

UWE EBEL

ZUR BEHANDLUNG DER INTRIGE IN HOLBERGS KOMÖDIEN

VORBEMERKUNG

Der folgende Aufsatz erschien zuerst 1985 und wird hier, auch was die Orthographie anbelangt, in durchgesehener Fassung wiedergeben, da er sich in den damaligen Forschungsstand zur Komödie (Rainer Warning etwa) fügt. Sein wissenschaftliches Anliegen bestand darin, den historischen Standort von Holbergs Dramatik in der Struktur der Texte auszumachen, anstatt ihn aus Epilogen und Figurenreden abzuleiten, wie es seinerzeit in (pseudo-)kritischen Polemiken gegen Holberg der *usus* war. Erst so stellt dieser Standort sich als der der frühen Aufklärung mit ihrer sich mehr und mehr entwickelnden bürgerlichen Öffentlichkeit und der Selbstpositionierung der bürgerlichen Schicht innerhalb der noch nicht bürgerlichen Gesellschaft heraus. Die Kontrastierung eines Dramas wie *Den politiske Kandestøber* mit dem molièreschen *Tartuffe* belegt diesen historischen Schritt. Sie zeigt, dass sich bei Holberg, eben anders als noch bei Molière, Herrschaft öffentlich rechtfertigen muss. Nicht revolutionäre Veränderung der Verhältnisse, wohl aber die Evaluierung der Herrschenden, die Legitimierung von Macht, ist es, die sich hier als neu einstellt und die Ausgestaltung der Komödien-Intrige einer für die Dramatik Holbergs spezifischen Metamorphose aussetzt. Darin fällt Holberg in *Jeppe paa Bierget* erneut in einen älteren Zustand zurück. Dennoch sind es auch in der folgenden Dramatik Holbergs nicht nur abstrakt die spezifisch bürgerlichen Wertvorstellungen und Normen, die sich handlungskonstitutiv auswirken. Die Handlung ist so konstruiert, dass der drameninterne Konflikt sich als einer zwischen diesen bürgerlichen Wertvorstellungen bzw. Normen und denen der voraufgehenden Epoche einstellt, dass er diese historische Auseinandersetzung allegorisiert. Holberg schafft somit eine Komödienform, die sich an die Seite der *comédie sérieuse*, der *sentimental comedy* bzw. der *comoedia commovens* stellt und so auf dem Weg zum bürgerlichen Trauerspiel ist.

(La Zenia, Juni 2011)

Ausgehend von der Einsicht Joachim Ritters, daß Lachen nicht nur Verlachen sei, sondern sich gleichfalls einstelle, wenn ein vom Ernst Ausgegrenztes sich dennoch als der Lebenswelt zugehörig und seiner Verketzerung entgegen als unschuldig darbiere, hat Rainer Warning mit Bezug auf die Komödie die Formel von der Positivierung von Negativität entwickelt.<sup>1</sup> Die Komödie stelle dar, was sich der Norm entziehe, sie tue das aber nicht als Anwalt der Norm, sondern bezeuge deren Begrenztheit gerade in der Darstellung dessen, was ihr zuwider sei. Sie setze spielerisch-heiter in seine Rechte ein, was eben durch die gültige Norm in seiner Daseinsberechtigung bedroht sei. Wenn nun die Theorie der Komödie das Lächerliche immer wieder als das Lächerlich-Gemachte erkläre und deute, beschreibe sie deshalb kaum die Praxis. Solche Theorie sei vielmehr von Absicht und Zwang geleitet, das Komische mit dem Anspruch des Ernsts in Einklang zu bringen. Der Nutzen des Lustspiels, den sie zu finden und zu begründen genötigt sei, eröffne sich ihr dabei in einem satirischen Anspruch der Gattung; erst aus derartigem Anspruch hergeleitet vertrage sich Lachen mit Ernst, weil Lachen über Torheit und Ungereimtes ein Schritt auf dem Weg zur Vervollkommnung des Lachenden sei, der sich hüten werde, selbst lächerlich zu sein. In einer auf solchermaßen betonte Seriosität pochenden Welt könne die Praxis das Lachen nur geschützt durch solche Theorie freigeben; die Theorie erweise sich folglich als Rechtfertigung und werde als Verständnishilfe unbrauchbar.

Spätestens im 18. Jahrhundert verliert die Rechtfertigung des Komischen durch dessen Unterwerfung unter das Seriöse aber den Charakter einer Verteidigung. Die Autoren übernehmen nun endgültig die Positionen des Ernstes und passen die Lustspieldramatik dieser Position an. So liest und schätzt Holberg etwa Molière als Moralisten und Satiriker. Obwohl auch Holbergs Dramen durchgängig Komik entfalten, schafft der Däne innerhalb des Lustspiels gerade Freiräume für den Ernst, und zwar bevorzugt dort, wo er ein Welt- und Menschenverständnis vorführt, das sich von überkommenen Auffassungen entfernt. So ist das Holbergsche Schauspiel auf dem Weg zu einer Dramatik des ernstesten Genres, ohne jedoch den Schritt zum Trauerspiel zu tun. Daß dieser Schritt nicht vollzogen wird, ergibt sich aus Holbergs Einschätzung der traditionellen Tragödie, die er, so etwa in *Melampe*, als Gattung mitsamt ihren Konflikten dem Einwand aussetzt, sie widersetze sich der Vernunft. Seine um das Mittelmaß und den mittleren Weg bemühte Lebenshaltung verträgt sich nicht mit dem Maß des Heroischen. Die Indienstnahme des Komischen durch

