser lächerlichen Handlung vor eine Lehre? Keine andre, als daß man keinen Galan zu seiner Frauen führen solle. Ich untersuche hier nicht einmahl die Wahrscheinlichkeit der Fabel: die zwar auf der Schau-Bühne gut genug ausgekünstelt ist; aber gewiß im gemeinen Leben unmöglich angehen würde. Will man etliche Moliersche Comödien auf die Art untersuchen, so wird man eben diesen Fehler auch bey demselben antreffen.<sup>8</sup>

4 So etwa die Analyseteile der Einführung von Georg-Michael Schulz (Einführung in die deutsche Komödie. Darmstadt: WBG 2007 [Einführungen Germanistik]) und der komiktheoretisch ausgelegten Studie von Tom Kindt (Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert. Berlin: Akademie 2011 [Deutsche Literatur, Studien und Quellen 1]).

5 Klotz et al. versuchen gar nicht erst auf die spezifische literaturhistorische Leistung der Typenkomödie einzugehen, sondern verreißen sie wegen ihrer Moralität. Vgl. Volker Klotz, Andreas Mahler u. a.: Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute. Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S. 396 f.

6 Vgl. Eckehard Catholy: Das deutsche Lustspiel. Stuttgart: W. Kohlhammer 1982 (Sprache und Literatur 47), S. 15 f.

7 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [...], S. 599.

8 Ebd., S. 595.

Die „Wahrscheinlichkeit der Fabel“ meint hier allerdings nicht den Realismus der Figurenanlage selbst, sondern die Entwicklung der „lächerlichen Handlung“, aus der keine Lehre „fliest“. Für die Figur bleibt ausschlaggebend, dass sie bekannt sein muss. Wie weiter oben bereits ausgeführt (→ 2.4.2) kann Gottsched die Wahrscheinlichkeit mit der Einfachheit der Figur verknüpfen, weil nicht der ganze Mensch, sondern der Mensch in Bezug auf eine darzustellende Idee auf der Bühne steht. Devianz ist durchaus wahrscheinlichkeitskompatibel,<sup>9</sup> trägt aber nichts dazu bei, dass die Komödie ihren Zweck erreicht. Die Figur kommt nicht mimetisch einem Menschen mit einem Fehler nach, sie verweist diskursiv auf einen menschlichen Fehler. Deswegen sind Menschen in der Komödie nicht so darzustellen, wie sie sind, sondern wie „wir“ sie „gewohnt“ (s. o.) sind. Wiedererkannt wird der Mensch etwa in Bezug auf seine soziale Position, also so, wie man über ihn spricht, nicht so, wie er in Wirklichkeit sein muss. Die auf die Großstadtsozietät zugeschnittene Hautgoute-Komödie Frankreichs im 17. und frühen 18. Jahrhundert<sup>10</sup> wirkt hier nach: Auch Molières Satire der Preziosität (*Die lächerlichen Preziosen*, 1659) orientiert sich in ihrer Darstellung eben nicht an der Realität, sondern am bekannten Klischee.<sup>11</sup> Bei Lessing zeigt sich dann in vordergründiger Abgrenzung gegen Gottsched eine Figurenkonzeption, die die Identifikation des Publikums auf einer anthropologisch-psychologischen Ebene ansetzt, anstatt auf einer diskursiven.<sup>12</sup> Um das Figurenkonzept der im Folgenden analysierten Texte zu pointieren und der angesprochenen Kritik an der Typenkomödie zu begegnen, lässt sich sagen: Die Typizität der dargestellten Figuren ist kein Mangel, sondern das Mittel, mit

9 Vgl. das weiter oben bereits angebrachte Zitat: „Kommt ja einmahl was außerordentliches vor; daß etwa ein Alter nicht geitzig, ein Junger nicht verschwenderisch; ein Weib nicht weichherzig, ein Mann nicht behertzt ist: So muß der Zuschauer vorbereitet werden solche ungewöhnliche Charaktere vor wahrscheinlich zu halten: welches durch Erzählung der Umstände geschieht, die dazu was beygetragen haben.“ Ebd., S. 599.

10 Klotz, Mahler u. a.: Komödie, S. 231 f.

11 Vgl. dazu das Nachwort von Baader in: Molière: *Les précieuses ridicules*. Französisch/Deutsch. Hrsg. von Renate Baader. Stuttgart: Reclam 2012.

12 Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. 3., neu bearb. u. erw. Auflage. Stuttgart: Metzler 2010, S. 350 f. Vgl. dazu auch die ausführlichere Darlegung der Theorie der Komödiengestalt bei Agnes Kornbacher-Meyer: Komödiengestalt und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings. Berlin: Duncker & Humboldt 2003 (Schriften zur Literaturwissenschaft 21). Auch für Lessing besteht nach Kornbacher-Meyer das grundsätzliche Problem, Typizität und Individualität zu verbinden. Individuell müssen Figuren demnach sein, um das Moment der Wirkungsästhetik transportieren zu können – keine Identifikation ohne mimetische Menschlichkeit. Andererseits müsste die Figur auch immer allgemein bleiben – keine Lehre ohne klares Laster. Kornbacher-Meyer stellt fest, dass das Problem dieses Spagats bei Lessing in der *Theorie* nicht gelöst sei, sie sieht allerdings eine erfolgreiche Umsetzung in den Lustspielen selbst. Vgl. ebd., S. 98–105.

dem und an dem Diskurs um bestimmte Laster zu arbeiten und eben nicht nur am – aus dieser Perspektive: eingeschränkten – Einzelfall. Gerade darin besteht ja die von Gottsched festgehaltene Gefahr, die Figuren der Komödie ‚zu hoch zu treiben‘, was nichts anderes bedeutet, als dass die Devianz nicht mehr mit dem diskursiven Wissen des Publikums („mutual believe principle“, → 2.1.2) kompatibel ist. Die Typenkomödie ist kein Gedanken-experiment, das vorstellt, was wäre, wenn eine Figur mit einem individuellen Makel existieren würde. Sie ist die zugespitzte Darstellung der Wirkung eines Makels auf das gesellschaftliche Umfeld. Deswegen sollen die Figuren fest im diskursiven Wissen des Publikums um soziale Gruppen und die soziale Wirkung bestimmter lasterhafter Eigenschaften verankert sein.

Entsprechend hat Steinmetz die Typenkomödie über die Darstellung der Wechselwirkung von Figur und Umwelt systematisiert: In der „binomischen“ Komödie liege zwar ein charakterlicher Fehler des Protagonisten vor, allerdings wird dieser durch eine oder mehrere andere Figuren, die wiederum einen gesellschaftlichen Missstand repräsentieren, dazu verführt.<sup>13</sup> Ein moralisch verderbter Teil der Gesellschaft wirkt hier also auf die typisierte Figur ein, die dann wiederum in Konflikt mit dem anderen, integren Teil der Gesellschaft gerät. Die „monomische“ Komödie hingegen kontrastiere das Laster der Figur direkt mit der „vernünftige[n] Umwelt“.<sup>14</sup>

Die im Folgenden analysierten Stücke setzen Schriftsteller häufig in die Position der ‚Verführer‘ der binomischen Komödie. Um zu klären, wie es dazu kommen konnte, dass gerade Schriftsteller als intrigante Widersacher fungieren und wie sie die zu verlachenden Protagonistinnen und Protagonisten der Stücke teils sogar zum eigenen Schreiben verführen, ist ein Blick zurück in das Motivrepertoire der französischen Komödie zu werfen – und auf die Geschichte der Diffamierung von gelehrten Frauen. Von Molières *Femmes savantes* (1672) aus lässt sich eine literaturhistorische Linie nachvollziehen, die bis in die deutschsprachige Literatur des 19. Jahrhundert reicht – allerdings nicht, ohne dabei Abweichungen hervorzubringen. Während eine ganze Reihe von Lustspielen den bei Molière aufzufindenden Motivkanon fortschreiben und dadurch die literarische Typenfigur der Schriftstellerin/ des Schriftstellers entwickeln und festigen, arbeiten andere Stücke gezielt mit und gegen das so etablierte Klischee. Gemein ist ihnen der produktive Umgang mit den gattungspoetologisch fest verankerten Typisierungsstrategien.

13 Steinmetz: Die Komödie der Aufklärung, S. 33.

14 Ebd., S. 36.

## 4.2 Molière: *Die gelehrten Frauen* (1672) – Die Typisierungen des Trissotin und der Philaminte

In Molières satirischer Komödie über *die gelehrten Frauen*<sup>15</sup> (Oringaltitel: *Les Femmes savantes*) sind bereits zentrale Motive angelegt, die für die Darstellung der Schriftstellerin und des Schriftstellers in der Typenkomödie wegweisend sind.<sup>16</sup> Zentral ist der Streit zweier Schwestern: Die bodenständig-vernünftige Henriette möchte Clitandre heiraten, die abgehoben-eingebildete Armande ist eifersüchtig. Doch Henriette hat ein größeres Probem: Ihre Mutter Philaminte plant, sie entgegen dem schon gegebenen Eheversprechen nicht mit Clitandre, sondern mit dem Poeten Trissotin zu vermählen.

Schon zu Beginn des Stückes wird dieser von der positiven Gegenfigur Clitandre nicht nur als schlechter Dichter, sondern auch noch als schlechter, weil eitler Mensch charakterisiert: „Ein Holzkopf, ein Pedant, ein eitler Phrasenheld! / Er überschwemmt Paris mit seinen Schmierereien, / Und jedes Marktweib packt darin Wurst und Käse ein!“ (11) Da Trissotins Schlechtigkeit bereits etabliert ist, dient der Dichtervortrag zu Beginn des dritten Aktes, also wohlplatziert auf dem Höhepunkt der Handlung, offensichtlich nicht nur dazu, den Poeten in Aktion als lächerlich darzustellen, sondern seine lächerliche (aber auch fast schon: gefährliche) Wirkung auf die gelehrten Frauen. Philaminte, Armande und Belise (die Tante) erwarten Trissotins Lesung schon sehnsgütig. Sein vorgetragenes Sonett und das folgende Epigramm werden von den begeisterten (und erkennbar ahnungslosen) Damen durch ständige Bewunderungsrufe und lobende Kommentare laufend unterbrochen. Belise fällt mehrfach beinahe in eine enthusiastische Ohnmacht (32, 33). Jedes Wort wird grotesk wiedergekaut, etwa die nichtige Wendung „*soll'st du so*“, die immer wieder in fast atemloser Ekstase wiederholt wird (32). Nur die unfreiwillig anwesende Henriette hält sich zurück. Sie steht über dem Spiel aus blamabler Begeisterung und dem stetigen Strom gewechselter Komplimente. Doch Trissotin lässt sich nicht nur bewundern, er wiederum begegnet dem von Philaminte vorgetragenen Plan zu „einer eigenen Frauenakademie“ mit nichts als Lob – und das obwohl diese Akademie nicht nur zur emanzipierenden Bildung von

15 Molière: *Die gelehrten Frauen*. Komödie in fünf Akten. Deutsch von Arthur Luther. Nachwort von Volker Held. Übers. von Arthur Luther. Stuttgart: Reclam 1999. Im Folgenden mit Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

16 Emil Horner: Der Stoff von Molières „*Femmes savantes*“ im deutschen Drama. In: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 47 (1896), S. 97–138. Deswegen schreibt Horner entgegen dem Titel seines materialreichen Aufsatzes auch über Schriftsteller:innenfiguren in der deutschsprachigen Komödie überhaupt.

Frauen dienen soll, sondern als oberste Instanz in den schwierigen Fragen der Wissenschaft, also jeder Grundlage, Expertise und jedem Maß entbehrt (vgl. 35). Schleimend pflichtet der Dichter jeder von Philamintes Ausführung bei: „Oh, Ihrem scharfen Geist wird es gewiß gelingen, / Ins Dunkel der Natur erfolgreich einzudringen.“ Und: „Der Plan ist wunderbar und zeugt von kühnem Mut.“ (36 f.) Hier also zeigt der Poet, wie er agiert: Er weckt und nährt die Eitelkeit der gelehrten Frauen, um sich so ihre Gunst bzw. die Hand der Tochter zu erschleichen.

Gleichzeitig beginnen sich Risse in der Maske des überbewerteten Schriftstellers zu zeigen. Im Streitgespräch mit dem von ihm selbst eingeladenen Gelehrten und Dichter Vadius zeigen die Poeten kurz ihr wahres Gesicht: Sie bezichtigen sich gegenseitig des Plagiats und giften einander an, weil sich einer versehentlich ehrlich über einen Text des anderen äußerst (40–42). Diese Dichter sind Schwindler, eitel und streitbar. Doch Trissotins Einfluss auf die gelehrten Frauen ist schon so groß, dass die Episode keine bleibenden Zweifel hinterlässt.

Der dritte Akt treibt damit die Dynamik zwischen intriganten, falschen Schriftstellern und zu eitler Gelehrtheit verführten Frauen auf die Spitze. Und nicht zufällig werden beide Seiten gerade hier als homogenisierte Gruppen präsentiert: Armandes, Belises und Philamintes Sprechakte sind nicht nur weitestgehend problemlos untereinander austauschbar, sie gehen auch buchstäblich ineinander über. Die bis zur Ekstase erregten Frauen sprechen in aufgeregten Stichomythien, die sich immer wieder zu überschlagenden Antilaben steigern.<sup>17</sup> Wie hypnotisiert von dem Vortrag des Dichters sprechen sie schließlich unisono die Verse nach, drei Figuren teilen sich einen einzigen Sprechakt (33). Die gelehrten Damen werden so deutlich entindividualisiert. Hier geht es nicht um die individuelle Verfehlung von bestimmten Personen, es geht um die Darstellung einer sozialen Gruppe.

Ähnlich verfährt der Text mit der typisierenden Darstellung der Schriftsteller. Dass die Lesungs- und Dichterstreitszene gerade im dritten Akt stattfinden, ist nicht nur bemerkenswert, da sie dadurch wortwörtlich im Zentrum der Handlung stehen. Es handelt sich außerdem um die Szene, in der Trissotin – immerhin Intrigant und Katalysator des Geschehens – zum

17 Ein Beispiel:

Belise: Wie reizend das beginnt!

Armande: Ja, so spricht ein Poet!

Philaminte: Und wie die Sprache ihm ganz zu Gebote steht!

Armande: *Die weise Vorsicht schließt* – Welch meisterhafte Wendung!

Belise: *Der Feind, der heimlich schlich* – das grenzt schon an Vollendung! (31)

ersten Mal selbst auftritt. Die Fremddarstellung von Clitandre zu Beginn des Dramas wird hier nun bestätigt, nicht etwa konterkariert. Für die Typisierung der Figur ist das ausschlaggebend, denn Clitandre hatte Trissotin so sehr mit seiner sozialen Position als Poet identifiziert, dass er schon aus seiner Tätigkeit, also aus seinen Schriften heraus erkannt und sogar beschrieben werden konnte: „Durch seine Reimerein kam er zuerst mir nah, / Und also kannt ich ihn, bevor ich ihn noch sah. / Sein Bild erwuchs vor mir aus seiner Schriften Wust: / Ich sah ihn vor mir stehn mit stolz geblähter Brust [...].“ (11) Genau dieser Eindruck erweist sich im dritten Akt als absolut richtig. Trissotin erschöpft sich in seiner Rolle als schlechter Dichter. Und damit steht er, genau wie die gelehrten Damen, nicht allein. Vadius wird mit satirischer Doppelsinnigkeit bereits als schlechter Poet vorgestellt, wenn Trissotin ihn als „ganz vorne im Reigen hoher Geister“ einführt und die um den Poetenfinger gewickelte Philaminte beipflichtet: „Kein Wunder – eingeführt von solch erhabnem Meister!“ (38) Dass er tatsächlich ein Dichter der schlimmsten Sorte ist, beweist er sofort eindrucksvoll, wenn er einen raumgreifenden Monolog mit den Worten beginnt: „Die meisten Dichter sind ja unverbesserlich: / Tyrannisch reißen sie stets das Gespräch an sich.“ (39) Zu diesen ‚meisten Dichtern‘ gehört er selbst also auch. Genau wie die gelehrten Frauen werden die beiden Dichter inhaltlich durch austauschbare Komplimente (später: Beleidigungen) und sprachlich in Stichomythien und Antilaben enggeführt.<sup>18</sup> Auch sie erscheinen also als nicht-individuelle, als typisierte Figuren.

Allerdings handelt es sich, wie Held in seinem Nachwort zum Stück entschlüsselt, bei Trissotin und Vadius um direkte Verweise auf zwei reale Menschen: den Abbé Cotin und Gilles Ménage. Für das Publikum waren diese satirischen Seitenhiebe deutlich genug erkennbar, denn die verlachten Gedichte des Trissotin sind wortwörtlich von Cotin übernommen.<sup>19</sup> Die Typisierung der Schriftsteller in den *gelehrten Frauen* stellt damit eine Pointe dar, die sich nicht darin erschöpft, dass in der Komödie auf einen dem Publikum bekannten Gemeinplatz um den eitlen Dichter verwiesen wird. Es geht darum, dass zwei Individuen gezielt typisiert werden, um sie in ein

18 Zum Beispiel: „Trissotin: Was wäre lieblicher als Ihre Konzonetten? / Vadis: Und was vergliche sich mit Trissotins Sonetten?“ (39–42) Sogar die gegenseitigen Beleidigungen, zu denen sich die streitenden Poeten versteigen, sind prinzipiell austauschbar: Der eine sei ein „trauriger Versifex, der wahren Dichtkunst Schänder“, der andere ein „elender Skribent, Hanswurst, Papierverschwender“ (41).