---

<sup>1</sup> Rainer Warning, "Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie", in: Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Edd.), *Das Komische, (Poetik und Hermeneutik, VII)*, München, 1976, pp. 279 - 333, bes. pp. 325 sqq.

eine belehrende Absicht verhindert aber seine Eliminierung, und wenngleich er Momente der *comoedia commovens* in seine Dramatik übernimmt, so entwickelt er doch keine eigene neue Form und Möglichkeit des ernststen Dramas. Warnings Annahme einer Positivierung der Negativität in der Komödie läßt sich also auch im Hinweis auf Holbergs Werk als richtig erweisen. Das Normwidrige zeigt sich auch in Holbergs Lustspielen hier und dort als unschuldig, so etwa in den 'Frechheiten' der Dienergestalten. Aber die These verdeckt das von Holberg hergestellte Verhältnis von Spaß und Ernst. Das Verfehlen des Normalen wird als Abweichen von der Norm vorgestellt, der sich der komische Held, der Vertreter der Unvernunft, wieder anpassen muß, will er nicht wie Jean de France aus der Gesellschaft, der Gesellschaft der Normkonformen, ausgestoßen werden.

Rainer Warning vermerkt zur Aufteilung der *dramatis personae* in der Komödie:

Selten nur erscheinen in . . . [der schließlich siegreichen] Partei ausgesprochene Identifikationsfiguren, explizite Träger der Publikumsnorm. Die Partei der Vernünftigen ist eigentümlich neutral, nur Folie für das tolle Treiben der Unvernunft.<sup>2</sup>

Was Warning entdeckte und mit Molière belegt, ist auf einen historischen Typus von Dramen beschränkt, von dem Holberg sich abhebt. Schon in *Den politiske Kandestøber* findet sich eine solche Identifikationsfigur in der Gestalt des Antonius, wenn er gleich zu Beginn des Dramas die 'Publikumsnorm' artikuliert. Dabei ist es für unseren Zusammenhang unerheblich, ob Holberg die Norm eines realen Publikums traf, oder ob es sich um eine Norm handelt, die er erst setzt. Mit der Einfügung solcher Identifikationsfiguren wie Antonius, wie Leonhard in *Jean de France*, wie Philemon in *Det lykkelige Skibbrud* – sie sind im übrigen nicht zufällig charakteristisch für die Tragödie – schränkt Holberg das lustige Spiel zugunsten von Ernst ein, fehlt doch diesen Gestalten jeglicher komische Zug. Holberg eröffnet über diese *dramatis personae* der Tugend, definiert im Geist aufklärerisch-bürgerlichen Denkens, einen eigenen Raum in der Komödie. Sie wird über die Bedeutung einer "Folie für das tolle Treiben der Unvernunft" hinausgehoben und selbstzweckhaft.

Der Versuch Warnings, die Komödie pragmasemiotisch zu definieren, greift ferner auf die ältere Einsicht in die Partialität, die Begrenztheit des Komischen zurück und unterscheidet zwischen der in sich nicht komischen Handlung einerseits und der Komik der einzelnen Schritte im Verlauf solcher Handlung andererseits. Komik setze sich parasitär der 'anderweitigen Komödienhandlung' an, die dramatische Handlung

---

<sup>2</sup> Ib, p. 292.

bilde nur die 'Ermöglichungsstruktur' für die Komik des Lustspiels, oder in der moderneren Begrifflichkeit Warnings: das Komische der Komödie betreffe die Paradigmatik und nicht die Syntagmatik der Handlungskonstituierung.<sup>3</sup> Daraus ergebe sich ein wesentliches Differenzkriterium zwischen Komödie und Tragödie: das Trauerspiel zeichne sich durch einen Primat der Syntagmatik, die Komödie durch einen Primat der Paradigmatik aus.

Das Dilemma, das sich daraus ergibt, daß der Komödie das Komische zwar wesentlich eignet, daß es aber andererseits keine komische Handlung gibt, die *qua* komische Handlung ein gesamtes Bühnenwerk umspanne, muß in einer auf Geradlinigkeit und Geschlossenheit der Handlung abzielenden Lustspielkonzeption zu Lösungen führen, die latent eine Aufhebung des Komischen bedeuten. In theoretischen Äußerungen stellt Holberg der Komödie, die auf die Augen wirke ('Spektakel!'), diejenige entgegen, die auf die Ohren wirke.<sup>4</sup> Er legt damit das Schwergewicht auf den Dialog, in dem die Vernunft, der sich in der Aufklärung auch die Komödie zu fügen hat, zur Sprache kommt. Aus dieser Sinnggebung des Dramas erklärt sich die Erweiterung einzelner Repliken zu knappen moralischen Abhandlungen, wie sie für Holbergs Komödie typisch ist. Die Unterscheidung zielt aber auch auf die Handlungskonstituierung. Um eine Handlung beurteilen zu können, müsse sie geschlossen bzw. einheitlich sein, und Holberg will die Forderung nach Wahrung der drei Einheiten, die er in der Verpflichtung zur Vernünftigkeit begründet sieht, auch für die Komödie verbindlich machen. So bewegt sich Holberg auch hier mit seinem Ziel einer Literarisierung der Komödie auf das seriöse Lustspiel zu, wengleich er, wie gesagt, die *comédie sérieuse* nicht anstrebt.