19 Vgl. Volker Held: Nachwort. In: Molière: *Die gelehrten Frauen*. Deutsch von Arthur Luther. Nachwort von Volker Held. Stuttgart: Reclam 1989, S. 70 f.

negativ konnotiertes Klischee (der Preziosität, wie Held weiter ausführt)<sup>20</sup> einzumengen. In Verbindung mit den ebenfalls typisierten und damit als soziale Gruppe ausgezeichneten gelehrten Frauen bedeutet das: Diese Schriftsteller werden als gesellschaftliches Problem aufgebaut. Über die Typisierung werden sie zu einem schwülstelnden Geschwulst der Pariser Gesellschaft gemacht, zu einem sozialen Krankheitssymptom. Natürlich ist das mehr als satirische Spitze denn als objektive Gesellschaftsdiagnose zu verstehen. Dennoch: Diese Spitze wird gerade durch die offensive Typisierung von zwei historischen Individuen inszeniert. Die Typisierung der Dichter auf dem Theater hat damit eine Funktion bekommen, die – von konkreten Fällen ausgehend – in der iterativen, schematischen Komödie ein Eigenleben entwickeln und sich auch noch im deutschen Lustspiel des 18. und 19. Jahrhunderts niederschlagen wird: die (falschen) Dichter als Intriganten und gesellschaftliches Problem.

Entsprechend verwundert es nicht, dass die Konsequenz dieses poetischen Wirkens auf der Ebene der sozialen Ordnung angesiedelt wird. Allen voran der Dichter Trissotin nährt und nutzt die familienzerstörenden Nebenwirkungen weiblicher Gelehrsamkeit. Indem er sich über Philaminte Henriettes Hand erschleichen will, bringt er die Ehefrau gegen den Gatten Chrysale auf, stört also die soziale Ordnung. Denn von Trissotin bekommt Philaminte die Unterstützung für ihr gelehrtes Treiben, während ihr Ehemann protestiert und auf den Verfall des Hauses aufmerksam macht: „Denn alles geht schon längst im Haus drunter und drüber.“ (24) Natürlich ließe sich nicht behaupten, dass Trissotins Treiben allein für die Probleme in Chrysales Haus sorge. Vom Bruder dafür gerügt, dass er sich nicht durchsetze, erscheint Chrysale zunächst als Pantoffelheld (26); und die Gelehrsamkeit der Philaminte lässt sich im zeitgenössischen Kontext nicht nur als das Wirken eines schleimenden Poeten, sondern als Kritik der dünkelhaften Salonkultur verstehen.<sup>21</sup> Jedoch kann Chrysale seinen Willen schließlich doch durchsetzen, und Philaminte muss der Gelehrsamkeit nicht abschwören, um am glücklichen Ende des Stücks die Ordnung wiederherzustellen und Henriette mit dem geliebten Clitandre zu verbinden. Der Weg zurück zur Ordnung lässt sich ebnen, indem der Dichter als das entlarvt wird, was er ist: als Heiratsschwindler mit „Krämersinn“ (66), dessen Ruhm sich als Schimäre erweist. (49) Während sich Philamintes Eitelkeit und Chrysales Feigheit durch sie selbst heilen lassen, muss das fremde Element des Schriftstellers aus dem sozialen Raum der Familie entfernt

20 Ebd., S. 71.

21 Vgl. ebd.

werden. Er verkörpert in der binomischen Komödie – der Begriff lässt sich hier leicht übertragen – das Element der Verführung zum Laster.

Warum aber ist es gerade ein Dichter, der hier als Verführer auftritt? Komplimente können auch andere Figuren machen, dafür braucht es keine Sonette. Einerseits ließe sich hier sicherlich ein biographisches Argument anführen: Molière hat seinen persönlichen Feind, den Abbé Cotin angreifen wollen, der hier zuvörderst als Dichter auftaucht.<sup>22</sup> Andererseits bietet sich der Schriftsteller als Katalysator des preziösen Lasters besonders an, das Molière bereits zuvor in den *lächerlichen Preziösen* (1659) mit den Lese-rinnenfiguren Magdelon und Chatos satirisch dargestellt hat. Ruhm und/oder Kritik seiner veröffentlichten Werke prädestinieren den Schriftsteller dazu, das Problem der Eitelkeit und des Eigendünkels zu verkörpern. Deswegen stehen weder das Schreiben als Tätigkeit noch poetologische Fragen im Zentrum dieser Schriftstellersatire, sondern das Verhältnis des Schriftstellers zu seinem Publikum. Besonders deutlich wird dies durch die im Stück nebenher verhandelte Schriftstellerinnensatire: Auch Philaminte dichtet. Doch hier (und mit Blick auf spätere Stücke: noch) ist die zeitfressende schöngestige Handlung des Schreibens nicht das eigentliche Problem. Die belletristische Produktion der gelehrten Frau hält sich in Grenzen: Von Trissotin gebeten, etwas vorzutragen, entfaltet sie den angesprochenen Plan zur Frauenakademie, gesteht jedoch ein: „In Versen hab ich nichts.“ (35) Als notorische Vielschreiberin wird Philaminte nicht dargestellt, sehr wohl aber als von poetischer Eitelkeit eingenommen. Denn gerade Trissotins schmeichelhafte Bitte, etwas vorzutragen, ist es, was dem eigentlichen Bräutigam Clitandre abgeht: „Doch er verlor die Gunst, die er zu schnell gewann. / Daß ich auch dichte, ist ihm wohl bekannt gewesen, / Doch niemals bat er mich, ihm etwas vorzulesen.“ (45) Die intrigante Tochter Armande stimmt zu: „Mit Ihrer Ehre läßt sich's einfach nicht vertragen, / Wenn Sie nicht heute noch ein striktes Nein ihm sagen, / Ihm, der zu werben wagt um Ihrer Tochter Hand, / Doch nie für Sie ein Wort der Anerkennung fand.“ (46) Die Ruhmsucht ist es hier, die die Figur lächerlich macht, ihre schriftstellerische Ambition der gelegene Vorwand, sie zu inszenieren. Diese Figuren sind also nicht aus Beliebigkeit Schriftsteller:innen – noch sind sie es aber auch nicht aus Notwendigkeit.

Ohne zu behaupten, dass es sich bei den *gelehrten Frauen* notwendig um den Ursprung der komischen Schriftsteller:innenfigur handeln muss, lassen sich von diesem Punkt aus literaturhistorische Linien ziehen, welche das mehr oder minder akzidentelle Schriftstellertum der lächerlichen Figuren

22 Vgl. ebd., S. 70 f.

zu einer festen Rolle in der Typenkomödie verdichtet. Die Typisierung der Dichter, die sie aus einem individuell-polemischen in einen sozial-satirischen Kontext überführt, macht sie gleichzeitig zu einem humoristischen Aspekt, der immer wieder durchgespielt werden kann. Zwar wird Molière, den Gottsched wie oben angedeutet nur eingeschränkt lobt, erst 1752 in der von Bierling besorgten Übersetzung der Lustspiele auf Deutsch (und in Prosa) übertragen. Jedoch nehmen die Übersetzungen der *Femmes savantes* im 19. Jahrhundert deutlich zu, der Stoff wird immer beliebter.<sup>23</sup> Er wird schon vorher in die deutschsprachige Literatur eingeführt, wenn auch über einen Umweg.

### 4.3 Luise Gottsched: *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke* (1736) – Typenimport

*Die Pietisterey im Fischbein-Rocke* ist nach mancher Darstellung als die erste Typenkomödie in Deutschland zu verstehen. Hier sei – wenn auch ungewöhnlich bissig – von Ehefrau Luise Gottsched umgesetzt, was der Gatte Johann Gottsched poetologisch in der *Critischen Dichtkunst* vorgezeichnet habe.<sup>24</sup> In Stoff und Form handelt es sich um die Übertragung<sup>25</sup> einer französischen Jansenisten-Satire von Guillaume-Hyacinthe Bougeant (1690–1743): *La femme doctuer, ou la théologie janseniste tombée en quenouille* (1731). Bougeant wiederum greift auf die in Frankreich sehr populären Komödien Molières zurück, nicht zuletzt auf die *Femmes savantes*. Für die Untersuchung von Schriftsteller:innenfiguren in der Komödie ist das Stück aus mehreren Gründen wichtig: Erstens ist seine Handlungsstruktur gattungsprägend

23 Thomas A. Keck: Molière auf Deutsch. Eine Bibliographie deutscher Übersetzungen und Bearbeitungen der Komödien Molières. Mit Kurzbeschreibungen. Hannover: Revonna 1996, S. 23.

24 Zum Stellenwert der *Pietisterey* vgl. besonders das instruktive Nachwort von: Wolfgang Martens: Nachwort. In: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke. Oder die Doctormäßige Frau. In einem Lustspiele vorgestellet*. Hrsg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 2010, S. 151–167, hier S. 152 f. und 161.

25 Ob es sich um eine Übertragung, Übersetzung oder originäre Dichtung handelt, diskutiert ausführlich: Michael Waters: Frau Gottsched's „*Die Pietisterey im Fischbeinrocke*“. Original, Adaption or Translation? In: Forum of Modern Language Studies 11 (1975), S. 252–267. Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Übersetzungstheorie spricht er von einer Übersetzung, ohne dabei zu unterschlagen, dass L. Gottsched teils weitreichende Änderungen vorgenommen hat. Martens bezeichnet den Text als freie „Übertragung“ (Martens: Nachwort, S. 135). Ein Paralleldruck des Originalstückes und L. Gottsches Bearbeitung findet sich bei: Amédeé Vulliod: *Le Femme Docteur. Ou jansénisme et piétisme. Mme Gottsched et son modèle français Bougeant*. Lyon: Rey; Fontemoing 1912 (Annales de l'université de Lyon 23).

und die im Folgenden untersuchten Texte bauen auf ihm auf. Zweitens ist es prägend für die Darstellung von weiblicher Gelehrtheit, die gleichzeitig die Darstellung von Schriftstellerinnen begründet. Und drittens taucht eine aufschlussreiche Dichterfigur auf, die als Verbindungsglied zwischen Molières Trissotin und den späteren Schriftstellerfiguren zu verstehen ist.

Trotz der Bearbeitungen, die L. Gottsched am Ausgangsmaterial von Bougeant vorgenommen hat, ist der immense Einfluss von Molières *gelehrten Frauen* unübersehbar.<sup>26</sup> Hier wie dort entbrennt ein Streit zwischen zwei Schwestern – Dorchen und Luischen – um einen prospektiven Bräutigam. Hier wie dort muss der vernünftig-durchgreifende Onkel intervenieren, um die moralisch richtige, bereits versprochene Hochzeit zu realisieren, nämlich gegen den Willen der fehlgeleiteten Mutterfigur. Hier wie dort kann der Familienvater nicht eingreifen, bei Bougeant/Gottsched weil er auf einer mehrjährigen Dienstreise ist, in deren Zeit sich die Probleme in seinem Haus zuspitzen. Und hier wie dort tut er es schließlich doch, um die Ordnung wieder herzustellen, womit das Entfernen des Verführers der Mutter einhergeht. Der ist zwar kein Dichter, sondern, dem Thema des Stücks gemäß, ein pietistischer Quacksalber: der Magister Scheinfomm. Er verführt Frau Glaubeleichtin und ihre gelehrtene Mitstreiterinnen dazu, sich als theologische Gelehrte zu bemühen. Doch genau wie bei den *gelehrten Damen* führt diese Beschäftigung zum Zusammenbruch der Hausordnung.<sup>27</sup> Sogar Schulden macht Frau Glaubeleichtin (69). Erkennbar steht aber auch hier nicht jede Form der weiblichen Gelehrsamkeit in der Kritik, sondern besonders der Vorwurf einer Hybris, die sich mit dem Zertrümmern der gesellschaftlichen Norm in Abwesenheit des Vaters bahnbricht: Es sind gerade die schwierigsten Probleme der pietistisch-mystischen Theologie, die Frau Glaubeleichtin, Frau Zanckenheimin und Frau Seuffzerin ergründen wollen. Sie wollen dort anfangen, wo die Männer nicht weiterkommen – und ihre Erkenntnisse dann auch noch publizieren! (84)

Genau wie die *gelehrten Frauen* werden die Pietistinnen durch die Zusammenführung der Sprechakte in Stichomythien und Antilaben als Gruppe typisiert und zu einem Problem mit sozialer Reichweite gemacht (94 f.). Gerade die gelehrtete oder wissenschaftlich interessierte Frau erscheint im Drama der Aufklärung als Paradebeispiel einer durchweg negativ dargestell-

26 Auch Martens spricht von dem großen Einfluss Molières auf das Stück. Vgl. Martens: Nachwort, S. 159.

27 Luise Adelgunde Victorie Gottsched: *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke. Oder die Doctormäßige Frau*. In einem Lustspiele vorgestellet. Hrsg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 2010, S. 27, 34. Im Folgenden mit Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

ten Figur: der Mutter.<sup>28</sup> Die Gelehrte versagt dort, wo – in der Perspektive des 18. Jahrhunderts – als Frau ihre wichtigste Aufgabe liegt: in der mütterlichen Fürsorge für ihre Kinder, die sich hier im richtigen Auswählen eines Ehemannes zeigen soll.<sup>29</sup>

Ein bedeutender Unterschied zwischen der *Pietistery* und den *gelehrten Frauen* findet sich in der Figur des ‚falschen‘ Bräutigams. Während Trissotin sich die Hand Henriettes in der Hoffnung auf eine lukrative Verbindung erschleichen will, ist es nicht der Magister Scheinfromm selbst, der sich als Nebenbuhler etabliert. Stattdessen empfiehlt er der Frau Glaubeleichtin seinen Vetter, den jungen Herrn von Muckersdorff. Dieser wird im dritten Akt als recht simpler Geist eingeführt, dessen Einfältigkeit Frau Glaubeleichtin fälschlich auf seine Schüchternheit zurückführt (74) – er ist wohl doch eher als „leicht schwachsinnig“<sup>30</sup> zu bezeichnen. Seine Einfältigkeit wird auch dadurch inszeniert, dass er es nicht selbst ist, der versucht, sich eine gute Partie zu erschleichen, sondern Scheinfromm sowohl Luischen als auch von Muckersdorff zu manipulieren versucht. Muckersdorff ist hier also als ‚falscher‘ Bräutigam nicht der Intrigant, sondern selbst Teil der Intrige. Außerdem ist er: Dichter. Als solcher wird er schon bei seinem ersten Auftritt von Scheinfromm für seine rhetorische Schlichtheit entschuldigt: „Ich hoffe er wird schon werden, denn er hat doch sonst Verstand; er macht recht artige Verse.“ (74) Nachdem Muckersdorff sich jedoch bei seiner ersten Begegnung mit Luischen (die er mit ihrer Schwester verwechselt) bereits verhaspelt und sein vorbereitetes Gedicht nicht über die Lippen bringt (74 f.), kann er seine literarische Kunstfertigkeit erst zum Ende des Stückes erfolgreich diskreditieren. Das tut er mit einem Hochzeitsgedicht, das ihm von dem

28 Vgl. die breiter angelegte Studie von Pfitzinger, die allerdings die Typenkomödie wegen der literaturhistorischen Schwerpunktsetzung kaum berücksichtigt: Elke Pfitzinger: Die Aufklärung ist weiblich. Frauenrollen im Drama um 1800. Würzburg: Ergon 2011 (Literatura 26).

29 Brandes hat betont, dass auf der Mutter als Hausfrau im Verlauf des 18. Jahrhunderts ein besonderes moralisches Gewicht laste. Das richtige Verheiraten der Tochter werde deswegen „zum Prüfstein ihres Charakters“. Helga Brandes: Leibhaftige Unvernunft. Zur Mutter-Rolle in der Typenkomödie der Aufklärung. In: Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirklichkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrich-Haefli. Hrsg. von Irmgard Roebling u. Wolfram Mauser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 57–63, hier S. 59. Vgl. dazu außerdem unter besonderer Berücksichtigung der biologischen Reproduktionsfähigkeit: Heidi Ritter: Der Diskurs über die Tugendhaftigkeit des Weibes. Frauenbilder und Weiblichkeitsmuster in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Aufklärung und Spätaufklärung. In: Aufklärung nach Lessing. Beiträge zur gemeinsamen Tagung der Lessing Society und des Lessing-Museums Kamenz aus Anlaß seines 60jährigen Bestehens. Hrsg. von Wolfgang Albrecht, Dieter Fratzke u. Richard E. Schade. Kamenz 1992 (Erbpflege in Kamenz 12 / 13), S. 57–68, hier S. 60.

30 Vgl. Martens: Nachwort, S. 161.

vernünftig-durchgreifenden Onkel Wackermann aus der Hand gerissen und zur allgemeinen Belustigung vorgetragen wird (130–132). Die Szene ist dem Dichtervortrag aus den *gelehrten Damen* deutlich nachempfunden, nur steht sie – vom dritten in den letzten Akt, also vom Höhepunkt zur Auflösung des Konfliktes verschoben – unter einem anderen Vorzeichen. Begeistert wird der Vortrag auch hier immer wieder unterbrochen, um einzelne Verse zu wiederholen. Die Demütigung des Dichters wird in der Übertragung von L. Gottsched im Vergleich zu Bougeants Vorlage noch auf die Spitze getrieben. Zwar wird aus den zwei Gedichten der Vorlage (ein „Anagramme“ und ein „Epigramme“ auf den Namen *Angélique*, die das Pendant zu Luischen ist) ein einziges Akrostichon auf den Namen Luischen. Dieses wird allerdings mit größerer Begeisterung verrissen: Der zwar sarkastische aber noch gemäßigte Ton des Originals weicht hier derben Ausrufen<sup>31</sup> und einer ganz und gar nicht verblümt Ablehnung des Gedichts.<sup>32</sup> Von einer veritablen Demütigen des dichtenden Nebenbuhlers müsste man hier sprechen, wenn der Text nicht deutlich machen würde, dass es ihm um die Figur des Dichters gar nicht geht. Mit keiner Silbe wird er nach seiner Abreibung noch erwähnt, er verschwindet unauffällig gemeinsam mit Scheinfromm von der Bühne.