Holbergs dramatisches Œuvre hat indessen dem Geschmackswandel gerade mit den Werken widerstanden, deren Komik das Normwidrige so zur Geltung bringt, daß das Publikum an ihm Spaß gewinnt. Das gilt für *Den politiske Kandestøber* (*Der politische Kannengießer*) ebenso wie für *Jeppe paa Bierget* (*Jeppe vom Berge*) und *Ulysses von Ithacia*. Während das erstgenannte Drama zunächst auch auf Widerstand stieß, wirkte Jeppe als lustiger Charakter, wie Holbergs Beschreibung des Erfolgs zeigt. Die Tendenz, das Belehrende trat hinter die Komik, hinter das Amüsement zurück. Das Negative schien so sehr positiviert, daß man bis heute in Jeppe einen sympathisch gezeichneten Charakter erblickt.

Aber Holberg schrieb daneben zahlreiche Werke, die heute nur geringe Resonanz finden. Zu ihnen gehört *Mascarade* (*Maskerade*), ein Lustspiel, mit dem Holberg einen neuen Weg beschreitet, indem er die Intrigenkomödie zugunsten der Verwechs-

---

<sup>3</sup> *Ib.*, pp. 283sqq.

<sup>4</sup> Z. B. "Just Justesens Betænkning", in: *Ludvig Holbergs Comoedier*, ed. Hans Brix, I - III, Kjøbenhavn, 1922 - 1923, III, pp. 537 - 542, hier p. 541.

lungskomödie aufgibt. Holberg, der die Intrige als Möglichkeit, die Unvernunft zur Vernunft zu bringen, schätzte und sie bereits in seinem ersten Drama *Den politiske Kandestøber* als Heilungsprozeß und als Kur mit Sinn und Ernst erfüllte, gestaltet sie in *Jeppe paa Bierget* als höfisches Divertimento mit belehrendem Einschlag, drängt sie in *Mascarade* in ihrer Bedeutung für Aufbau und Ende des Dramas zurück und wertet sie spätestens in *Det lykkelige Skibbrud* (*Der glückliche Schiffbruch*) als unwürdig und offenbar als höfisch, wenngleich mit anderer Füllung dieses Begriffs als in *Jeppe paa Bierget* ab. Die Intrige erweist sich als das dramatische Konstruktionsmittel, das die historische Stellung von Holbergs Dramen sowohl im Sinne ihrer gattungsgeschichtlichen Position als auch im Sinne ihrer Reaktion auf die Zeit und ihre Probleme sichtbar werden läßt.

## II

Bereits in *Den politiske Kandestøber*, seinem ersten Schauspiel, greift Holberg auf ein Komödianschema zurück, das ihm sowohl durch die *Commedia dell'arte* als auch durch Molière vertraut war. Es versetzt Eltern und Kinder über widerstreitende Heiratspläne in eine Gegnerschaft, die in der dramatischen Handlung ausgetragen und über eine Intrige, die zumeist von Dienern und Dienerinnen ersonnen und in Gang gesetzt wird, zu einem für die Jungen glücklichen Ende führt. Dieses Schema spezifiziert bereits das gröbere, aber von kulturellen, sozialen wie ideologischen Vorgaben deshalb unabhängige Komödienmodell der Liebeshandlung mit glücklichem Ausgang so, daß es Holbergs literarischen Absichten entgegenkam.

Um eine Liebesgeschichte zur dramatischen Handlung zu bilden, müssen der Vereinigung der Liebenden Hindernisse entgegengestellt werden, die einen Rahmen für die Entfaltung von Gegenhandlungen abgeben. Eines ungetrübt glücklichen Ausgangs willen müssen Hindernisse wie deren Überwindung schließlich so erfunden sein, daß die Vereinigung der Liebenden zugleich und vorbehaltlos als Befreiung von einem Mißstand empfunden werden kann. Das von Holberg übernommene Schema nun konkretisiert dieses abstrakte Modell, indem es die Hindernisse aus den Bedingungen einer Gemeinschaftsordnung entwickelt, in der diejenigen leben, die es als literarischen Respons auf ihre Lebenswirklichkeit eher träumerisch als wach geschaffen haben. Es nimmt einen denkbaren Konflikt der auf dem Familienverband aufbauenden Organisation menschlichen Zusammenlebens zum Anlaß, eine dramatische Handlung zu entwickeln, und bestimmt, da ein glückliches Ende nur als Vereinigung der Liebenden denkbar ist, solche Vereinigung aber in der bürgerlichen Sphäre nur als Ehe gerechtfertigt erscheint, Liebe zur Grundlage der Ehe. Damit sowie durch den Umstand, daß die Absichten und Pläne des Vaters, der in dieser