Die Funktion der Figur Muckersdorff lässt sich leicht beschreiben: Da der Betrüger Scheinfromm als Pietist nicht direkt um die Hand der Tochter anhalten kann, versucht er sich das Vermögen durch die Verheiratung seines Vetters zu erschleichen. Jedoch bleibt die Frage: Wieso wird Muckersdorff gerade als Gelegenheitsdichter dargestellt? Martens stellt die Akrostichon-Szene in eine Reihe mit anderen Satireszenen, die sich um Nebenfiguren aufbauen und die Handlung mit satirischen Seitenblicken auflockern.<sup>33</sup> Allerdings haben diese Nebenszenen ansonsten einen klaren Bezug zum Pietismus: Der „Bücher-Krämer“ handelt mit zahllosen pietistischen Schriften (102–110); die Bettelsackin erscheint als schamlose Eintreiberin der von

31 Aus „Voici le beau!“ wird „Zum Hencker! diss [...] ist das das schöne“; aus dem ruhigeren „Mademoiselle, voilà qui est touchant.“ wird das ausgerufene „Ach! Mademoiselle! das ist zärtlich!“ Zitiert nach dem Paralleldruck bei Vulliod: *Le Femme Docteur. Ou jansénisme et piétisme*, S. 302 f.

32 Im Original antwortet *Angélique* auf das Gedicht: „Je vous suis vraiment obligée [...] de m'avoir appris que l'Evangile se trouve dans mon nom. Car, en vérité, je n'y aurois jamais pensé.“ Zu deutsch (eigene Übersetzung): „Ich bin Ihnen sehr verbunden, dass sie mir beigebracht haben, dass sich das Evangelium in meinem Namen wiederfindet. Darauf wäre ich wirklich nie gekommen.“ L. Gottsched steigert den sarkastisch-höflichen Ton hier zu einem sarkastisch-ablehnenden: „Ich bin Ihnen sehr verbunden [...]. Ich dachte nicht, dass sich mein Nahme so gut zum Radebrechen schickte.“ Hier zitiert nach ebd.

33 Vgl. Martens: Nachwort, S. 156.

den Geistlichen geforderten Almosen (66–68); und die im ländlichen Plattdeutsch ‚schnackende‘ Frau Ehrlich entlarvt den Pietisten Scheinfromm als Verführer ihrer Tochter (98–100). Völlig unmotiviert erscheint allerdings die poetische Vorliebe des Nebenbuhlers,<sup>34</sup> eine Figur, die ohnehin so schwach motiviert ist, dass sie nach der gegebenen Probe auf ihre Unfähigkeit mit keiner Silbe mehr erwähnt wird. Gerade dies lässt sich aber mit Blick auf die Fortsetzung der bei Molière bereits vorzufindenden Komödienmotive als Befund verstehen: Im gattungsprägenden Komödientext der satirischen Verlachkomödie ist der Dichter bereits als Witzfigur inventarisiert. Er *kann* völlig unmotiviert auftauchen, weil er keines direkten thematischen oder handlungslogischen Zusammenhangs *bedarf*. Der Dichter als galanter Stümper ist in der französischen Vorlage bereits ein selbstverständlicher Teil der Komödienhandlung. Indem er übertragen wird, überträgt sich seine Selbstverständlichkeit mit.

Im engen Sinne ist Muckersdorff nicht als Schriftsteller-Figur zu verstehen, dafür ist seine dichterische Tätigkeit zu punktuell dargestellt. Und auch die Glaubeleichtin möchte zwar publizieren, es bleibt aber nur bei einem Plan. Jedoch bereiten beide Figuren den:die Schriftsteller:in der Typenkomödie deutlich vor: Der Schriftsteller erscheint als möchtegern-galanter Phrasendrescher, eine Witzfigur durch und durch; die gelehrte Frau erweist sich als für Eitelkeit und Ruhmsucht anfällig, ihre poetische Nachfolgerin wird es ihr darin gleichtun. Diese Figuren gehören mit deutlichem Rückgriff auf das französische Theater also schon zu Beginn der deutschen Typenkomödie fest zum theatralen Figurenbestand. Vor diesem Hintergrund sind die im Folgenden untersuchten Texte zu verstehen. Sie können nicht nur auf ein soziales Wissen um Schriftsteller:innen verweisen, sondern besonders auf ein gattungsspezifisches. In der Komödie wird der Schriftsteller als Witzfigur naturalisiert. Allerdings bringt die theatrale Pauschalisierung ein bestimmtes Problem mit sich: Sind denn wirklich alle Schriftsteller:innen Witzfiguren?

34 Allerdings erscheint die gewählte Form des Gedichts nicht zufällig, wie Martens gezeigt hat: „Bezeichnend, daß das Huldigungsgedicht des Herrn von Muckersdorff auf Luischen die von Gottsched verworfene barocke Formspielerei eines Akrostichons aufweist! [...] Herr von Muckersdorff ist mit seinem Akrostichon zu Genüge charakterisiert: Künstlerische Unnatur erscheint dem Geist des Pietismus gemäß; hier wie dort mangelt es an Vernunft.“ Ebd., S. 166 f.

#### 4.4 Christian Felix Weiße: *Die Poeten nach der Mode* (1756) – Bild und Gegenbild der vielen schlechten und der wenigen guten Poeten

Die Voraussetzung dieses Wissens um die Poeten als potenzielle komische Figuren und mehr oder weniger harmlose Gegenspieler in der Komödie lässt sich an Weißes *Poeten nach der Mode* (1756) ablesen. Das Stück gliedert sich lose in den Motivreigen um Molières Literatensatire ein, die Verbindung zum Stoff wird aber durch die Namenswahl immerhin nahegelegt: Auch bei Weiße gibt es eine Henriette, welcher der versprochene Ehegatte vorenthalten wird – er trägt hier den Namen Valer. Die Handlung ist allerdings schon dadurch zugespitzt, dass sie verdoppelt wurde: Sowohl Vater als auch Mutter haben jeweils einen anderen Schriftsteller bei der Hand, den sie mit der Tochter vermählen möchten. Vater Geronte präferiert den vielschreibenden Reimreich, der in regelmäßig alternierenden Rhythmen und aufgesetzten Reimen deklamiert, während er versucht, jedes Lehnwort einzudeutschen; Mutter Geronte hingegen empfiehlt Dunkel, der komplizierte Langverse (meist Hexameter) drechselt und mit Fremdwörtern und antikisierten Namen überfrachtet, bis sie niemand mehr versteht. Reimreich und Dunkel wurden als Repräsentanten des Literaturstreits zwischen Leipzig und der Schweiz, also zwischen Johann Christoph Gottsched auf der einen und Johanns Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger auf der anderen Seite verstanden –<sup>35</sup> neben der Typisierung, die sich durch die Namen bereits andeutet, geht es hier also um eine Literatursatire, wenn auch um eine eher zurückgenommene. Das Augenmerk des Stücks liegt nämlich eindeutig nicht darauf, poetologische Schulen zu persiflieren, sondern die fragwürdigen Persönlichkeiten der Poeten selbst. Im Gegensatz zu späteren Behandlungen des Stoffes (→ 4.5, 4.6) wird die charakterliche Schwäche der Schriftsteller-Figuren nicht direkt mit ihrer Poetik verknüpft, die unvernünftige Ausschließlichkeit der vertretenen Poetiken ist vielmehr ein weiteres Zeichen ihrer mangelnden Vernunft und menschlichen Schlechtigkeit. Wieder treten die Poeten als Verführer auf, die von außen in das eigentlich intakte System der Familie eindringen und deren Ordnung stören. Reimreich tut dies, indem er den eitlen Herrn Geronte Lobverse darbringt (15).<sup>36</sup>

35 So schon Minor in seiner bis heute wertvollen Monographie zu Weiße: Jakob Minor: Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Innsbruck: Wagner 1880, S. 91 f.

36 Im Folgenden direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen nach: Christian Felix Weiße: *Die Poeten nach der Mode*. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Leipzig: Dyck 1771. Siehe dort

Etwas unspezifischer wird Dunkel vorgeworfen, er habe „Frau Geronten durch [sein] wunderbares Geräusche bethöret.“ (35 f.)

Überdeutlich fällt über die Handlungsmotivik hinaus die Typisierung der Schriftsteller aus. Die sprechenden Namen tragen das Ihre dazu bei und so auch die starke soziale Konnotation, die die Poeten hier bekommen. Diese Schriftsteller sind nämlich besonders eines: arm. Das betont die Diener-Figur Johann schon zu Beginn des Stückes: „[D]enn die meisten Poeten, wie ich gehört habe, arbeiten für den Magen, und ich habe selbst einmal in den Umständen ein Liedchen für einen Haderlumpsmann gemacht.“ (10) Auch Henriette piesackt den Dichter wiederholt mit seiner Armut. „Ich habe Sie noch nicht um Ihren gereimten Vorspruch angeflehet, Herr Reimreich; ersparen Sie ihn zu Brode“ (22), spottet sie, und: „[D]ie Herren möchten sich immer selber vergöttern, daß sie nicht so sehr für die Nothdurft des Lebens singen dürften.“ (24) Reimreich, der auch wirklich nur an Reimen reich ist und an nichts anderem, muss sich entsprechend die Miete bei seinem Gönner Geronte leihen (48) und verzichtet am Ende des Stückes, entlarvt als „Bettelpoet“, gerne auf jedes weitere Dichten, als ihm dafür von Valer eine beträchtliche Summe angeboten wird (105–107). Dem Poeten wird im Stück also in aller Deutlichkeit ein sozialer Ort zugewiesen: ganz unten. Jedoch: Obwohl die überschaubaren Verdienstmöglichkeiten des literarischen Marktes sich zur Erstveröffentlichung des Textes 1756 gerade erst entwickeln, handelt es sich hier deutlich nicht um einen sozialen Kommentar zur allgemeinen Lage der Kunstschaffenden. Eindeutig sind Reimreich und Dunkel arm, nicht weil sie Schriftsteller sind, sondern weil sie als Menschen (man müsste vor dem Hintergrund der Geschlechterlogik dieser Komödien wohl sagen: als Männer) zu wünschen übriglassen. Reimreich macht sich durch seine Eitelkeit unmöglich, Dunkel erscheint allen anderen Figuren sogar als verrückt. (Valer lässt dem vermuteten „arme[n] unglückliche[n] Mensch[en]“ deswegen „einen Gulden“ und wünscht, dass er ‚fortgeschafft‘ werde [34].) Diese Poeten sind nicht arm, weil sie nichts verdient haben, sondern sie haben genau diese Armut verdient. So wie ihre Armut die Konsequenz ihrer charakterlichen Schwäche ist, ist sie aber auch ein selbstverständlicher Teil ihrer Identität – bzw. ihrer Typizität. Daraus erklärt sich, dass verschiedene Figuren immer die finanzielle Situation der Poeten richtig einschätzen, besonders wenn sie erkannt haben, dass es sich um schlechte Poeten handelt. Henriette etwa weiß um die Armut Reimreichs ja nicht, weil sie Einsicht in seine Finanzen gehabt hätte, sondern weil sie sich nicht von

---

auch (20): Geronte: „Sie werden mich mit Ihren Versen noch verewigen. Sie sollen und müssen mein Schwiegersohn werden.“

ihm blenden lässt. Und Johann macht explizit, dass er von der Armut der „meisten Poeten“ eben „gehört habe“ (s.o.). Diese Schriftstellerfiguren teilen nicht nur eine Eigenschaft mit ihren Pendants, sie werden im Stück bereits deutlich als Stereotype beschrieben.<sup>37</sup> Von ihrem Unvermögen lässt sich auf ihr fehlendes Geldvermögen schließen.

Diese deutliche Typisierung greift weit über die Frage des sozialen Standes der Schriftsteller hinaus, sie durchzieht das gesamte Stück und die Sprechakte fast aller Figuren. Es sind nicht nur die verbündeten Eheleute Geronte, die Schriftsteller im negativen wie im positiven Sinne verallgemeinern: Herr Geronte, indem er den verhassten Dunkel in den Topos der Vielschreiberei einmengt;<sup>38</sup> Frau Geronte, indem sie Dichter pauschal zu den besten denkbaren Ehemännern erklärt.<sup>39</sup> Auch Valer, der im Stück zusammen mit der pfiffigen Henriette als Statthalter der Vernunft auftritt und dessen Aussagen insofern mehr Gewicht tragen, pauschalisiert wiederholt über die Poeten: „Wahrhaftig, ein elender Dichter ist doch das nährischste Geschöpf von der Welt! einfältig und stolz.“ (81) Um Frau Geronte einen Dichter als Gatten für die Tochter auszureden, bemüht er außerdem eine deutlich stereotypisierende Beschreibung des vielschreibenden Poeten als Hausmann. Als es um „die Poeten“ in der Ehe geht, behauptet er:

Wenn er seiner Frau durch seinen Umgang das Leben vergnügt machen, oder in häuslichen Umständen rathen soll, so macht er Verse; wenn er einem Freunde, einem Menschen dienen soll, so macht er Verse; wenn er für die nöthigsten Pflichten des Lebens sorgen soll, so macht er Verse. Den Morgen schließt er sich in seine Studierstube ein; Mittags, [...] wenn er die Freude mit zur Mahlzeit bringen soll, so ist sein Gesicht finster, weil ihm ein paar Verse entfallen sind; dann eilt er wieder auf seine Stube — — — (70 f.)

- 
- 37 Insofern lässt sich die Irritation aufklären, mit der Japp der Darstellung der Dichter im Stück begegnet: „Für die Nöte des Künstlers besteht jedenfalls vor dem Hintergrund dieser Weltwelt kein Verständnis, wie man weiterhin fragen kann, ob dem Künstler hier überhaupt ein auch nur von ferne adäquates Verständnis [...] entgegengebracht wird – oder ob der Künstler hier, ähnlich wie der Gelehrte, der Mißtrauische, der Müßiggänger usw., zum schematisierten Gegenstand der Aufklärungskomödie geworden sei.“ (Uwe Japp: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: Walter De Gruyter 2013, S. 26) Japp geht hier mit großer Selbstverständlichkeit von einer individualisierenden Darstellung des Künstlers aus. Jedoch ist das „adäquate[] Verständnis“ hier gar nicht Ziel der Darstellung, sondern gerade das Klischee.
- 38 „Denn das ist eben der unglückliche, der holpriche Geschmak, der itzt einreißt, der ästhetische, miltonische, mizraimische Unsinn, wovon wir täglich so viel herrliche Proben sehen.“ Auffällig ist hier nicht nur die Namenshäufung, die sich auch im weiteren Ko-Text fortsetzt, sondern die Betonung der ‚täglichen‘ und ‚vielen‘ Beweise schlechter Dichtung (12 f.).
- 39 „[D]ie Zeiten der Verblendung sind vorüber, und Dichtern vom ersten Range, wie Dunkel ist, sollten alle Aeltern ihre Kinder aufheben.“ (69)

Der verschrobene Dunkel und der eile Reimreich sind zur Ausübung des bürgerlich-vergnüftigen Lebens ohnehin wohl kaum fähig, hier aber wird gerade die schriftstellerische Tätigkeit, das Versemachen, zum typischen Ausdruck der Unvernunft. Der klischeierte Dichter geht als Stereotyp ganz in seinem Dichtersein auf und wird damit abgesehen von seiner Liquidität noch in einer zweiten Hinsicht zu einem sozialen Versager. Im Stück selbst wird dieses Versagen schon zu Beginn deutlich markiert, denn es hat sich von den Dichtern bereits auf die Familie Geronte übertragen. Die belletristische Dichtsucht hat jede soziale Norm verdrängt, sie duldet keine andere Beschäftigung neben sich und kein anderes Gesprächsthema. Das zuvorkommend-höfliche Gespräch zwischen dem Gast Valer, der nach Jahren der Abwesenheit wiederkehrt, und Herrn Geronte wird deswegen sofort durch den Wunsch des Gastgebers unterlaufen, über Literatur zu sprechen – Valer aber dabei gar nicht zuzuhören (10 ff.). Für nichts als die Schriftstellerei hat Herr Geronte noch ein Ohr. Die Schriftsteller selbst wiederum tragen ständig ihre Schreibtafeln mit sich herum. Diese Schreibtafeln sind es, nicht Feder oder Leier, die zum Insigne des Dichters werden, denn sie erlauben das unentwegte Dichten, egal an welchem Ort, egal in welcher Situation. Sie markieren die unvernünftige Überproduktion des Schriftstellers, der nicht in Nebenstunden,<sup>40</sup> sondern bei jeder Gelegenheit dichtet. Als Zeichen der Poeten ist es gerade diese Schreibtafel, die zum zentralen Gegenstand der von Henriette eingeleiteten Gegenintrige werden kann: Als Dunkel seine Tafel verliert, reagiert er nicht nur hysterisch auf den Verlust seines vorläufig darauf notierten Epos, sondern verzichtet im Tausch gegen seine Tafel auf Henriettes Hand (97 ff.). Der klischeierte Vielschreiber kann nicht nur, er *muss* überall dichten. Er wird lächerlich, weil sein Schreiben jede soziale Normativität verdrängt hat. Hier ist das Dichten zu einem spezifischen Ausdruck des lächerlichen Lasters geworden. Der Schriftsteller selbst ist die Komödienfigur, nicht mehr kommt die Komödienfigur lediglich als Schriftsteller daher.