Form menschlicher Gemeinschaft die Rolle des Familienoberhaupts einnimmt, als Hindernisse fungieren, deren Beseitigung Freude bereitet, bedroht das Schema prinzipiell die Gemeinschaftsform, der es seine Übelstände entnimmt. Das kompensieren die Dramen unseres Typs auf verschiedene Weise. Entweder kommt die Gefährdung nicht zu Bewußtsein, weil die Familie nur den Rahmen für die komische Handlung abgibt, aber als deren Bedingung nicht bewußt wird, oder aber, weil die Entscheidungen der Väter als Fehlentscheidungen und Normwidrigkeiten hervorgekehrt werden, so daß der Triumph der Liebe zum Triumph der Vernunft über die Unvernunft wird. In der letzten Wendung erweist sich die Störung der Ordnung als Störung der Natur, deren Sieg dann die Gemeinschaftsform als vernünftig und natürlich zugleich vorführt.

In der allein auf Entfaltung von Komik abzielenden *Commedia dell' arte* ist der übergreifende Konflikt auf die Leistung fixiert, Komik zu ermöglichen, deren befreiende Wirkung der Gesamthandlung wiederum so zugeordnet wird, daß sie sich aus der beständigen Überlistung des negativ begriffenen komischen Typus einstellt. Die Komik beruht weitgehend auf der Überlegenheit gegenüber dem als Typus ausgewiesenen Charakter. Das Spiel verwirklicht eine Tollheit, vor deren Totalität die Vaterstellung des Unvernünftigen kaum zu Bewußtsein gelangt. Wolfram Krömer zählt zu den Wesensmerkmalen der *Commedia dell' arte*, daß sie "moralisch indifferentes Theater (nicht wertevermittelndes, belehrendes Theater)" sei, und erläutert das u. a. so: "Die häufig gewaltsam konstruierte rasche Lösung (mit der Notwendigkeit des guten Ausgangs in den lustigen Stücken) erlaubte keine Rücksicht auf moralische Werte oder tiefe Gefühle. Die gleichbleibenden Typen konnten keine moralische Läuterung verdeutlichen."<sup>5</sup> Nach Krömer wendet sich noch Goldoni "gegen die moralische Indifferenz, die Routine, die Unwahrscheinlichkeit und Wirklichkeitsferne der *Commedia dell' arte*"<sup>6</sup>, Momente also, die eine gewisse Unverbindlichkeit des Vorgeführten bedingen und zugleich garantieren.

Die bereits zum Typus verfestigte Rolle der Väter in der *Commedia dell' arte* übernimmt in der jeweiligen Handlung die Funktion eines zusätzlichen Typus, so, ein Beispiel stehe für viele, wenn Pantalone als der lüsterne Alte auftritt, der ein Liebesverhältnis mit seiner eigenen, zudem verheirateten Stieftochter eingehen will. Daß der so Typisierte seine Absichten nicht zum Erfolg bringt und daß er in Auseinandersetzungen mit seiner Umwelt beständig unterliegt, wirkt befreiend und komisch, weil der Zuschauer die Bühnenfigur als durchweg negativ begreift.

---

<sup>5</sup> Wolfram Krömer, *Die italienische Commedia dell' arte*, (Erträge der Forschung, 62), Darmstadt, 1976, p. 26.

<sup>6</sup> Wolfram Krömer, "Goldoni und die *Commedia dell' arte*", in: Roger Bauer / Jürgen Wertheimer (Edd.), *Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*, München, 1983, pp. 17 - 23, p. 18.

Schon Molière verändert und nutzt diese Grundsituation. Indem er die Signale der Fiktionalität und der Rollenhaftigkeit, also standardisierte Kostüme, Masken etc. aufgibt und die Archetypen individualisiert bzw. in Verhältnissen vorführt, die denen angepaßt sind, die der Zuschauer als seine eigene Lebenswelt identifiziert, verstärkt er die Appellfunktion: Die Vorführung des negativ begriffenen Typus kann nun mit der Forderung übereinkommen, menschliche Fehler, wie sie in der Alltagswirklichkeit erlebbar sind, in satirischer Absicht vorzuführen. Wie bereits Molière, so siedelt auch Holberg die Handlung in der bürgerlichen Familie an. Er gibt damit die Typisierung der Rollen nicht auf, sondern bestimmt sie neu, weniger spürbar und eindringlicher zugleich. Die *dramatis personae* spiegeln die menschliche Wirklichkeit als Ordnung, die die Kultur ihr gegeben hat, und damit die Verhältnisse, in denen der Zuschauer selbst lebt und die er als naturgegeben annimmt.