Die Ubiquität der Dichtung deutet außerdem auf eine Beliebigkeit hin, die Valer zum Ende der Handlung beweist, indem er dem Hausherren „bei-

40 So wie Knigge es noch 1793 empfiehlt: „Muße zum Bücherschreiben findet Der, welchem es nicht an Talenten dazu fehlt, immer nebenher, ja! ich darf mich wohl auf die Erfahrung berufen, wenn ich behaupte, daß der Geschäftsmann, der thätige Hausvater und Bürger in seinen Erholungsstunden practisch besser, auch mit mehr Feuer schreibt und daß er gewöhnlich das Publicum mehr respectiert [...] wie der eigentliche Büchermacher vom Handwerke, der nur als Volontair im Staate dient.“ Adolph Freiherr Knigge: Über Schriftsteller und Schriftstellerey. In: Ders.: Ausgewählte Werke in zehn Bänden. Im Auftrag der Adolph-Freiherr-von-Knigge-Gesellschaft zu Hannover. Hrsg. von Wolfgang Fenner. 10 Bde. Bd. 4. Hannover: Fackelträger 1992, S. 135–295, hier S. 173 f., siehe auch → 3.

bringt‘ Gedichte zu machen, ihm also Rhythmen diktiert und Reime vorlegt (83 ff.). Reimreich und Dunkel erscheinen hier so weit entindividualisiert, dass folgerichtig *jeder* ein Reimreich oder Dunkel sein kann: „[M]an braucht nur Sylben zählen zu können, um ein Reimreich zu seyn, und einen Mischmasch unverständlicher Worte unter einander zu werfen, um zum Dunkel zu werden.“ (82) Unter diesen Bedingungen kann Herr Geronte freilich überrascht feststellen: „[...]daß ich ein Poet bin“ (86) – jedenfalls nicht weniger als der von ihm zunächst noch protegierte Reimreich. Nach wenigen Minuten des Unterrichts wird er ganz umstandslos selbst zum Klischee des eitlen Dichters, sieht schon den „Lorbeer“ auf seiner „Allonge-Perücke“ (88), während er Reimreich ohne jedes Anzeichen von Selbstreflexion dichtend vorwirft: „Sie sind ein Thor von eitelm Stolze voll, / Der Sylben zählt und reimt, statt, daß er denken soll.“ (102) Die Klischierung der Poeten geht im Stück so weit, dass sie Henriette als das vorkommen, was sie ja auch wirklich sind: Komödienfiguren. Deswegen wird die – auf Basis der dargestellten Welt betrachtet – bedrohliche Situation eines sozialen Abstiegs durch die Heirat mit einem Poeten für sie zu einem Witz, die Situation erscheint ihr „ganz lächerlich“. Denn bar jeder Wahrscheinlichkeit, die hier schon im ersten Auftritt verneint wird, sind die Nebenbuhler wie in einer Komödie a là Molière nun gerade „ein paar Poeten, hahaha, ein paar Poeten!“ Auch Valer hält die Situation für das, was sie eigentlich sein müsste und im Rahmen der Komödie ja auch ist: einen Scherz (7).

Fragwürdige Poeten, die jedem Klischee entsprechen, viel statt gut schreiben, nahe dem Wahnsinn sind oder kleine Gauner; eine Dichtung, die sich erschöpft im Zählen der Silben, im Finden der Reime oder gar keinen Sinn mehr macht: Schlecht stünde es um die Literatur, wenn dieser Behandlung der Poeten im Stück nicht noch eine Pointe folgte. Wie Japp angemerkt hat, geht es in den *Poeten nach der Mode* jedoch nicht nur um die schlechten, klischierten Schriftsteller. „Im Hintergrund, gleichsam als Hohlförm“<sup>41</sup> so seine einleuchtende These, geht es hier auch um das Gegenbild dieses schlechten Dichters. Dem diskursiv-typisierten Massenpoeten wird ein ganz konkreter, individueller, realer Dichter gegenübergestellt: Albrecht von Haller (1708–1777), der bekannte Verfasser des *Versuchs Schweizerischer Gedichte* (1732), zu denen auch sein bekanntester Text, das Langgedicht *Die Alpen*, gehört. Ebenfalls in diesem Band findet sich ein Gedicht an *Doris*, das von Henriette zitiert und zum Muster eines guten Gedichts erklärt wird – selbst Reimreich kann sich der Wirkung des Textes nicht entziehen (58). Der vernünftige Valer wird ebenfalls als „Erz-Hallerianer“ (54) ausgewiesen

<sup>41</sup> Japp: Das deutsche Künstlerdrama, S. 26.

und es ist wohl auch Haller, auf den sich Valers emphatisches Schlussplädoyer nicht gegen, sondern gerade für die Dichtung bezieht. Molières Strategie, seine realen literarischen Feinde zu schmähen, indem er sie typisiert, wird bei Weiße genau umgedreht: Der reale, individuelle, gute Dichter, wird vom Klischee der Typenfigur „Schriftsteller“ abgegrenzt – und gerade so hervorgehoben. Die sorgfältige Typisierung der schlechten Figuren hat also eine Funktion, die über die Vorlage für Gags und witzige Komödienpoin-ten hinausweist: Das Verlachen des typischen Dichters dient der Nobilitie- rung des ‚guten‘ Dichters.

Darauf läuft der Schluss des Stückes hinaus: Nachdem die Gefahr durch die dümmlich-falschen Poeten gebannt ist, droht die umfassende Typisie- rung des Stücks eine falsche Lehre zu bieten, nämlich dass man „auf Zeit- lebens einen Eckel [!] vor Versen“ haben sollte, denn: „Was sind die Poeten für Geschöpfe!“ (107) Hier nun muss Valer, der sich schon vorher selbst als den „größte[n] Freund der Dichtkunst“ bezeichnet hat (36), einschrei- ten, indem er dem Klischee, das er selbst genährt hat, etwas entgegenhält: die „grosse[n] Dichter“ [!], diese „Zierde der Welt“. (108) Wohlgemerkt: Nicht mit der Lehre über die Führung des Haushalts oder die Leichtgläu- bigkeit endet das Stück, sondern mit dieser Versicherung der ‚wahren‘ Dichtkunst. Im Gegensatz zu den typisierten ‚schlechten‘ Dichtern, werden die Gegenbeispiele wiederholt als individuell gerahmt. Das geschieht nicht nur durch die direkte Nennung Hallers, sondern auch durch Valers These, dass „große[!] Dichter“ sogar noch seltener auftauchen als „ein Kriegsheld oder ein Staatsmann“: „Jene [die Dichter, NG] werden oft in Jahrhunderten kaum gebohren, da zu diesen [den Kriegshelden und Staatsmännern, NG] nur Muth, ein guter Verstand, Uebung, Fleiß und Glück gehöret.“ (72) Der gute Dichter, das ist ein Einzelfall; der schlechte Dichter, das ist ein Kli- schee – jedenfalls im Rahmen von Valers Darstellung. Das *Divertissement*, das Weiße Komödie nachgestellt ist, hebt die Namen von immerhin nicht weniger als 28 Schriftstellern hervor, auf die alle Vorurteile der *Poeten nach der Mode* gerade nicht zutreffen sollen. Darunter finden sich viele Zeitge- nossen der literarischen Aufklärung wie Klopstock, J. E. Schlegel, Lessing, Gellert, Ramler, Gleim, Hagedorn usw. – das sind, grob überschlagen, doch mehr als der *eine* ‚große Dichter‘, der nach Valers Behauptung „in Jahr- hunderten kaum gebohren“ werde (72). Die deutlich markierte Typisierung des (schlechten) Poeten dient insofern gerade einer Inszenierungsstrategie der ‚guten‘ Dichtung, indem sie unter Rückgriff auf soziale Faktoren und diskursiv verankerte Wissensbestände ein Bild schafft, von dem der andere, wahre Dichter sich abgrenzen kann. Das Stück stellt keine Behauptung dar-

über auf, wie die Schriftsteller sind, sondern besonders darüber, wie sie nicht sein sollten.

#### 4.5 Cornelius Ayrenhoff: *Die gelehrte Frau* (1775) – Schriftsteller:innen-Typisierung als Funktion der Literatursatire

Bei Ayrenhoffs Schriftsteller:innen-Komödie *Die gelehrte Frau* handelt es sich um eine Adaption von Mollières *Gelehrten Frauen*, die sich allerdings zahlreiche Freiheiten erlaubt. Die zentrale Änderung besteht in der Figurenkonsellation des Stücks und lässt sich bereits am Titel ablesen: aus den *gelehrten Frauen* wird die *gelehrte Frau*. In seinem Vorbericht zum Stück beschreibt Ayrenhoff die dreifache Figur der Gelehrten bei Molière als einen Fehler, da der Franzose dadurch den „Hauptgegenstand unserer Aufmerksamkeit“ verunklare (7).<sup>42</sup> Aus den drei Damen macht er die Baronin – eine in der Rezeption nicht unumstrittene Entscheidung.<sup>43</sup> Dagegen wird die Partei der schriftstellernden Verführer deutlich ausgeweitet. Es treten auf: Schöpfius, ein Sprachgelehrter und Altertumswissenschaftler; der politische Zeitschriftenskribent Kühnwick; Dramschmied, Theaterdichter nach dem Schlag des Sturm und Drang, der sich zum Ende hin zu einem rehabilitierten Komödienschreiber wandelt; und Windheim, der plagiierende Lyriker, der im Haus von Baron und Baronin Rheinthal um die Tochter Henriette buhlt – er ähnelt am ehesten dem Trissotin der Vorlage. Im Vergleich zu Molière werden die Konsequenzen der weiblichen Gelehrsamkeit deutlich drastischer ausgemalt: Die kriminellen Skribenten werden verhaftet, der Ruf des Hauses wird geschädigt, und es kommt sogar zu Veruntreuung und Diebstahl durch den Haushofmeister, weil die Baronin als Vorsteherin des Haushalts zu sehr von ihrer poetisch-gelehrten Tätigkeit abgelenkt ist (55, 110 f.).

Es sind also keine Kleinigkeiten, die mit dem Einzug der Schriftsteller in das Haus einhergehen. Noch deutlicher als bei Molière werden sie als eine soziale Gruppe charakterisiert, die von außen die Ordnung der Familie zerstört. Der Baron betont vor diesem Hintergrund die Integrität seiner Frau: „Was für eine Haushaltung! – Was für eine Unordnung! – von einer

42 Cornelius Hermann von Ayrenhoff: *Die gelehrte Frau*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Hrsg. von Matthias Mansky. Hannover: Wehrhahn 2014 (Theatertexte 40), S. 7 Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen.

43 Vgl. zur durchwachsenen Rezeption des Stücks: Matthias Mansky: Cornelius von Ayrenhoff. Ein Wiener Theaterdichter. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 155 f.

Frau, die ihren Mann, ihre Kinder liebt, ist das unbegreiflich.“ (21) Bittere Ironie ist es, dass der diebische Haushofmeister die Situation richtig einschätzt und die Gelehrten als die wahren Auslöser der Probleme (von denen er selbst eines der größten ist) identifiziert: „Das Herz blutet mir, wenn ich denke, wie diese boshaften Leute meine gute, verehrungswürdige Frau durch ihre Gelehrsamkeit betäuben und ausplündern.“ (12) Die Pointe folgt später, wenn zwei dieser ‚boshaften Leute‘ analysieren, dass der Diebstahl des Haushofmeisters nur gelingen konnte, weil die Hausherrin ihrer Gelehrigkeit wegen zu nachlässig geworden sei – der Dieb hinterlässt ein Geständnis in Versen (49 f.). Die sehr zum Nachteil der Familie von außen einwirkenden Schriftsteller und Gelehrten versuchen die Baronin regelrecht zu isolieren, indem sie etwa den Besuch des Generals von Brand verhindern, in dessen Regiment die Söhne der Baronin dienen (34).

Deutlicher und schädlicher als etwa bei Molière lassen sich diese Schriftsteller also als äußere, zum Laster verführende Element des binomischen Lustspiels identifizieren. Wenn ihre Funktion auch gleich bleibt, um reine Eitelkeiten geht es hier nun nicht mehr. Zwar stellen auch sie sich als schamlose Schleimer heraus, die sich durch „niederträchtige Schmeicheleyen“ (so kommentiert die Tochter des Hauses, Henriette) die Gunst der Baronin erschleichen (36). Vordergründig stellen sie als „Institute“ der häuslichen „Akademie“ (30) jedoch distinkte Teile des neuen literarischen Marktes dar: als klassischer Philologicus, politischer Publizist, Dramatiker und Lyriker – der Romanautor fehlt freilich noch. Diese Verschiebung zeigt sich auch im Selbstverständnis der Figuren. Sowohl Windheim als auch Dramschmied identifizieren sich durchaus emphatisch als Dichter: Windheim ist stolz auf sein Hochzeitsgedicht<sup>44</sup> (das wie bei Molière und L. Gottsched im einer Vorleseszene natürlich alsbald der Lächerlichkeit preisgegeben wird [63–65]), und Dramschmied macht sich ehrliche Sorgen, sein Dramenmanuskript zu verlieren (92). Dabei werden sie im Gegensatz zu Dunkel aus Weißes Lustspiel (→ 4.4) allerdings nicht als verrückt beschrieben. Der typisierte Dichter der Aufklärungskomödie bietet sich bei Ayrenhoff also nicht mehr nur als zweckdienliche Verkörperung eines gesellschaftlichen Lasters an, sondern er wird noch deutlicher als bei Weißer *als* Dichter Ziel der Spötterei. Das hat Folgen: Die literarische Moralsatire weitet sich aus zur Literatursatire. Entsprechend Ayrenhoffs Ankündigung in der Vorrede<sup>45</sup> lassen sich

44 „Ich muß bekennen, daß ich mein Lebtag nicht so viel Witz in so wenig Zeilen gebracht – und ohne Muster – lauter Originalwitz. Wie sehr kann doch die Liebe einen Dichter begeistern!“ (48)

45 Man „würde [...] bey einer neuen Bearbeitung des Gegenstandes, Gelegenheit finden [], ihn durch eine treffendere, auf die dermaligen Umstände unserer Litteratur eingerichtete Satyre,

die Schriftsteller nun also nicht mehr als Exponenten der urban-galanten Intrige verstehen, sondern als Exponenten bestimmter literarischer Moden. Niemand macht das deutlicher als Dramschmied, dessen Vortrag über sein geplantes Drama fast ein Zehntel des Gesamttextes ausmacht. Der Titel dieses projektierten Stücks lässt keinen Zweifel daran, auf wen die Satire zielt. Es soll heißen: *William mit dem hölzernen Fuß*. Die Anspielung auf die Shakespearebewunderung der Stürmer und Dränger und Goethes populären *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773) ist deutlich genug<sup>46</sup> – überzogen die abstruse Handlung, die von Lappland bis in den Orient und zurück führt, von drastischer Gewalt, Mord und Geistererscheinungen geprägt ist (78–87). Man kann den Dramatiker gerade so daran hindern, „nach Shakespeareen, unsern William dem Sultan ein Aug’ aus dem Kopfe treten [zu] lassen [...].“ (86)

Ayrenhoff nutzt etabliertes Wissen über die Rollenfigur des Schriftstellers hier also, um sie zuzuspitzen und auf bestimmte Teile der literarischen Welt anzuwenden. Die etablierte Witzfigur wird zur Waffe im Streit um bestimmte literarische Moden. So lässt sich die überraschende Wende der Figur Dramschmied erklären, die einer literarischen Metareflexion nahekommt: Während er sich im vierten Akt noch kleinlich und eitel um die ihm angemessene Position am Tisch der Baronin zankt (70–73), wird er im fünften Akt plötzlich vom Diener des Hauses als bester Komödiendichter des Landes beschrieben. Seine aus den Stücken zu erkennende „Menschenliebe“ beweist er dann prompt mit der Unterstützung der Bewerbung des Dieners auf die Haushofmeisterstelle (93 f.). Kurz vor Ende des Stücks wird er deswegen noch notdürftig von dem lyrischen Plagiator abgegrenzt: „RHEINTHAL DER ÄLTERE: Stehen Sie in sehr genauer Verbindung mit dem Baron Windheim? / DRAMSCHMIED: Bewahre der Himmel! Ich hab’ ihn erst in diesem Hause kennen gelernt.“ (104 f.) Schließlich wird Dramschmied beauftragt, eine Satire auf den Dichter Windheim, aus dem Geschehenen eine Komödie zu machen – ganz so wie Ayrenhoff in der Vorrede betont, er sei beauftragt worden, den Stoff von Molière zu einem neuen Drama umzuschreiben.<sup>47</sup> Aus dem Zusammenhang der Handlung ist die seltsame Wandlung des Dramschmied kaum zu erklären, wohl aber als Konsequenz

anziehender zu machen[.]“ (7)

46 So auch Matthias Mansky: Nachwort. In: Cornelius Hermann von Ayrenhoff: *Die gelehrte Frau*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Hrsg. von Matthias Mansky. Hannover: Wehrhahn 2014 (Theatertexte 40), S. 109–127, hier S. 109 f. Zu den größeren Zusammenhängen der Ablehnung des Sturm und Drang in der Wiener Literaturwelt vgl. ebd., S. 110–115.

47 „Mit meinen Gründen zufrieden, trug man mir auf, Hand an das Werk zu legen, und – ich mußte wohl gehorsamen.“ (8)

der vorgenommenen breiten Typisierung der Schriftstellerfiguren. Da hier weite Teile des literarischen Marktes dargestellt werden, erscheint es nur sinnvoll zu betonen, dass nicht alle Schriftsteller Aufschneider sein müssen – der Theaterdichter Ayrenhoff ist es ja auch nicht, solange er sich nicht von den „Kunstrichter[n]“ des neuen Literaturmarktes beeinflussen lässt, die, in den nun erstaunlich vernünftigen Worten Dramschmieds „ihren Geschmack, so wie ihre Weltkenntniß in dem Buchladen erkaught haben – und auch wieder dort absetzen“ (105). Nicht vom Schreiben muss Dramschmied geheilt werden, sondern vom Sturm und Drang. Die Typizität der Schriftstellerfigur ist ein zweischneidiges Schwert. Einerseits lässt sich zu Zwecken der Literatursatire instrumentalisieren. Andererseits muss sie jedoch eingegrenzt werden, damit die Macht des Klischees nicht alle Unterschiede zwischen den Schriftstellern aufhebt.