Wenn in solcher Verlagerung der Figurenkonstellation die Heiratsabsichten der Jungen mit den Plänen der Eltern in Widerstreit geraten, ist die Rolle der Väter nicht länger die eines Pantalone oder Dottore, sondern die des Familienoberhauptes. Diese Rolle aber ist als solche weder komisch noch komisierbar. Erst und ausschließlich eine Zusatzrolle erlaubt Komik. Sie tritt nun nicht mehr ergänzend zu der übergeordneten Rolle hinzu, sie gerät zu ihr vielmehr in Widerspruch. Somit ist das von den Vätern ausgehende Hindernis als eine spezifische Unvernunft zu erfinden, die die ehrwürdige Rolle des Vaters, d.h. seine Sorgspflicht, verfälscht, die also die Ordnung menschlichen Zusammenlebens bedroht und deshalb aufgehoben werden muß. Indem Holberg die Funktion 'Hindernis' so füllt, daß sie sich aus einem Abweichen von der Vernunft ergibt, und die Gegenintrige so mit Sinn erfüllt, daß sie die Vernunft zur Herrschaft und die Unvernünftigen zur Raison bringt, verdeutlicht er die ideologische Grundlage des Schemas.

Holberg trennt in seinen theoretischen Äußerungen gerne zwei Ebenen der Komödie, die er so in Bezug setzt, daß er die eine zum Akzidenz, zum historisch und sozial bedingten Moment und die andere zur *essentia* der Komödie werden läßt. In *Uden Hoved og Hale (Ohne Kopf und Schwanz)* erklärt Apollo das Wesen der Komödie:

Ich möchte gerne fragen, was eine Komödie ist. Eine Komödie ist ein Spiegel, der menschliche Fehler so darstellt, daß sie zugleich vergnügt und belehrt. Wenn es so etwas in einer Komödie gibt, ist sie gut, ob sie nun in zwei oder drei Akte eingeteilt ist; denn das ist ebenso wenig notwendig wie, daß eine Komödie schließlich mit einer Hochzeit endet, was einige auch für unbedingt notwendig halten, obwohl sie keine andere Ursache dafür angeben können, als daß Molière und andere diese Caprice gehabt haben. Mir scheint, man müßte diese Liebschaften, diese Hochzeiten und Intrigen, an denen

so emsig gearbeitet wird und die doch nichts zu den Charakteren beitragen, die in Komödien abgebildet werden, einmal leid werden.<sup>7</sup>

Das erläuterte Schema, durch den Publikumsgeschmack empfohlen und durch die Absicht zu unterhalten gerechtfertigt, muß so gefüllt werden, daß es den von aller Dichtung geforderten Nutzen in einer speziell der Komödie aufgegebenen Weise erbringe. Die Komödie soll menschliche Fehler in ihren Folgen für deren Träger wie für dessen Umwelt vorführen, um den Zuschauer von ähnlichem Fehlverhalten abzuschrecken. Wenn Holberg das Schema so als moralische Komödie zu neuem Leben bringt, kehrt er eine Bedeutung hervor, die dem alten Modell zunächst unbewußt und eher versteckt innewohnte.

Um das gute Ende zu ermöglichen, bedient sich das Schema einer Intrige, die zumeist durch Dienerfiguren geplant und durchgeführt wird, was zunächst wiederum wie eine Verletzung der Norm und der das menschliche Zusammenleben garantierenden Vernunft aussieht. Aber auch diesem Eindruck wehren solche Dramen. Für die Handlungskonstituierung bleibt die Leistung der Dienerintrige auf die Funktion beschränkt, die Liebenden zusammenzuführen, sie agieren also auf der Ebene der Liebeshandlung und fungieren als Helfer, die einen Widerstand überwinden. Daß sie bei der genannten Form des väterlichen Widerstands damit auch die Unvernunft zur Vernunft bringen, ist nur ein, wenngleich erwünschtes, Nebenergebnis, und die Komödie unseres Typs entwickelt Mechanismen, um die Leistung der Diener, Anwalt der Vernunft zu sein, einzuschränken. Das Gestaltungsmoment, daß der Diener vernünftiger denkt als sein Herr, wird schon dadurch in das soziale System eingebunden, daß solche Verteilung von Vernunft und Unvernunft die Verkehrtheit der Welt augenfällig macht, wie sie sich durch die *ruling passion* des jeweiligen Herrn ergibt. Die Tatsache, daß der Diener die Vernunft zu Wort kommen läßt, wird so mit den gesellschaftlichen Normen vermittelt, daß gerade diese Art, Vernunft zu artikulieren, zur Voraussetzung von Komik wird. Erinnerung sei an *Tartuffe*, in dem die Zofe noch mit ihren vernünftigen Einwänden zur Komik beiträgt, u. a. durch den Trick, daß solche Einwände in der Figur der 'Widerworte' vorgetragen werden. Der Zofe und ihrer Art, den gesunden Verstand zur Sprache zu bringen, steht der Ernst der Argumentationsführung Cléantes gegenüber. Das Normbedrohende, das darin besteht, daß der Herr unvernünftiger ist als der Diener, wird so lizenziert, daß es Bestandteil der Tollheit der Situation ist. Transgredieren die Jungen ihre Rolle als Liebende, indem sie selbst das Prinzip Vernunft vertreten, hat das Folgen für Konzeption und Sinn der Intrige. In *Tartuffe* wird weniger Damis geholfen als den passiven Gestalten Valère und Mariane, die eben auch von einer Art der Unvernunft geheilt werden müssen. Damis selbst verhindert nicht zufällig durch

---

<sup>7</sup> Wie Anm. 4, II, p. 212.



seinen Charakter vorübergehend den Erfolg der Intrige. Bei Holberg wäre hier bereits an Antonius in *Den politiske Kandestøber*, aber auch an Philemon in *Det lykkelige Skibbrud* zu denken, die nicht aus Unvermögen zu handeln oder zu planen von einer Intrige ablassen noch ihr zustimmen, sondern aus ihrem Anspruch, 'geradeheraus' zu sprechen und zu handeln.

### III

Wenngleich Holberg das oben erörterte Modell der Liebeskomödie in *Den politiske Kandestøber* aufgreift, verknappt er die Liebeshandlung doch so entschieden, daß sie zur Neben- oder Rahmenhandlung verkümmert, deren glücklicher Ausgang nicht länger Zweck, sondern Nebenergebnis der die Handlung in Gang setzenden anderweitig begründeten und gerichteten Intrige ist. Holberg rückt damit ins Zentrum, was sonst peripher ist: die Heilung des Vaters von seiner Unvernunft. Die Funktionalisierung der Gegnerschaft von Eltern und Kindern auf eine satirische Absicht hin, die neue Sinnggebung der Opposition von Alten und Jungen durch die Verbindung dieser Gegnerschaft mit dem Widerstreit zwischen einer spezifischen Unvernunft und der Vernunft, führt fast zur Verdrängung des ursprünglich tragenden Konflikts aus der dramatischen Handlung. Wenn aber die Heilung von einer Unvernunft, die die menschliche Ordnung bedroht, zum unmittelbaren Zweck der Intrige wird, kann sie nicht mehr den Dienern überlassen bleiben. Die Träger der Gegenhandlung verlieren, der Bedeutung ihrer Aufgabe entsprechend, alles Komische. Sie bleiben, anders als die Dienerfiguren, auch nach der Kurierung der Unvernünftigen würdige Vertreter und Garanten der Vernunft.

Die entscheidende Änderung nimmt Holberg also in der Figurenkonstellation vor. In der alten Schematik bedurfte es der Intrige, um einen Situationsmächtigen zu überlisten. Nun handeln zusätzlich eingeführte Situationsmächtige gegen eine Dramenfigur, die zwar innerhalb der Liebeshandlung situationsmächtig ist, nicht aber gegenüber denen, die die Intrige planen und durchführen. Damit verändert Holberg die Leistung der Intrige für den Sinnaufbau des Stücks vollkommen. Er trennt die Liebesgeschichte, von der die Ratsherren nicht einmal wissen, und die Kurierung des politisierenden Kannengießers und verteilt die Geschehnisse auf zwei Handlungsebenen. Hierin zeigt das Drama eine gewisse Nähe zu Molières *Tartuffe*. Die Differenz zwischen beiden Werken erweist sich in der unterschiedlichen Reaktion des Publikums auf die staatstheoretischen Grundlagen der Komödien als historische Differenz, zumal die Verfassungen der beiden Reiche, in denen Molière und Holberg schrieben, durchaus vergleichbar und trotz der dazwischenliegenden Zeit unverändert waren.

Auch *Tartuffe* nutzt das Schema des Konflikts zwischen Kindern und Eltern. Auch Molière läßt eine Zofe ihrem Herrn gegenüber die Vernunft zu Wort bringen, und er führt die Liebeshandlung durch eine Intrige zum glücklichen Ende. Wäre diese Liebeshandlung das tragende Gerüst des Dramas, wäre es durch die Ausschaltung Tartuffes in seiner Funktion als Mitbewerber, den der Vater begünstigt, zu seinem Schluß gekommen, und die dramatische Verwicklung hätte damit ihr in der Komödie erwartetes Ende gefunden.<sup>8</sup> Molière beläßt es aber bei diesem Grundmuster nicht. Er doppelt vielmehr die Unvernunft, indem er sie durch Orgon und seine Mutter sowie durch die Titelfigur selbst vertreten sein läßt. Die durch Orgon und seine Mutter vertretene Unvernunft ist aufhebbar; sie ist deshalb belachenswert und gibt ein Sujet ab, das in einer Komödie behandelt werden kann. Die in *Tartuffe* vertretene Unvernunft gehört nicht mehr in die durch Verlächer auszuschließenden Fehler; sie ist und bleibt bedrohlich. *Tartuffe* bedient sich selbst einer Intrige, die im Verlauf des Dramas unschädlich gemacht werden muß. Er muß deshalb aus der menschlichen Gemeinschaft ausgeschieden werden. Damit gewinnt dieser zweite Aspekt des Dramas eine Katharsisfunktion, die Holberg in *Jean de France* aufgreift, mit dem Unterschied, daß die Modetorheit des französisierenden *à la mode*-Gecken zu der gegen ihn ersonnenen Handlungsweise in einem unangemesseneren Verhältnis steht als die Bestrafung Tartuffes zu seinem Fehlverhalten.