Doch wie der Titel schon verrät, sind es nicht nur die männlichen Schriftsteller, die im Stück behandelt werden. Ayrenhoffs Bemerkung darüber, dass Molières Stück „von Seite des moralischen Nutzens gewinnen“ könne, „wenn man (was Moliere verabsäumt hat) gelegentlich den nachtheiligen Einfluß zeigte, den die gelehrte Bemühungen einer Frau gemeinlich in ihr wesentlicheres Geschäfte, nämlich in die Besorgung des Hauswesens nehmen“ (7 f.) – diese Anmerkung legt den Grundstein für die Differenzen, die sich zwischen den Figuren Philaminte aus den *gelehrten Frauen* und der Baronin aus der *gelehrten Frau* zeigen. Völlig klar wird gemacht, dass die Baronin eigentlich nicht zum Laster neigt, dass es sich bei der Begeisterung für Gelehrsamkeit und Dichtkunst allerdings um eine schädliche Übertreibung handelt und dass gerade in der Übertreibung das Problem liegt: „Was für närrische Ausschweifungen – Aus Neigung zur Gelehrsamkeit! Wie tadelhaft können selbst ländliche Leidenschaften werden, wenn man sich ihnen zu sehr überlässt!“ (19) Ausdruck findet diese Übertreibung in der Zuspritzung der Figur: Die bei Molière nur angedachte Akademie etwa wurde von der Baronin bereits gegründet (25). In der obligatorischen Lesungsszene ist es außerdem die Baronin selbst, die ein Sonett vorträgt und dafür von den um sie versammelten Gelehrten ‚bewundert‘ wird – und auch im Umfang wird diese Szene im Vergleich zur Vorlage deutlich ausgeweitet (36–43). Die Baronin tritt bei Ayrenhoff also sehr deutlich als eine Dichterin auf. Ihr Text soll mithilfe der gelehrten Ränkeschmiede sogar veröffentlicht werden, wie Dramschmied vorschlägt. Der besonders hinterlistige Kühnwigz fügt hinzu: sogar unter ihrem Namen (42). Diese Dichterin ist es, die nicht nur als Hausfrau versagt, indem sie den Diebstahl des Haushofmeisters mitverantwortet, sondern besonders als Mutter. Deutlicher als in der Vorlage wird dieses Versagen inszeniert und mit ihrem Dichten in Verbindung

gebracht. Wie Philaminte (Molière) und die Glaubeleichtin (L. Gottsched) wählt die Baronin statt des guten, bereits versprochenen Ehemannes einen falschen Aufschneiderpoeten für ihre Tochter aus. Doch soll die Tochter nicht nur einen Poeten heiraten, sondern selbst eine Poetin werden! Dafür bekommt sie von der Mutter einen Dichtungsauftrag, den heimlich allerdings Windheim erfüllt: Er schreibt das gewünschte Hochzeitsgedicht für Henriette, die es dann unter Verheimlichung der wahren Autorschaft der Mutter vorlegt. Was folgt ist ein glänzend inszeniertes Verwirrspiel, das seinen komischen Effekt aus der brüchigen Zuschreibung von Autorschaft gewinnt: Die Baronin legt den vermeintlichen Text der Tochter Kühnwick zur Rezension vor, der ihn verreißt. In Unwissenheit darüber, dass eigentlich der von ihr bewunderte Windheim den Text verfasst hat, gerät sie in ein maßloses Entsetzen über die poetische Unfähigkeit der Tochter: „Hast du nun dein Urtheil gehört? – ausgeartete Tochter! ich schäme mich deine Mutter zu seyn.“ (65) Das ist der Effekt, den das Dichten auf die – wie ja eingangs etabliert wird: eigentlich unbescholtene – Frau Baronin hat: Anstatt als Mutter aufzutreten, wird sie zur Anti-Mutter, die ihre Tochter am liebsten verstoßen will und sich ihres Mutterseins schämt. Die Reaktion, die eigentlich dem falschen Bräutigam zukommen müsste, trifft die Tochter. Henriette ist es nun, die als Braut für Windheim nicht mehr angemessen erscheint, wie die Baronin dem windigen Dichter erklärt: „Sie müssen von der Liebe für meine Tochter abstehen, und sie in Verachtung verwandeln.“ (66 f.) Als Poetin hat die Baronin hier nun vollends alle Umsicht über den Haufen geworfen, alle Werte der Vernunft umgewertet.

Ob es Ayrenhoff damit besser als Molière gelungen ist, den „nacht-heiligen Einfluß“ von Gelehrigkeit und Dichtung auf die Hausfrau aufzuzeigen, sei dahingestellt. Mit seiner Reduzierung der Gruppe gelehrter Frauen zu der einen einzigen, exemplarischen gelehrten Frau jedenfalls geht eine Steigerung der Mutter-Problematik einher. Allerdings ist diese Figur in ihrer lasterhaften Übertreibung selbst deutlich überzeichnet, wie im Stück selbst thematisiert wird. Kühnwick schreibt an einen Rezessenten, der sich des Sonetts der Poetin annehmen soll: „Sorgen Sie ja nicht, daß sie etwa Ihr Lob höher treiben könnten, als unsre Dichterinn geneigt ist, es für billig aufzunehmen: denn (unter uns) eine komischere, theatermäßiger Narrinn als diese, können Sie sich unmöglich denken.“ (90) „Theatermäßig“ ist hier das Stichwort, mit dem die Baronin treffend charakterisiert wird. Genau wie Dunkel und Reimreich bei Weiße wird die Schriftstellerinnen-Figur hier nicht nur nach der Vorlage der Rolle gezeichnet, sondern auch innerhalb der erzählten Welt als Exponent dieser Rolle verstanden. Auch Ayrenhoff geht es mithin nicht um die realistisch-individualisierte Darstellung der

tatsächlichen Nebeneffekte weiblicher Dichtung. Ganz selbstverständlich kann er über die typisierten – mit Blick auf die Geschichte der Motive könnte man sogar sagen: iterativen – Figuren das Wissen der Rezipienten über den öffentlichen Diskurs des weiblichen Schreibens aktivieren. Das Stück kommuniziert nicht *was* oder *wie* eine Schriftstellerin ist, sondern wie lächerlich sie *erscheinen müsste*, wenn sie ihrer Leidenschaft mit zu viel Begeisterung nachkäme. An diesem Diskurs leistet es seine Arbeit: Es formt die eitle Gelehrte zur Schriftstellerin, die als Hausfrau und Mutter versagt. Der Schriftstellerin, dieser ‚theatermäßigen Närrin‘, ist jedoch nicht mit Entrüstung zu begegnen – das würde bedeuten, sie ernst zu nehmen. Statt dessen entschuldigt der stets gelassene und umsichtige, zärtlich-bestimmt belehrende Ehemann seine Gattin schlussendlich mit dem versöhnlichen Ton eines Erziehers: „Kleine Ausschweifungen von dieser Art sind einem Weibe bey weiten nicht so nachtheilig, und ihrem Manne so kräckend, als viele andre, deren man unser Weiber täglich begehen sieht.“ (98)

Hier stehen die Schriftstellerin und der Schriftsteller als Erben der europäischen Gelehrtensatire nun auf der Bühne. Der Schriftsteller eignet nach wie vor als erbschleichender Intrigant, jedoch werden seine poetischen Arbeiten zum Lackmustest: Wie er ist, erkennen wir daran, was er schreibt. Die Typisierung hat so auch eine weitere – und im Vergleich zu Weiße: konkretere – Hintertür bekommen, die es erlaubt, bestimmte Schriftsteller von ihr auszunehmen.<sup>48</sup> Die Schriftstellerin hingegen ist nicht mehr nur eitel, sondern verliert in ihrer ‚Ausschweifung‘ völlig den Sinn für die vernunftgeleiteten gesellschaftlichen Werte, die sie eigentlich durchsetzen soll. Während die Schriftsteller durch ihre verwerflichen Taten immerhin den rechtschaffenden Zorn des Gesetzes auf sich ziehen können, begegnet man der Schriftstellerin mit einem Lachen und einem gütigen Kopfschütteln. Als Frau erscheint sie der ernsthaften Kritik scheinbar kaum wert. Nach 1800 jedoch lässt sich nicht nur die weitere Iteration dieser Typenfiguren erkennen, sondern das gezielte Spiel mit dem Wissen um diese Typen selbst: als zugespitzte Literatursatire in Schinks *Die Schriftstellerin* und als Bruch mit der Erwartungshaltung in Kotzebues *Der arme Poet*.

---

48 Um den Unterschied zu Weiße nochmals zu betonen: Weiße *Poeten nach der Mode* ergehen sich übertrieben in ihren jeweiligen Poetiken, das Problem liegt dabei nicht an den Poetiken selbst – der schlechte Poet geht mit der Dichtungslehre falsch um. Bei Ayrenhoff hingegen wird der Sturm und Drang gänzlich verworfen: Der schlechte Poet folgt der falschen Dichtungslehre.

#### 4.6 Johann Friedrich Schink: *Die Schriftstellerin* (1810) – Typisierung als poetologische Spitze gegen die Romantik<sup>49</sup>

In Molières *gelehrten Frauen* staunt Armande über die Dichtung des Hochstaplers Trissotin und ruft ekstatisch aus: „Könnt' ich das auch!“<sup>50</sup> Schinks Komödie *Die Schriftstellerin* zeigt auf, was wäre, wenn sie könnte: Die Hauptfigur Amanda lässt sich von dem „Journalist[en] und Litterator“ (10)<sup>51</sup> von Lohr einwickeln, der es auf die Hand ihrer Nichte Meta abgesehen hat. Der Intrigant protegiert und lobt deswegen die leidenschaftlich dichtende Amanda – womit bereits deutlich genug gezeigt ist, dass auch Schinks Lustspiel in einer Linie mit denjenigen Molières, L. Gottscheds und Ayrenhoffs steht. Auch bei Schink gibt es einen ‚richtigen‘ Ehemann, Felix von Heinen, auch hier torpediert der von außen in das soziale Gefüge der Familie eindringende Dichter die wünschenswerte Verbindung über seinen Einfluss auf die zur literarischen Arbeit verführte Hausfrau. In poetologischen Dingen mögen sich Ayrenhoff und Schink uneins gewesen sein,<sup>52</sup> den dramatischen Knoten um den doppelten Bräutigam lösen sie sehr ähnlich: durch eine Verwechslung. Amanda nämlich veröffentlicht ihre Tragödie unter Felix' Namen. Von Lohr, der Felix aus dem Weg räumen will, bemüht sich, das Stück verreißen zu lassen, um den Nebenbuhler zu blamieren – was denn ohnehin ohne sein Zutun geschieht. Die kluge Meta löst das Problem: Nachdem das Stück auf der Bühne durchgefallen ist, soll der geliebte Felix für die versifizierte Verfehlung geradestehen, um die Blamage von

49 Das folgende Kapitel wurde in erweiterter Form bereits im Vorfeld veröffentlicht: Nils Gelker: Eine dichtende Frau auf romantischen Abwegen. Johann Friedrich Schinks Lustspiel *Die Schriftstellerin* als Typenkomödie und Romantik-Satire. In: Johann Friedrich Schink (1755–1835). Dramaturg – Bühnendichter – Theaterkritiker. Hrsg. von Bernhard Jahn u. Alexander Košenina. Berlin: Peter Lang 2019 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 62), S. 177–191. Stellenweise ist das Folgende mit dem Aufsatz identisch, geht aber spezifischer auf die Funktion der Typisierung ein.

50 Molière: *Die gelehrten Frauen*, S. 32.

51 Johann Friedrich Schink: *Die Schriftstellerin*. Lustspiel in einem Aufzuge. In: Ders.: Dramatisches Scherlein. Ein Taschenbuch für die Bühne. Lüneburg: Herold und Wahlstab 1810, S. 9–91, hier S. 10, Personenverzeichnis. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen.

52 Ayrenhoff war erklärter Gegner des bürgerlichen Trauerspiels, während Schink sich als Nachfolger und Schüler Lessings darstellte. Vgl. die Darstellung bei: Albert Meier: Die Interessantheit der Könige. Der Streit um Emilia Galotti zwischen Anton von Klein, Johann Friedrich Schink und Cornelius Hermann von Ayrenhoff. In: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Hrsg. von Wolfram Mauser u. Günter Saße. Reprint 2011. Berlin, Boston: De Gruyter 1993, S. 363–372.

der Tante abzuwenden. Dafür jedoch darf er Meta heiraten und Amanda gelobt, nie wieder zu dichten.

Die – vor dem Hintergrund der schon besprochenen Stücke – schablonenhafte Handlung verrät bereits, dass es sich auch bei Schinks *Schriftstellerin* um eine Typenkomödie handelt. Aufschlussreich ist die Wortwahl im Titel: Das allgemeine Gefälle zwischen den hohen Dichter:innen und den profanen Schriftsteller:innen<sup>53</sup> lässt sich für Schink spezifisch bestimmen. Einschlägig ist eine Passage aus Schinks Nachruf auf den Dramatiker Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816), auf die Hans-Joachim Jacob in einem anderen Kontext<sup>54</sup> aufmerksam gemacht hat:

Hätte er [d.i. Schröder, NG] mit dieser Kenntniß der theatralischen auch poetische Tiefe verbunden, unstreitig würde er Shakespeare's Gestaltungen, wie, als Mimiker, auch schriftstellerisch mit künstlerischer Genialität aufgefaßt haben; aber diese ward ihm von seinem Genie versagt. Er war mehr dramatischer Schriftsteller, als dramatischer Dichter. So in ihm die dichtende Kraft, als mimischer Künstler, war, so glühend und schöpferisch ihn hier seine Phantasie regte und gestalten hieß: so untergeordnet äußerste sich die erste in ihm, als Dramatiker, so ruhig und kühl die letzte, wenn er für das Theater schrieb. Verstand, Geschmack, Studium und Kritik machten ihn zum Schriftsteller für die Bühne, nicht dichterischer Beruf. Das zeigt sich einleuchtend in den Theaterwerken seiner Erfindung, der Witz, die Urteilskraft sind die ihn leitenden Musen, nicht der Poesie heilige Wunderkräfte. Sahe man ihn aber diese seine Gebilde, als Schauspieler, beleben, so wurden auch sie zur Poesie, sein mimisch=dichterischer Geist gab ihnen Beweglichkeit, Kraft und Fülle.<sup>55</sup>

Schink selbst macht also auch eine Dichotomie zwischen dem „Schriftsteller“ und dem „Dichter“ auf. Wenn es gerade „Verstand, Geschmack, Studium und Kritik“ sind, die Schröder zu einem „Schriftsteller für die Bühne“ gemacht haben, dann betont Schink dabei erlernte bzw. erlernbare Fertigkeiten, die dem „dichterische[n] Beruf“ gegenübergestellt werden und damit „heilige[n] Wunderkräfte[n]“, also natürlichem Talent. Diese Unterscheidung lässt sich in das Wertgefälle zwischen ‚Dichter‘ und ‚Schriftsteller‘ einordnen und ist auch für *Die Schriftstellerin* relevant. Um die Berufung

53 Zu den Begriffen → 1.3.

54 Hans-Joachim Jakob: Johann Friedrich Schink als Schröder-Biograph der ersten Stunde. Sein Porträt im dritten Band der „Zeitgenossen“ (1818). In: Friedrich Ludwig Schröders Hamburgische Dramaturgie. Hrsg. von Bernhard Jahn u. Alexander Košenina. Berlin: Peter Lang 2017, S. 191–206, hier S. 197 f.

55 Johann Friedrich Schink: Friedrich Schröders Charakteristik als Bühnenführer, mimischer Künstler, dramatischer Dichter und Mensch. In: Zeitgenossen. Ein biographisches Magazin für die Geschichte unserer Zeit (1818) H. 3, S. 33–82, hier S. 74.

zum Schreiben geht es hier ohnehin nicht, sondern nur um das Scheitern an einem (jedenfalls für Männer) erlernbaren Handwerk.

Gleichzeitig ist der Stoff hier vollends zu einer Literatursatire umgewandelt worden. Zwar besteht der topische Konflikt um die Auswahl des Ehegatten der Tochter/Nichte weiterhin, mit keiner Silbe muss allerdings noch erwähnt werden, dass die Schriftstellerei der Frau negative Effekte für Haushalt und Familie zeitigt. Es wird wohl vorausgesetzt. Während die Schande der Publikation schlechter Texte bei Ayrenhoff noch die ganze Familie trifft, ist sie bei Schink nur für die Autorin selbst gefährlich und dann auch nur für ihren Ruf *als Schriftstellerin*. Deswegen fleht Amanda verzweifelt Felix an, die Bürde der Autorschaft zu tragen: „(ausser sich) Um aller Barmherzigkeit willen! Sie warn nie Schriftsteller, was kann es Ihnen schaden, wenn Ihr erster Versuch –“ (69). Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Schriftstellerin vollends eine Figur, deren Problematik nicht mehr ausbuchstabiert werden muss, sie ist fest im Repertoire des Lustspiels verankert.

Amandas genuin weibliches Scheitern muss nicht mehr erklärt, aber trotzdem dargestellt werden. Entsprechend finden sich die zugrundeliegenden chauvinistischen Weiblichkeitssentwürfe als Fortschreibung der Intertexte in der hier verfolgten literaturgeschichtlichen Linie. Schinks selbst benennt in der Vorrede zum *Dramatischen Scherlein*, der Textsammlung, in der auch die *Schriftstellerin* erscheint – eine weitere Vorlage: „Zu dem Lustspiele: die Schriftstellerin, gab mir ein größeres französisches Stück, ich glaube der *Connoisseur*, die erste Idee; aber weiter auch nichts. Fabel, Charakter und Dialog sind mein Eigenthum.“<sup>56</sup> Schink verweist hier auf eine Erzählung von Jean-François Marmontel mit dem Titel *Le Connoisseur*, die erstmals 1765 in den vielgelesenen *Contes moraux* erscheint.<sup>57</sup> Schinks Angabe ist wenigstens als irreführend zu bezeichnen, denn er übernimmt nicht nur „die erste Idee“, sondern fast alle Elemente der „Fabel“ von Marmontel: Der Titelheld, ein ‚Connoisseur‘ der Literatur, versucht sich an einem eigenen Drama, nachdem es ihm durch ständiges eigenmächtiges Zureden verschiedener an seiner Nichte interessierten Schriftsteller so erscheint, als müsse

56 Johann Friedrich Schink: Vorbericht. In: Ders.: *Dramatisches Scherlein. Ein Taschenbuch für die Bühne*. Lüneburg: Herold und Wahlstab 1810, S. 7 f., hier S. 7.