Wenden wir uns der Relationierung von Liebeshandlung, Dienerrolle und Wiederherstellung der gestörten Ordnung in Molières Drama zu. Zwar vertritt die Zofe die Sicht der Vernunft, sie wird dabei jedoch flankiert von der ernstesten Vermittlung der Vernunftperspektive durch Cléante, durch Damis und durch Orgons Frau. Sie ist aktiv auch nur innerhalb der Liebeshandlung, d.h. in der Ausschaltung des Nebenbuhlers *Tartuffe* wie in der Zusammenführung der Liebenden, und beteiligt sich so indirekt an der Heilung Orgons. Das Drama beruhigt sich aber mit dieser komödienhaft-komödiantischen Problematik nicht, sondern erweitert sie durch eine schwerwiegendere Normwidrigkeit. Durch das Verhalten Tartuffes und die solchem Verhalten zugrunde liegenden Maximen ist das menschliche Zusammenleben *in toto* betroffen. Diese Gefahr bannt keine Dienerintrige mehr, stattdessen greift der Herrscher ein.

Der König, die Obrigkeit also, bedient sich in *Tartuffe* keiner Intrige, seine der Normalität enthobene Stellung profiliert sich darin, daß er eine nun negativ bewertete Intrige, eben die des Titelhelden, durchschaut und zunichte macht. Die Mittel des Herrschers, die gefährdete Ordnung zu festigen, sind Schiedsspruch und

---

<sup>8</sup> Daß die ursprüngliche Gestalt des Dramas nicht mehr überzeugend zu rekonstruieren ist, kann hier unberücksichtigt bleiben.

Strafe. Dadurch unterscheidet sich sein Vorgehen essentiell von dem der Ratsherren in Holbergs Drama.

Indem die Obrigkeit in *Den politiske Kandestøber* nicht per Dekret eingreift, sondern Mittel wählt, die in der geläufigen Intrigenkomödie von den Nicht-Situationsmächtigen benutzt werden müssen, ändert das Drama das durch Molière vorgegebene Muster so grundlegend, daß es als Verspottung von Rat und Bürgermeister empfunden werden konnte. Indem der Rat sich durch Herman von Bremen dazu provozieren läßt, so zu handeln, wie in der Komödie zumeist der Diener und damit eine der erheiternden Dramenfiguren, handelt er gleichsam aus geschwächter Position. Wenn Holberg machtvollkommenes Eingreifen durch ein Lehrstück über die Schwierigkeiten des Regierens ersetzt, spiegelt das einen Verlust des Herrschers wiewohl noch nicht an Machtfülle, so doch an Selbstverständlichkeit, sich ihrer zu bedienen. Bei Holberg steht neben der zur Erziehung und Belehrung gemilderten Strafe die Rechtfertigung. Die Welt- und Gemeinschaftsordnung, bei Molière nicht einmal durch Problematisierung der Herrschaftsordnung bedroht, kann in *Tartuffe* von einer als Autorität unbestrittenen Instanz hergestellt werden. In *Den politiske Kandestøber* wird diese Autorität zum Problem; die zum Regieren Geborenen und Berufenen stellen die Ordnung nicht mehr als deren Garanten und aufgrund ihrer Autorität wieder her, sondern müssen diese Autorität als Garanten der Ordnung erst begründen.

Während der Rat so auf Umwegen seine Stellung festigt, hält sich Antonius von allen Wegen fern, die nicht geradezu auf ihr Ziel zuführen. Das verurteilt ihn zwar dramenimmanent zur Zurückhaltung und Tatenlosigkeit, er trägt aber zur Sinngebung des dramatischen Vorgangs bei, indem er seine Handlungsmaximen gleich in den beiden ersten Szenen des Stücks kräftig und mit unangefochtenem Selbstgefühl formuliert und sie aus alten Handwerkertugenden ableitet. Herrman handelt, solcher Hinleitung auf sein späteres Auftreten entsprechend, nicht nur in Widerspruch zur ständischen Ordnung, seine Versuche, sich den Ratsherren in Denken und Sprechen anzupassen, werden kategorial so eingestuft, daß sie einer ständeübergreifenden Kritik ausgesetzt sind. Die Absage Antonius' an das Sprachideal der *elegantia* wird als Absage an ein Sprachverhalten vorgetragen, das er nach dem Maßstab der Aufrichtigkeit bemißt und alsdann verwirft. Damit trifft seine Kritik nicht allein Herman von Bremen, sondern alle, die sich einer solchen Sprache bedienen. Da der Handwerker 'geradeheraus'<sup>9</sup> spricht, wird sein Sprechen gar zum Ideal, und da die Sprachführung als Bestandteil des Gesamtverhaltens figuriert, wird die Verhaltensweise seines Standes vorbildlich; die hingegen, die Meister Herman anstrebt, wird anrühlich, und zwar nicht, weil sie sich für ihn nicht zieme noch weil er sie nicht erreiche, sondern weil sie grundsätzlich als unehrenhaft verworfen wird.

---

<sup>9</sup> Wie Anm. 4, I, p. 15:.

Die Ratsherren und ihre Frauen werden zudem zu Exponenten von Modetorheiten. Dazu setzten Kaffeetrinken wie das Halten von Schoßhunden eindeutige Signale; obgleich oder weil sie als Mittel eingesetzt werden, deren sich Geske bedient, um sich ihrem neuen Stand gemäß zu erweisen, zielen sie in tadelnder Absicht auf Gewohnheiten des führenden Standes. Vordergründig ersteht die Komik zwar immer wieder aus der Vergeblichkeit, das Angemaßte als das Angemessene zu leben und zu erweisen, die Kritik trifft aber nicht nur solchen Versuch, sondern zugleich das, was mit ihm erstrebt wird.