57 Jean-François Marmontel: *Le connoisseur*. In: Ders.: *Contes moraux*. Bd 2. Paris: Merlin 1765, S. 327–376. Die Erzählung wurde als Operette unter dem Titel *L'ami de la maison* 1771 auf die Bühne gebracht, die Musik komponierte André-Ernest-Modeste Grétry. 1788 erschien eine deutsche Übersetzung als Singspiel. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Schink sich auf dieses „Stück“ bezieht, dann wäre allerdings fraglich, warum er den Titel der französischen Erzählung verwendet. Vgl.: o. A.: *Der Hausfreund. Ein Singspiel in drey Aufzügen*, aus dem Französischen übersetzt. Kempten 1778.

er selbst ein begabter Schriftsteller sein. Er lässt das Stück im Namen eines befreundeten jungen Mannes drucken – dem Geliebten der Nichte, genau wie bei Schink. Es folgt die Blamage, der junge Mann aber übernimmt die Verantwortung im Tausch für die Hand seiner Angebeteten, der Nichte des ‚Connoisseurs‘, die auch bei Marmontel die Idee zu diesem Plan entwickelt. Schink adaptiert Marmontels Stoff und verknüpft ihn mit der etablierten Darstellung weiblichen Schreibens. Die übereinstimmenden Motive der Eigensucht und die Heiratsproblematik legen die Verknüpfung der literarischen Grundlagen nahe: Auf der Bühne passt die Handlung des *Connoisseurs* perfekt zur etablierter Typenfigur der gelehrten Frau/Schriftstellerin, die von Schriftstellern umgarnt und schließlich wieder auf die rechte Bahn zurückgeführt wird. Ein Grund für den Wechsel des Geschlechts lässt sich also im etablierten Dramenstoff ausmachen. Die Schriftstellerin ist so stark typisiert, dass sie das Geschlecht des *Connoisseurs* überschreibt.

Dass die Hauptfigur des Lustspiels zu einer Frau gemacht wurde, trägt darüber hinaus zur angelegten Literatursatire bei. Bevor ein Blick darauf geworfen wird, welche Literatur hier persifliert wird, lohnt es sich allerdings, einen genaueren Blick auf die Figur zu werfen, welche die Satire trägt: Amanda. Obwohl es im Stück nicht zentral um die ‚gefährlichen‘ Nebenwirkungen des weiblichen Schreibens geht, wird Amandas Scheitern doch als ein genuin weibliches dargestellt. Das Verhältnis von Onkel und Nichte aus Marmontels Erzählung wird durch die Anpassung an die Typenfigur der Schriftstellerin mit einer besonderen Bedeutung aufgeladen: Amanda erscheint als kinderlose Frau. Von anderen Kindern, wie etwa die Söhne der Baronin bei Ayrenhoff, ist im Stück nicht die Rede und obwohl Amanda *funktional* ihre Tochter im dramatischen Konflikt um die Hochzeit mimt, ist sie es doch nicht wirklich. Amandas schriftstellerische Tätigkeit erscheint insofern als veritable Ersatzhandlung, woran das Stück auch keinen Zweifel lässt. Wieder und wieder werden Amandas Texte mit auffälliger Beharrlichkeit und von verschiedenen Figuren als ihre Kinder bezeichnet. Amanda selbst beschreibt in einem Brief ihre Autorschaft so: „Ich bin Mutter, ein Kind der Liebe hab' ich gebohren [!]“ (42). Felix, erbost darüber, die Blamage des Stückes tragen zu sollen, nennt es ein „verunglückte[s] Kinde“ (69), ein „Schmerzenskind“ (72) und die übrigen Gedichte Amandas „toddgebohrene Kinder, vom ersten bis zu'm lezten!“ (71).

Schon aus diesem Grund erscheint die Wahl des Stoffes für Amandas Tragödie alles andere als zufällig. Es handelt sich um den Niobe-Mythos, jene Geschichte um die so vielfache Mutter, die durch ihren Mutterstolz den Zorn der Götter heraufbeschwört und deren Kinder dann sämtlich von Artemis und Apollon ermordet werden. In der vernichtenden Reaktion

des Publikums auf ihr Stück wird Amanda schließlich selbst zur Niobe, zur mythischen Übermutter, der ihr Hochmut zum Verhängnis wird: „Fallen sollte mein unglückliches Kind, fallen, ehe noch Apollo's und Diana's befiederte Pfeil erklangen.“ (66) So wie Ayrenhoffs Baronin die bürgerlich-vernünftigen Gebote zur Auswahl des Ehepartners verkehrt hatte, verkehrt sich für Amanda das Ziel ihrer Aufmerksamkeit und Liebe: Sie verwechselt die Dichtung mit ihren Kindern. Die ‚Heilung‘ dieser „Raserei“ (39) bringt deswegen die Neuausrichtung ihres Blickes auf die Familie im Moment des Höhepunktes der Krankheit, der *crisis*, angeleitet (natürlich) durch den Ehemann:

AMANDA: O wohin wend' ich meine Augen?  
VON HAHNEN: Zu mir, zu deinen Kindern! (87)

Nun kann Amanda erkennen, dass Meta und Felix das eigentliche Ziel ihrer Mutterliebe hätten sein sollen, sie stellt fest: „[I]ch bin zur Erkenntnis gekommen.“ (89) Als geheilte Hauptfigur ist sie nun keine Schriftstellerin mehr, markiert durch die fast gleichzeitigen Ankündigungen der Hochzeit und des Autodafés – die Kinder können heiraten, die Texte können brennen (88). Die Änderung des Geschlechts der Hauptfigur geht nicht nur mit der Aufnahme etablierter Motive um die Schriftstellerin einher. Die Problematik der Figur wird als eine genuin weiblich-mütterliche dargestellt.

Vor diesem Hintergrund ist nun die Literatursatire des Stücks zu verstehen. Denn es ist nicht nur der von außen eindringende Verführer von Lohr, der Amanda mit dem ‚Lohr‘beerkrantz verwirrt, sondern auch das schädliche Wirken einer gewissen literarischen Poetik. Meta hält fest:

Eine Frau, die doch sonst den Kopf auf ihrer rechten Stelle hat, von einer Thorheit befallen, die nah' an Raserei gränzt? Alles das elender Journalisten Werk. Durch ihr poetisches Flikwerk, wie ein Schulexerzizium von ihm korrigirt, in seinem Journal abgedruckt, und von ihm gelobpriesen, sahe sich sich plötzlich zu'r Dichterin erhoben, und ihr armer Menschenverstand bekam den ersten Stoß. Die Lektüre der Neupoeten gab ihm den Rest. Nun ist er ganz spazieren gegangen. (39)

Es ist eben jener „[n]eu poetische[] Unsinn“ (31), der das „neu ästhetische[] Uding“ (26) in Form von Amandas Tragödie mitverantwortet. Wer mit den ‚Neupoeten‘ gemeint ist, lässt sich leicht erkennen: Es geht um die Romantiker. Soweit man aus dem Text erfährt, bemüht Amanda für ihre Gedichte hauptsächlich Gattungen, die um 1800 zwar nicht ausschließlich, aber doch ausgiebig von den Romantikern erprobt, diskutiert und übertragen werden: Von Lohr macht sich über die „ganze[n] Reiß Papier mit

Sonetten, Terzinen und Achtreimen“ (13) lustig, auch ihr Mann spricht von den „Netten und Trinen“, die er „doch wohl auch leiden“ könne (19). Es handelt sich damit in einem gewissen Sinn um Mode-Formen, insoweit erweist sich Amanda durchaus als ‚Poetin nach der Mode‘. Gleichzeitig zeichnen sich die genannten Formen durch ihre festen Strukturen aus, die sich aus genau abgezählten Silben und bestimmten Reimschemata ergeben. Es handelt sich mithin um Gedichtformen, die gerade *durch* ihre Form, nicht unbedingt über ihren Inhalt definiert werden können. Mit Blick auf Amandas literarische Produktion ist das aufschlussreich. Denn auch die abseits des Bühnengeschehens im naheliegenden Theater aufgeführte Tragödie zeichnet sich vor allem durch bestimmte verwendete Formen aus. Besonders wichtig ist der Verfasserin etwa, dass nicht an unrechter Stelle applaudiert werde, denn das „stört die Harmonie der Jamben“ (18). Mit den ‚Jamben‘ ist hier der jambische Trimeter gemeint, den Amanda auch in Teilen ihrer Niobe-Tragödie verwendet. Überhaupt scheint das Stück im Stück vor Formenvielfalt nur so zu strotzen:

Mit elegischen Jamben fleht sie [Niobe, NG] zum Apollo, mit schmelzenden Reimen zur Diana. Getroffen entsinkt ihrem Halse der ein Knabe [sic!], ihrer Brust der andere, und mit Achtreimen bedeckt sie die Gefallenen. [...] Jetzt [...] zucken die Mädchen im Todeskampfe [...] und in harmonischen Terzinen hauchen sie den fliehenden Geist aus. (28)

Meta, die noch glaubt, der von ihr geliebte von Heinen sei der Urheber des Dramas, sieht darin eine „Persiflage“ der „Neupoeten“ (39), erkennt im Formenkarussell fälschlich eine Romantik-„Satyre“ (31). Frappierend erinnert die unfreiwillig komischste Szene an jene Verse aus F. Schlegels *Alarcos*, die das Publikum ebenfalls zum Lachen gebracht haben sollen.<sup>58</sup> Und auch sonst teilt Amandas Niobe mit Schlegels Dramenexperiment nicht nur die Vielfalt der verwendeten Formen, sondern ganz spezifisch die Verwendung

58 Die Szene bei Schink:

VON LOHR [gibt den Dramentext wieder]: Nie unglücksel'ges Kind, soll dir  
ein R entschweben

Dein letztes L verlierst du [morgen] mit dem Leben.

Mit diesem Schwur entfernt sie sich und der Vorhang fällt.

META: Nun? das Parterr? []

VON LOHR: Ein donnerndes Hurrah erscholl und alle Kehlen wiederholten die erhabne Zeile:  
Dein letztes L verlierst du morgen mit dem Leben. (55)

Die legendäre Stelle im *Alarcos* lautet zum Vergleich: „Aus Furcht zu sterben, ist er gar gestorben.“ Friedrich Schlegel: *Alarcos*. Ein Trauerspiel. Historisch-kritische Edition mit Dokumenten. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 48. Siehe → 2.4.3.

des jambischen Trimeters. Darüber hinaus erscheint der gewählte Niobe-Stoff auch aus dieser Perspektive bedeutsam. Er lässt an Christian Wilhelm von Schütz (1776–1847) denken,<sup>59</sup> den Verfasser des *Lacrimas* (1803) und der *Romantischen Wälder* (1808). Schütz hat 1807 ebenfalls ein Stück unter dem Titel *Niobe* veröffentlicht. Die antikisierende Tragödie, die übrigens auch bei den Schlegels durchgefallen ist,<sup>60</sup> zeichnet sich durch die von Amanda verwendeten Trimeter aus. Das Versdrama scheint auch wegen der durch auffällige Enjambements besonders betonten Metrik, die tatsächlich stellenweise ins Lächerliche übergeht, ein naheliegender Bezugspunkt zu sein.<sup>61</sup> Darüber hinaus handelt es sich beim Niobe-Stoff, wie Hölter gezeigt hat, ohnehin um ein besonderes Lieblingsprojekt der Romantik.<sup>62</sup> Tiecks *Niobe* ist zwar Fragment geblieben und konnte Schink nicht bekannt sein, jedoch wurde die romantische Dramenästhetik, wie sie in F. Schlegels *Gespräch über die Poesie* (1800) skizziert wird, mit der Niobe verbunden. Camilla fordert hier die amalgamierende Tragödie, die Antike und Moderne verbinden soll, explizit als Bearbeitung des Niobe-Mythos –<sup>63</sup> und das übrigens kurz nachdem festgehalten wird, dass Trimeter sich in der deutschen Sprache „vortrefflich bilden“ lassen.<sup>64</sup> Da der Niobe-Mythos gerade in einem der Schlüsseltexte der romantischen Poetik von den ‚Neupoeten‘ vereinnahmt wird, konnte Schink sich sicher sein, dass die Satire eindeutig ist.<sup>65</sup>

Die Pointe von Schinks *Schriftstellerin* besteht nun in der doppelten Bedeutung der Niobe für die Dramenhandlung. Einerseits erscheint sie als Spiegelbild der als Mutter scheiternden Schriftstellerin Amanda. Andererseits ist sie ein deutlicher Verweis die romantische Poesie, der Amanda nacheifert. Beide Aspekte werden über die Wahl des Tragödienstoffes in

59 So auch schon bei Goedeke vermerkt: Vgl. Karl Goedeke: Grundrisz zur Geschichte der Deutschen Dichtung aus den Quellen. Dritte, neu bearbeitete Auflage. Fortgeführt von Edmund Goetze. Vierter Band. Erste Abteilung. Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege. Sechstes Buch, erste Abteilung. Dresden 1916, S. 918.

60 Achim Hölter: Ludwig Tieck und der Niobe-Stoff. Ein ungedrucktes Drama aus dem Nachlaß. In: Ders.: Frühe Romantik – frühe Komparatistik. Gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001 (Helion 27), S. 115–141. Dort auch weiterführende, wertvolle Hinweise auf Forschung zu Niobe im Umfeld der Romantik und darüber hinaus.

61 Ein Beispiel aus dem Text: „Weil, die wir ehren, E- / lithya auch ja gern ist / Schütz’rin der Sprossen.“ Zitat nach dem Erstdruck, reproduziert in: Wilhelm von Schütz: Frühe Stücke. Faksimile-Druck nach den Erstausgaben. Hrsg. von Christian Grawe. Bern: Lang 1984 (Selten Texte aus der deutschen Romantik 9), S. 14.

62 Vgl. Hölter: Ludwig Tieck und der Niobe-Stoff, hier S. 135.

63 Vgl. KFSA, I,2, S. 351.

64 Ebd., S. 350.

65 So auch Horner, der Schinks Stück als Rache an den Romantikern versteht. Vgl. Horner: Der Stoff von Molières ‚Femmes savantes‘ im deutschen Drama, S. 124 f.

der Hauptfigur miteinander verbunden. Was Amanda zur Schriftstellerin und ‚verrückt‘ macht, ist die Wirkung der romantischen Poesie; was sie zur Romantikerin macht, ist ihr ‚Versagen‘ als Frau. Beide Aspekte der Figur sind auf das Engste miteinander verknüpft. Schink zeigt in der Figur der Amanda, als was er die Romantiker verstanden haben möchte: als ‚verrückte Weiber‘. Durch die Änderung des Geschlechts von Marmontels Protagonisten in Schinks Dramatisierung wird das Wissen um die Typenfigur der gelehrten Frau/Schriftstellerin gezielt aktiviert. Dies erlaubt es, die bissige Satire mit Pauschalität zu unterfüttern. So sind sie, die Schriftstellerinnen: alles verrückte Romantiker; so sind sie, die Romantiker: alles verrückte Schriftstellerinnen. Die Figur wird durch ihre romantischen Ambitionen so lächerlich gemacht wie die Romantik durch die Figur. Schink kann die Schriftstellerin als Werkzeug für seine Romantiksatire nutzen, weil sie bereits eine so stark etablierte Typenfigur ist. Das erlaubt es, in der Überschreibung der männlichen Hauptfigur der Vorlage eine zugespitzte Literatursatire zu inszenieren. Insofern schreibt er die Figur nicht nur auf der Ebene der Handlung fort, sondern vor allem funktional. Auch diese Verwendung der Figur leistet jedoch eine Arbeit in zwei Richtungen: Schink nutzt nicht nur das Figurenwissen der Rezipienten; indem er die Figur unter Auslassung zentraler Motive (Auswirkung der Schriftstellerei auf den Haushalt) verwendet, kommuniziert er die Selbstverständlichkeit der Figurenaspekte. Die Schriftstellerin als Witzfigur ist hier völlig standardisiert. Genau dieser Umstand wird die Vorlage der Auseinandersetzung besonders weiblicher Autorinnen mit dem Klischee der Schriftstellerin bilden (→ 5.3, 6.1).

#### 4.7 August von Kotzebue: *Der arme Poet* (1812) – Bruch der Typenfigur

Schink macht sich die etablierte Schriftstellerinnenfigur zunutze, um seiner Literatursatire eine besondere Spitze zu geben.<sup>66</sup> Kotzebues *Der arme Poet* (1812) bricht hingegen mit der Darstellung der Komödienfigur ‚Schriftsteller‘ und gewinnt aus dem etablierten Klischee so eine ganz andere Pointe.

66 Das folgende Kapitel basiert auf meinem bereits veröffentlichten Aufsatz zum Text: Nils Gelker: Arm ja, aber Poet? Über Kotzebues *Der arme Poet*, die Grub Street und die Macht eines Klischees. In: August von Kotzebue. Ein streitbarer und umstrittener Autor. Hrsg. von Alexander Košenina et al. Hannover: Wehrhahn 2017. S. 47–66. Der Text wurde für die vorliegende Arbeit angepasst, Ausführungen zur Grub Street durch eine stärkere Perspektivierung der Figuren ersetzt.

Bei dem Einakter handelt es sich nicht, wie der Titel nahelegen könnte, um eine Typenkomödie, sondern viel eher um eine rührende. Kotzebue greift verschiedene populäre Versatzstücke des Genres auf, etwa das Kolonialkolorit und die Familienzusammenführung.<sup>67</sup> Der titelgebende arme Poet ist Lorenz Kindlein, sein Name sprechend: Kindlein ist durch und durch gutmütig naiv – und deswegen völlig verarmt. Inkognito bittet seine ihm unbekannte Tochter Therese, ein Gedicht „an die Hoffnung“<sup>68</sup> anzufertigen – sie ist die Erbin eines tyrranischen Plantagenbesitzers, dessen Tochter Kindlein geheiratet hatte, bevor sie getrennt wurden. Nun sucht sie ihren Vater, um seinen Segen für ihre Hochzeit mit Julius zu erbitten. Die Familie wird schließlich vereint, Kindlein aus der Armut gerettet.

Als armer Poet wird Kindlein bereits durch die Szenenbeschreibung eingeführt. Karg ist das Bühnenbild, das Kindleins Wohnung zeigt: „Der Schauplatz ist in einer Seestadt, die Stube der Obsthändlerin, mit einem Tisch, zwei Stühlen und einem leeren Tragkorbe. Auf dem Tische steht eine Scherbe als Dintenfaß und eine Bouteille, die einem Stümpfchen Licht zum Leuchter dient.“ (142)<sup>69</sup> Kindlein kommentiert seine Umstände mit übertriebener, aber ehrlicher Genügsamkeit. Genau die ist es, die seine Vermieterin, die gierige Susanne, zur Verzweiflung treibt. Als sie erfährt, dass Kindlein eines seiner wenigen Tücher und seinen Oberrock weggegeben hat und nun auch noch ein Waisenkind aufnehmen möchte, erklärt sie ihn für verrückt:

Nun seh' ich, daß der Herr den Verstand verloren hat. Ich hab' es immer nicht glauben wollen, weil er doch Verse macht; aber alle meine Nachbarn haben mir es wohl gesagt: „Sehe sie sich vor, Frau Susanne! Die Poeten haben immer einen Sparren zu viel.“ Hat mich denn der liebe Gott mit einem Poeten gestraft! Muthet mir zu, ich soll Bettelkinder ins Haus nehmen! (151)

Es ist diese Aussage, die erste Fremdcharakterisierung des Stücks, die neben der markierten Armut das Stereotyp des armen Schriftstellers akti-

67 Vgl. Alexander Košenina: [Art.] *Der arme Poet*. In: Kotzebues Dramen. Ein Lexikon. Hrsg. von Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel u. Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn 2011, S. 11 f. Zur beachtlichen Karriere, die das beliebte Stück auf den deutschen Bühnen gemacht hat, vgl. Krista Jussenhoven-Trautmann: Tendenzen des Künstlerdramas in der Restaurationsepoke (1815-1848). Dissertation. Köln 1975, S. 43–46.

68 August von Kotzebue: *Der arme Poet*. Ein Schauspiel in Einem Akt. In: Ders.: Almanach Dramatischer Spiele. Eilfter Jahrgang. Leipzig: Hartmann 1813, S. 141–196, hier S. 168 f. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenzahl nachgewiesen.

69 Die Kerzen und das Tintenfass werden sich übrigens auch auf Carl Spitzwegs gleichnamigen Gemälde (1839) wiederfinden, eine deutliche Anspielung auf Kotzebues Stück. Vgl. dazu auch Košenina: [Art.] *Der arme Poet*.

viert. Es sind „*[d]ie Poeten*“, die „*immer* einen Sparren zu viel“ haben und das sagen „*alle* Nachbarn“. Kindlein solle bei der Suche nach seiner nächsten Bleibe deswegen auch „*niemandem*“ sagen, „daß er ein Poet ist, sonst nimmt ihn kein Mensch ins Haus.“ (152, Herv. NG) Die Typisierung ist hier deutlich als diskursives Wissen markiert, über das „*alle*“ verfügen: Man kennt diese arme Poeten doch, die Trissotins, die Reimreichs und Dunkels, die Kühnwitze und Dramschmieds. Die Schriftsteller werden so im Mund der aufgebrachten Obsthändlerin zur Strafe Gottes, zur Plage, die über die „*gute*“ Susanne hereinbricht.

Allerdings: Wer bricht hier über wen herein? Im Gegensatz zu den meisten anderen Schriftstellerfiguren ist schon der Ort der Handlung bemerkenswert. Zwar hat Susanne den Schriftsteller „*ins Haus genommen*“ – als „*honette Frau*“ und „*ehrbare Witwe*“ ging das natürlich nur, weil diese „*Mannsperson*“ eben „*doch nur ein Poet*“ sei, kein *wirklicher* Mann (170). Jedoch ist es in diesem Fall nicht der Schriftsteller, der jemanden aufsucht, um ihm/ihr Geld aus der Tasche zu leiern. Genau der umgekehrte Fall tritt hier ein: Susanne sucht Kindlein auf, um die Miete zu verlangen. Dieser Schriftsteller tut genau das Gegenteil von den meisten seiner die Typenkomödie besiedelnden Cousins: Er bleibt an Ort und Stelle, jede andere Figur besucht ihn.

So auch seine Tochter, die sich beim Anblick der Lebenssituation ihres Vaters entsetzt: „*Daß ein Mann wie Sie – ein Dichter – (ihre Blicke irren herum)*“ (157). Therese darf mit Recht erstaunt sein, denn wenn ihr Vater tatsächlich ein armer Poet ist, dann deutet dies in der Tradition der Figur bereits auf eine moralisch-charakterliche Schwäche hin. Dass Kindleins Fehler jedoch in seiner Gutmütigkeit liegt und kein Zeichen einer bösen Natur ist, dessen kann sie sich beim Aushorchen des Vaters versichern. Und: Ihr Vater ist, bei genauerer Betrachtung, vielleicht nicht einmal als Dichter zu verstehen. Eigentlich ist er Schreiber, hat als solcher in den Kolonien angeheuert und hatte danach verschiedene Stellungen inne, die er immer wieder mehr oder weniger unverschuldet wieder verloren hatte. Der Schreiber, Leuchtturmwärter und Telegraphenbediener weist außerdem kaum ein literarisches Werk auf. Auf sein Konto gehen vor allem „*Gelegenheitsgedichte*“ (169); „*Neujahrswünsche*“ (155) und „*Hochzeitsgedicht[el]*“ (189), die am laufenden Band und auf Lager produziert werden, teils wohl auch ein „*Leichencarmen*“ (146), wie etwa für den Pudel eines Grafen – der aber erst noch sterben muss, bevor getextet werden kann (153). Ein vielleicht ambitionierteres Gedicht über „*[d]er Schöpfung Meisterstück, der Mensch*“ (145) scheitert zu Beginn der Handlung an Kindleins Hunger; und Thereses (vorgeschütztem) Auftrag zu einem Gedicht „*an die Hoffnung*“

(man könnte an Schillers Gedicht *Hoffnung* denken) mag der bescheidene Protagonist nicht nachkommen (168 f.). Noch aufschlussreicher sind allerdings die Umstände, die den Schreiber zum Dichter haben werden lassen:

Arm war ich freilich und außer dem Schreiben hatte ich nichts gelernt. Der Schreiber gibt's hier eine große Menge, folglich mußte ich hungern. [...] Ein Schneider bat mich um ein Hochzeitsgedicht. Er meinte, wer schreiben könnte, müßte auch Verse zu machen verstehen. Ich hatte in meinem Leben noch keine gemacht, aber der Hunger begeisterte mich. „Du kannst es doch versuchen“ dachte ich, und siehe da, es ging. (185 f.)

Im Gegensatz zu den anderen Figuren versucht Kindlein nicht mithilfe veröffentlichter Dichtungen Ruhm zu gewinnen, die Eitelkeit wohlhabender Leute zu streicheln und sich so zu bereichern. Es ist das recht einfache, handwerkliche Verständnis des Schneiders von der Dichtung, das Kindlein hier zu einem Poeten macht. Wohlgemerkt: Er steht damit dezidiert *außerhalb* des literarischen Marktes im engeren Sinne, der den modernen freien Schriftsteller hervorgebracht hat. Ohne eigenes Werk, vor dem Hintergrund verschiedener anderer Tätigkeiten und in charakterlicher Abgrenzung zu anderen Dichterfiguren ließe sich sagen: Kindlein ist gar kein Poet, jedenfalls nicht im gleichen (negativen) Sinne wie Trissotin und Co. Schon gar nicht ist er mehr ein Poet als er ein Schreiber ist, immerhin soll er für den nämlichen Schneider auch einen Gevatterbrief aufsetzen – ein Textgenre, das sicherlich nicht der schönen Literatur zuzuordnen ist (156 f.).

Kaum verkaufte Gelegenheitsgedichte und ein sterbenskranker Pudel: Das ist der wackelige Grund, auf dem die Behauptung des Dichtertums Kindleins steht. Und doch wird er nicht nur von seiner Vermieterin Susanne eindeutig als Dichter gesehen. Immerhin erkundigt sich Therese explizit nach dem „Dichter Kindlein“ (157), man darf also davon ausgehen, dass Kindlein öffentlich unter dieser Berufsbezeichnung firmiert. Auch er selbst identifiziert sich eindeutig als Poet: Seine Vergleichsgröße ist Homer, der „aus der Scherbe“, die Kindlein als Tintenfass benutzt, „eine Odysee schreiben“ könnte (159). Als ihm Wein angeboten wird bestätigt er diese Selbstbeschreibung als Dichter weiter: „Verschmähnen? Das hat Bacchus noch keinem Poeten nachzusagen.“ (164)<sup>70</sup> Nun ist es mit der Reflexionsfähigkeit dieser Figur, die in ihrer Biographie mehrfach ihr gesamtes Vermögen verschosselt hat, nicht weit her. Jedoch zeigt sich an dieser Selbsteinschätzung ebenso wie an der Fremdbestimmung Kindleins als Dichter, dass das Klischee des Schriftstellers hier alle anderen Aspekte seiner Persönlichkeit zu

70 Zu Bacchus und den Poeten → 5.2.1.

überschreiben droht. Nicht als Schreiber, nicht als Leuchtturmwärter, nicht als Aus- und Rückwanderer tritt er auf, obwohl alle diese Aspekte in seiner Biographie keine kleinere Rolle gespielt haben als seine wenigen, weitgehend erfolglosen poetischen Arbeiten. Der Schriftsteller ist hier schon so sehr zum Klischee typisiert worden, dass auch der leiseste Anschein der Schriftstellerei die Figur sofort vereinnahmt – vor den Augen der Welt und sogar vor den eigenen.

Es ist das rührselige Ende des Stückes, als Kindlein über den Verbleib und den Reichtum seiner unverhofften Tochter aufgeklärt wird und mit der Ohnmacht ringt, das klar macht: Diese Figur ist *eigentlich* kein Schriftsteller. Das heraufbeschworene Bild des moralisch fragwürdigen Bettelpoeten wird zwar über die Handlung immer wieder durch Kindleins Gutmütigkeit konterkariert, doch in der Schlussszene wird es endgültig gebrochen. Als der hoffnungsvolle Bräutigam den aus der Ohnmacht erwachenden Vater seiner Verlobten um das Hochzeitsgedicht bittet, gerät dieser ob des Scherzes wieder in Verzweiflung: „(umklammert seine Tochter ängstlich) Nein! Nein! ich lasse dich nun nicht wieder von mir!“ (194) Die Trennung von seiner Tochter verbindet sich hier noch mit dem Akt des Dichtens: Sollte Sie gehen, müsste Kindlein tatsächlich weiterhin Gelegenheitsgedichte verfassen. Doch dafür gibt es am Ende Stücks keinen Anlass mehr. Plötzlich erscheint Kindlein als rapide gealterter Mann, der sich zur Ruhe setzen kann: „[M]ein Körper ist schwach, das kann ich euch wohl sagen; ich habe oft gehungert – da bin ich schwach geworden.“ (195) Damit erfüllt sich, was Therese als Reaktion auf die dichterische Arbeit bei Kerzenlicht schon vorher angekündigt hatte: „Sie sollen sie [die Augen, NG] künftig schonen.“ (182) Von den finanziellen Sorgen befreit, muss Kindlein nun nicht mehr das sein, was er nie war, sondern kann das werden, was er *eigentlich* ist: der Poet verschwindet hinter dem gealterten Vater erwachsener Kinder.

Wie auch Schink nutzt Kotzebue die Typisierung von Schriftsteller:innen, um die Hauptfigur seines Stücks von ihr überschreiben zu lassen. Im *armen Poeten* jedoch basiert die Inszenierung Kindleins als liebenswerte, wenn auch etwas verschrobene Figur auf dem Bruch der etablierten Typisierung von Schriftstellerfiguren, nicht etwa auf ihrem satirischen Potenzial.<sup>71</sup> Nicht eindringend, sondern besucht; zwar arm, aber nicht gierig;

71 Damit widerspricht die hier vorgelegte Deutung ausdrücklich derjenigen Kaspers. Sie deutet den Text ideologisierend und bleibt deswegen an der Oberfläche des Textes hängen. So meint sie, dass Kindleins „Wunsch, bestraft zu werden [...] die Modernisierungsängste, die Kotzebue kompensiert[,]“ belege. In Kindlein erkennt sie ein „integriertes Mitglied der selbstzufriedenen kapitalistischen Umwelt, die sich ihre christliche Tugend der Barmherzigkeit zugute hält.“ Katharina Kaspers: Der arme Poet. Wandlungen des dichterischen Selbst-

zwar dichtend, aber kein Dichter ruft die Figur zwar die gängigen Motive der Typenkomödie auf, konterkariert sie jedoch. So erscheint sie gerade als Gegenbild des armen Schriftstellers und wird am Ende tatsächlich zum wohlhabenden Hausvater. Deswegen muss die Figur, wie die den Text einleitende „Anmerkung des Verfassers für solche Schauspieler, welche ihre Rollen bisweilen vergreifen“ mahnt, „kein Lachen, sondern nur ein Lächeln erregen.“ (142) Sie ist eben nicht die Typenfigur, für die man sie bei oberflächlicher Betrachtung und von den obigen Stücken herkommend halten könnte. Sie gewinnt ihren naiven Charm gerade dadurch, dass sie gar nicht dazu fähig wäre, ein Trissotin zu sein. Der zeitgenössischen Rezeption blieb diese Figurenanlage nicht verborgen. Ein Rezensent in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* schreibt: „Übrigens scheint der Vf. geschwankt zu haben, ob er überhaupt nur ein friedfertiges Gemüth oder zugleich einen genügsamen Poeten aufstellen solle, indem wir erfahren, dass der arme Mensch nur aus der Noth Verse macht.“<sup>72</sup> Arm ist dieser Poet, aber doch kein Schriftsteller.

#### 4.8 Joseph von Petrasch: *Der Dichter* (1765) – Der gute Dichter in der Komödie

Bisher wurde die Darstellung von Schriftstellerinnen und Schriftstellern als eine literaturhistorische Linie von Molière an verfolgt. In der Homogenität der Darstellung dieser Figuren zeigt sich so auch die Homogenisierung der Figur selbst – bis sie schließlich funktionalisiert und gebrochen wird. Eine völlige Ausnahme dieser Schriftsteller:innenfiguren sei hier jedoch nicht unerwähnt. Es handelt sich um Petraschs umfängliche Komödie *Der Dichter*. In der Forschung zum Künstlerdrama ist dieser Text als unfertiger Prototyp einer ‚richtigen‘ Darstellung der Künstlerproblematik abgekanzelt worden.<sup>73</sup> Interessanter wird der Text, wenn man ihn als Variante der Schriftsteller:innen-Stücke liest.

verständnisses in der deutschen Romantik. Frankfurt a.M.: Lang 1989, S. 13 f. Eine solche Deutung verkennt m. E. grundsätzlich die sich bei der Analyse offenbarenden Textstrategien.

72 T. Z.: [Rez. zu:] Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande, von A. von Kotzebue. Eilfter Jahrgang 1813. In: Jenaische Allgemeine Literaturzeitung (1812) H. 243, Sp. 383 f., hier Sp. 384.

73 Vgl. Helene Goldschmidt: Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner. Weimar: Alexander Duncker 1925 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte), S. 13–15. Aufbauend darauf: Japp: Das deutsche Künstlerdrama, S. 22 f.

Im Kern der Komödie steht nämlich eine völlige Verkehrung der Handlungsmuster: Der Vater (von Dummkopf) will seine Tochter (Lucinde) gerade *nicht* mit dem Dichter Leander vermählen. Auch ansonsten lässt sich das Stück kaum in die Tradition der Typenkomödie einordnen. Freilich: Der sprechend benannte Dummkopf ist tatsächlich ein Dummkopf. Weder wird aber dieser gebessert, noch wird Leander von seinem poetischen Wahn befreit –<sup>74</sup> er unterliegt nämlich keinem. Die gestreckte Handlung wartet nicht mit der Präsentation offensichtlicher Charakterfehler des Dichters auf, sondern mit immer neuen Hindernissen, die Leander überwinden muss, um am Ende dann doch seine Lucinde heiraten zu dürfen: Zuerst möchte Dummkopf seine Tochter aus Prinzip nicht an einen Schriftsteller verheiraten; dann entsteht ein Missverständnis dadurch, dass die Witwe Jungwitz sich für das Ziel von Leanders Liebesgedichten versteht; zwei Figuren halten sich fälschlich gegenseitig für Leander, geraten in Streit und beschweren sich bei Dummkopf über den doch eigentlich abwesenden Poeten; dann schließlich versucht der intrigante Herr von Honigthal Leander eine Spott-schrift auf die Familie Dummkopf zuzuschreiben, um ihn im Haus unmöglich zu machen; nebenbei zeigt ein Verleger Leander wegen eines angeblichen illegalen Nachdrucks an und setzt ihn so dem Verdacht der Kriminalität aus. Von einer Einheit der Handlung kann hier wahrlich keine Rede sein. Schließlich jedoch werden alle Konflikte aufgelöst, maßgeblich durch den penibel-vernünftig nachfragenden Philinte, der Honigthal in einer – an eine veritable Gerichtsanhörung gemahnende – Befragung der Lüge überführt. Das Stück endet in einer (geradezu bizarren) Rehabilitation des Dichters: Der Hof sieht in Leander einen der „um die Gelahrtheit und Sittenlehre verdienten Männer“ und er wird von hoher Stelle „zu der fernern Fortsetzung seiner edlen Bemühungen ermahnet“.<sup>75</sup> Niemand wird in diesem Stück nach dem Muster der Typenkomödie von einem Laster befreit: nicht Leander von der Dichtung, nicht Dummkopf von seinem dummen Kopf – auch wenn letzterer sich doch darin schickt, die Verbindung seiner Tochter mit Leander abzusegnen.

<sup>74</sup> Japps Befund, „daß beide Positionen einer gelinden Kur unterworfen werden“, ist vielleicht schon etwas zu stark formuliert. Leander wird im Dichten durch den Hof gerade bestärkt, während Dummkopf mit keiner Silbe die Dichtung akzeptiert, sondern die Gnade des Hofes. Vgl. Japp: Das deutsche Künstlerdrama, S. 23.

<sup>75</sup> Joseph von Petrasch: Der Dichter. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Sämtliche Lustspiele. herausgegeben von der deutschen Gesellschaft zu Altdorf. 2 Bde. Bd. 1. Nürnberg: Carl Felßbecker 1765, S. 209–400, hier S. 399. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenzahl nachgewiesen.

Wie bei Weißes *Poeten nach der Mode* werden hier gute und schlechte Dichter gegenübergestellt: Dass Leander eben nicht als Witzfigur und Satire auf den Poeten zu verstehen ist, machen schon die Eingangsszenen deutlich. Er arbeitet an einem Herrmann-Drama, einem zwar durchaus populären, aber auch mit besonderer nationaler Gravität aufgeladenen Stoff.<sup>76</sup> Dabei imaginiert er, wie lächerlich das Stück wäre, würde er sich dem Modegeschmack der Masse beugen (214). Floridon hingegen stellt das genaue Gegenteil dar: Er ist, in expliziter Abgrenzung von Leander, ein Vielschreiber (233) und versucht, ihm bei erster Gelegenheit die Braut auszuspannen – wobei er sich freilich blamiert (235). Während Leander zwar etwas starrsinnig, aber immer unter dem Banner der Vernunft agiert, intrigiert Floridon bereitwillig gegen den Nebenbuhler und verfertigt die Schmähsschrift, die jenen aus dem Haus treiben soll, aber letztlich doch nur diesen hinter Gitter bringen wird. Damit entspricht gerade Floridon genau dem Stereotyp des Poeten, das Dummkopf vorschwebt: „Wissen Sie nicht, was Sie tun?“, fragt er Leander. „Die Leute verführen; einigen die Ehre abschneiden; andere in Spott und Schande bringen; allen Glauben und Gesetze umstossen; Könige, Kaiser und Obrigkeit verachten; rechtschaffene und gelehrte Leute lächerlich machen.“ (220 f.) Für Dummkopf ist klar: „Alle Dichter sind Lügner“, und damit ist dem Publikum des Stückes ebenso klar, dass gerade dies nicht der Fall sein kann (390).

Überhaupt sind die Figuren des Stückes verdächtig schnell mit der Typisierung der Schriftsteller bei der Hand. Die Dienerfiguren Finette und Christoph meinen, dass ein paar Reime bereits den Dichter machen, weil alle Dichter sein können (244); die geschasste Jungwitz geht von der Bewunderung Leanders nach dem erhaltenen Korb gleich dazu über, ihn in einem Atemzug als Dichter und als Narren zu bezeichnen (267). Es sind gerade die lächerlichen Figuren des Stückes, die wiederholt auf die Poeten-Klischees zurückgreifen und diese so zweifelhaft machen – und es ist der vernünftige Dichter-Protagonist Leander, der das Gegenbeispiel liefert. Prinzipiell ist die Darstellungslogik hier nicht von den *Poeten nach der Mode* unterschieden: Die vielen schlechten stehen den wenigen ‚guten‘ Schrift-

76 Zur poetologischen Brisanz des Hermann-Stoffes anhand von Schönaichs Epos und Wielands entsprechendem Fragment siehe Gesa von Essen: „Aber rathen Sie mir nicht den Arminius. Dieser ist mir zu sauvage.“ Hermannsschlachten des 18. Jahrhunderts und die Debatte um ein deutsches Nationalepos. In: Hermannsschlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld: Aisthesis 2008 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 32), S. 17–37. Hermann-Dramen wurden in den 1740ern von J. E. Schlegel und Justus Möser veröffentlicht, 1769 erscheint der erste Teil von Klopstocks Hermann-Trilogie.

stellern gegenüber. Eine ironische Pointe bei Petrasch besteht dahingehend in einem Bonmot Floridons: „Die wahren Lieblinge des Apolls sind seltene Geschöpfe.“ (239)

Im Gegensatz zu Weiße allerdings röhrt der Konflikt um die Schriftsteller nicht nur aus der jeweiligen moralischen Disposition, sondern aus der Natur der modernen Schriftstellerei überhaupt, das heißt aus der neuen Gemengelage von Überproduktion, Öffentlichkeit und der brüchigen Autorisierung von Texten (→ 3): Weil es schwierig ist, die Autorschaft eines Textes am Text selbst festzumachen, kann Leander die Schmähschrift gegen Dummkopf untergeschoben werden; weil Leander nur dem Namen nach bekannt ist, können sich Figuren gegenseitig mit ihm verwechseln; weil Leanders Schriften anhaltend Öffentlichkeit generieren, kann er dem erhofften Schwiegervater suspekt erscheinen und kann ihm ein Nachdruck angelastet werden (welcher später auf die bereits zirkulierende Ausgabe zurückgeführt wird); weil seine Schriften öffentlich sind, macht er sich außerdem Feinde wie etwa Floridon, den er persifliert. Im Stück selbst bringt Dummkopf diese durch und durch moderne Problematik des Schriftstellers richtig auf den Punkt: „Seine Dichterey ist doch an allen diesen Abentheuern schuld.“ (395) Die Schriftstellerei erscheint so als eine brisante Tätigkeit, die Dummkopf nicht mit seinem Haus in Verbindung bringen möchte: „Täglich Klagen, Händel, Verhaft, Gerichtsdiener, Wächter, und wer weiß, was noch das Ende seyn wird?“ (385) Doch es ist eben jene Öffentlichkeit des Schriftstellers, die ihn in den Augen des Hofes – der hier als unfehlbare, oberste Instanz in Erscheinung tritt, als veritabler *deus ex machina* – auszeichnet, denn sie ist es, die ihn um die „Gelahrtheit und Sittenordnung“ (399) „verdient“ macht.

Die Belohnung des guten Schriftstellers besteht hier also nicht nur in der Hochzeit, sondern in der Anerkennung seiner Leistungen. Damit ist auch die Gegenüberstellung von Leander und Floridon, des guten und des schlechten, des seltenen und des Modedichters gerahmt: Sie gehört in die vom Stück angestrenzte Diskussion um das verantwortungsvolle Verhalten des (adligen) Dichters. In diesem Dienst steht auch die ausgiebige poetische Diskussion, die zu Beginn des dritten Aktes buchstäblich in das Zentrum des Stücks gerückt wird – dorthin, wo sich bei Molière die lächerliche Dichterlesung findet. Es ist natürlich Floridon, der die realistische, psychologisch-einfühlsame, vernünftige Dichtung Leanders (im Übrigen an Lessings Modernisierungsvorschlägen erinnernd) kritisiert und in dessen Mund sie regelwidrig und „gemein“ wird. (85) Auch hier tritt Philinte mit der Autorität des schärferen Verstandes auf und verteidigt die Dichtung seines Freundes: „Die Meisterin der Regeln der Dichtkunst wird doch alle-

zeit die Vernunft gewesen seyn [...].“ (296 f.) Die gefährliche Waffe der satirischen Spottschrift weiß Leander deswegen auch vernünftig einzusetzen – nicht zufällig wird die Figur auch als Swift-Übersetzer dargestellt.<sup>77</sup> Floridon hingegen setzt in seiner Auftragsarbeit für Honigthal die übelsten Verleumdungen in Umlauf und trägt am Ende des Stückes die entsprechenden juristischen Konsequenzen.

Wenn Petraschs *Dichter* insgesamt also nicht der Handlungslogik der Schriftsteller-Typenkomödie folgt, so lässt sich doch ein Moment der Überwindung als zentral beschreiben. Keine Figur überwindet hier ihre Schwäche, sondern Leander überwindet die Fallstricke moderner Schriftstellerei. Gerade deswegen legt das Stück ein so großes Gewicht darauf, Vorurteile gegenüber Schriftstellern durch einen ‚Dummkopf‘ zu aktivieren. Wider die Populärliteratur macht Leander gute, vernünftige Literatur – er überwindet die Mode, statt ihr nachzulaufen und kann gerade so anerkennungswürdige Texte verfassen. Wider den Anschein seines Berufs ist er ein guter, vernünftiger, ja sogar ein ausgezeichneter Mensch – er überwindet das Stereotyp und erscheint gerade dadurch noch besser. Belohnt durch die gewünschte Hochzeit und besonders durch die Gunst des Hofes, erscheint Leander als Held eines Lehrstücks, in dem es nicht wie nach Gottscheds Poetik um die Besserung des Publikums geht, sondern um die Ethik des Schriftstellers. Doch auch hier funktioniert die Darstellung nicht ohne den Verzicht auf deutliche Typisierungen der Figur.

#### 4.9 Fazit: Schriftsteller:innen als Witzfiguren

Narrenhafte Schriftstellerinnen, nichtsnutzige Schriftsteller und nennenswerte Ausnahmen: Die Einzelanalysen aus rund 150 Jahren Komödiengeschichte tessellieren ein auffällig, ja verdächtig einmütiges Bild von ‚den‘ Schriftsteller:innen. Das lässt sich auch in weiteren Texten beobachten, die hier aus darstellungstechnischen Gründen nicht analysiert wurden – zu viele Schriftsteller:innen bevölkern die Komödienscenen. Um nur wenige Beispiele zu nennen: Man trifft sie etwa in etlichen weiteren Kotzebü-Dramen als Nebenfiguren an;<sup>78</sup> in Tiecks *gestiefeltem Kater* trägt der Dichter

77 Dies geschieht zwar nicht ausdrücklich, die Anspielung ist aber deutlich genug. Dummkopf will von einem Text Leanders wissen, in dem Pferde vorkommen, „die vernünftig denken, und miteinander, wie Menschen reden. Diese sollen noch dazu in einem Lande wohnen, das auf allen Seiten mit Wasser umgeben ist, und folglich schwimmen muß.“ (65 f.).

78 Etwa in: *Bruder Moritz* (1790), *Die Unglücklichen* (1798)/*Die Glücklichen* (1811), *Schauspieler wider Willen* (1803), *Die schlaue Witwe* (1803), *Carolus Magnus* (1806), *Das Lustspiel am Fenster* (1807),

als Dreh- und Angelpunkt der Publikumssatire ebenfalls Züge des Schriftsteller-Typus;<sup>79</sup> besonders chauvinistische Zoten wie etwa Franz Anton von Meyers *Die Dichterinnen* (ca. 1770) bedienen sich ausgiebig bei dem negativen Dichterinnenbild wie auch Droste-Hülshoffs zahmes Pasquill *Perdu!* (entstanden 1839/40), in dem die männlichen Dichter freilich nicht viel besser dastehen als ihre im Personenverzeichnis sämtlich als ‚Blastrümpfe‘ geführten weiblichen Kolleginnen.

Die Typisierung entpuppt sich somit als eine mächtige literaturhistorische Tradition. Wird der Typus erst noch gezielt inszeniert, gilt er später sichtlich als etabliert. Iterativ werden die Schriftsteller:innenfiguren, die schon bei Molière angelegt sind, immer wieder neu auf die Bühne gebracht und dabei verschieden akzentuiert. L. Gottsched überträgt die Stereotype der Witzfiguren; Weiße – und in anderer Form auch Petrasch – inszeniert über die Typisierung die Beliebigkeit schlechter und die Seltenheit ‚echter‘ Literatur; Ayrenhoff und Schink funktionalisieren die Literaten- zur Literatursatire um; Kotzebue nutzt das selbstverständlich gewordene Stereotyp, um seine Figur vor dem dunklen Hintergrund der Witzfigur rührend zu machen. Die häufige Wiederholung der Figur etabliert sie nicht nur als Komödienrolle, sondern steigert die Wirkkraft des Klischees sichtlich. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts überkittet sie das Geschlecht der Hauptfigur (aus dem ‚Connoisseur‘ der Vorlage wird bei Schink die Schriftstellerin) oder ihren Beruf (so wird Kotzebues Kindlein zum *armen Poeten*). So verbreitet ist die Typisierung der Schriftsteller:innenfigur, dass sie in den Stücken selbst thematisiert werden muss: Weiße Henriette lacht über die Zudringlichkeiten der *Poeten nach der Mode* schon 1756, Ayrenhoff lässt seine Schriftstellerin von einer Komödienfigur ausdrücklich als Komödienfigur beschreiben.

Bemerkenswert ist dabei nicht, dass Schriftsteller:innenfiguren in typisierenden Komödien typisiert werden, sondern mit welcher Beharrlichkeit, Effektivität und Selbstverständlichkeit dies geschieht. Schriftsteller:innen sind damit nicht zu exklusiven Komödienfiguren geworden, aber der Status der Witzfigur ist dem Diskurs um Schriftsteller:innen eingraviert, wenn auch an einer bestimmten Stelle, wie sich mit Rückgriff auf die Figurentheorie zeigen lässt: Deutlich wird in den Einzelanalysen einerseits, dass die Figuren nicht nur auf das realweltliche, soziale und literarische Wissen der Rezipienten zurückgreifen (und das tun sie ausgiebig!), sondern auch, dass sie bestimmte typisierte Informationscluster der Typenfiguren erarbeitet und vererben: Sozialhistorisch mag es um die finanzielle Sicherheit der

---

*Belagerung von Saragossa* (1812) und *Die Brillen-Insel* (1817).

79 Zu Tiecks Kater → 2.4.3.

Dichter nicht gut bestellt gewesen sein, es sind jedoch die Texte, die den Schriftsteller zu einem schleimenden, schleichenden Intriganten machen, der von außen die soziale Ordnung des Hauses durcheinanderbringt. Dieses Wissen um die Schriftsteller:innenfiguren jedoch wird schon allein durch die kommunikativen Rahmenbedingungen der Typenkomödie und ihrer Poetik kaum als Abbildung der Wirklichkeit verstanden werden können. Es geht in den Stücken weniger darum, zu beschreiben, wie Schriftsteller:innen wirklich sind. Es geht darum, das diskursive Klischee um ‚die‘ Schriftsteller:innen zu festigen und zu erweitern. Die Texte imprägnieren so nicht nur bestimmte Figureneigenschaften, die zur Information ‚Schriftsteller:in‘ passen und für diese Figuren insofern ‚typisch‘ sind, sondern strukturieren die Figur selbst als typisch. Anders gesagt: Die Schriftstellerin wird typischerweise zur Närrin, der Schriftsteller wird typischerweise zum Taugenichts, vor allem aber werden beide typischerweise ganz und gar eines: typisch. Genau daraus zieht Kotzebue den dramatischen Effekt seines rührenden Lustspiels, genau daraus schmiedet Schink seine Pfeilspitze gegen die Romantiker.

Die hier analysierten Stücke erarbeiten (oder unterlaufen) so einerseits ein Klischee, dem sich der Einzelfall entgegensetzen lässt. Auf der Handlungsebene geschieht dies durch das korrigierende Beispiel des betont seltenen Schriftstellers, der sich ethisch, moralisch und besonders quantitativ von dem Schwarm seiner stereotypen Konterfeis abhebt (z.B. Haller und die anderen genannten Autoren bei Weiße). Für die Schriftstellerin lässt sich eine solche Relativierung in den Komödien nicht beobachten. Hierin liegt der empfindliche Unterschied in der Geschichte der Schriftstellerinnen- und der Schriftstellerfigur, der sich wirkungsgeschichtlich schon in der anhaltenden Marginalisierung von ‚Frauenliteratur‘ zeigt. Augenscheinlich wird er allein in den Titeln der Lustspiele: Die männlichen Schriftsteller etwa bei Weiße erscheinen durch das Epitheton im Titel schon nicht als uneingeschränkt lächerlich, so auch bei Kotzebue (*Poeten nach der Mode*, der *arme Poet*). Wohlgemerkt: In Petraschs Stück ist *der Dichter* keine negative Figur. Die Schriftstellerin hingegen ist schon namentlich der Stoff für ein Lustspiel – etwa bei Schink, aber auch bei dem für die Analyse aufgrund seiner Kürze und derivativen Inhalts unergiebigen *Dichterinnen* von F. A. v. Meyer. Dass in diesen und ebenfalls in den nach den *gelehrten Frauen* benannten Lustspielen auch jeweils männliche Schriftstellerfiguren auftauchen, würde der Titel nicht vermuten lassen. Lächerlicher als der Schriftsteller ist die Schriftstellerin.

Die Komödien etablieren mit der Typenfigur der Schriftsteller:innen eine Informationsstruktur, die es ermöglicht, ihr eine andere entgegenzu-

setzen – und zwar in Form einer anderen Figurenkategorie. Die typisierende Darstellung der Schriftsteller kann unterlaufen werden durch ein anderes, literaturhistorisch neues Darstellungsparadigma, das die ‚alte‘ Typenfigur schon poetologisch fragwürdig macht: die Individualfigur. So wie Lessing der diskursiv-typischen Figur das Ideal einer psychologisch-anthropologischen gegenüberstellt, lässt sich der typisierten Schriftsteller:innenfigur mit einer individualisierenden Darstellung begegnen. Besonders deutlich lässt sich dies dort beobachten, wo diese Gegenüberstellung erstens besonders nötig erscheint – nämlich bei der Darstellung von Schriftstellerinnen – und zweitens in der Gattung, die für die individualisierende Darstellung von Figuren prädestiniert ist – nämlich dem Roman (→ 6). Zuvor jedoch lässt sich einer weiteren Strategie der nicht-individualisierenden Figurenzeichnung nachgehen, die die lächerlichen Schriftsteller:innen gänzlich anders darstellt. Als Symbolfiguren werden sie in Dichter:innengedichten nicht verlacht, sondern nobilitiert.