Holberg sah sich denn auch zu Verteidigungen des Dramas veranlaßt. Im sogenannten ersten Lebensbrief etwa schreibt er, und man beachte den durchweg apologetischen Gestus sowie die Länge der Ausführung:

[*Der politische Kannengießer*] wurde im Jahr 1722 mit dem größten Beifall der Zuschauer aufgeführt: es war da eine solche Menge an Zuschauern, daß viele im Gang stehen bleiben mußten und sich auf keine Weise hineindrängen konnten. Einige von ihnen gerieten über den Inhalt dieser Komödie in Zorn, weil sie nicht völlig verstanden, worauf die Komödie ihr Augenmerk richtete; sie bildeten sich ein, daß Bürgermeister und Rat darin verspottet wurden, wo doch niemals eine Komödie geschrieben worden ist, die den Magistrat mehr in Schutz nimmt. Denn die Satire zielt allein auf das gemeine Volk, das bei einem Krug Bier in Wirtshäusern sitzt und Bürgermeister und Generäle tadelt, das das Verhalten von Königen und Fürsten examiniert und dummdreist sein Urteil über alles fällt, was ihm behagt, so daß man nicht denken sollte, daß es Schuhflicker und Schankkellner, sondern eher ausgediente Generäle und alte Bürgermeister waren, die sich von ihren Geschäften zurückgezogen hatten. Alle solche Leute können ihre Laster in der Hauptgestalt dieser Komödie geschildert sehen, nämlich in einem Kannengießer, zu dem einige Ratsherren vom gesamten Rat gleichsam wie ausgesandt waren, um ihm vorzugaukeln, daß er Bürgermeister geworden sei, damit er dadurch in einige Amtsgeschäfte verwickelt werde, denen vorzustehen er unfähig war, und daraus lernen möge, wie schwierig es ist, einer Republik vorzustehen, auf daß er später lerne, seinen ehemaligen Wahnwitz aufzugeben und die Schwäche seines Verstandes zu erkennen und sich so innerhalb seiner eigenen Grenzen zu halten. Ich glaube nicht, daß eine nützlichere und honettere Materie als diese fingiert werden könnte, besonders in Freien Städten, in denen vorlautes Gerede bei dem gemeinen Mann

so stark herrscht, daß es weder durch Gesetze noch durch Strafe in Zaum gehalten werden kann.<sup>10</sup>

In dieser Rechtfertigung ist vor allem der letzte Satz auffällig: Gesetze und Strafe versagen angesichts eines Verhaltens, wie es das *Collegium politicum* an den Tag legt. Gesetz und Strafe aber sind die Mittel, mit denen die Obrigkeit ein solches Verhalten ausschaltet. Bereits im Drama werden solche Argumente vorgetragen. Die Ratsherren wägen ab, ob Bestrafung oder 'Komödie', also die dann gewählte Intrige, zum besseren Erfolg führe. Dabei beziehen sie Befürchtungen in ihre Erwägungen ein und sehen sich auf pragmatische Lösungen angewiesen:

ABRAHAMS. [Einige vom Rat] hielten es für nützlich, Spione auszusenden, um Zeugnis über sein Mundwerk abzulegen, damit er bestraft werden könne, anderen zum Exempel.

SANDERUS. Es wäre zu wünschen, daß solche Kerle einmal bestraft würden; denn sie sitzen und kritisieren über einem Krug Bier Könige, Fürsten, Obrigkeit und Generäle, so daß es schrecklich anzuhören ist. Es ist auch gefährlich; denn das gemeine Volk hat nicht den Verstand, zu bedenken, wie ungereimt es ist, daß ein Kannengießer, ein Hutmacher oder ein Bürstenbinder mit der geringsten Berechtigung über solche Dinge spricht und Dinge sehen soll die ein ganzer Rat nicht sehen kann.

ABRAHAMS. Das ist wahr [. . .] Aber mir gefiel der Plan dieser Ratsherren nicht; denn einen solchen Mann zu bestrafen oder zu arrestieren weckt nur Unruhe beim Volk und bringt einem solchen Gecken mehr Ansehen. Es war deshalb meine Meinung, eine Komödie mit ihm zu spielen, die eine bessere Wirkung hätte.<sup>11</sup>

Das im Verhältnis zu Molières *Tartuffe* Neuartige ist die Reduktion der Selbstverständlichkeit, mit der die Herrschaft der Regierenden sich der Rechtfertigung entzieht. Die historische Stellung des Holbergschen Dramas wird weniger in der Verteidigung der bestehenden Staatsverfassung und in dem, in der Fügung des Titels ausgesprochenen, Widerspruch von Politiker und Untertan ansichtig, als vielmehr darin, daß sich Herrschaft verteidigen, daß sie sich durch den

---

<sup>10</sup> *Ludvig Holbergs Memoirer*. Kommenteret Udgave med samtidige Illustrationer ved F.J.Billeskov Jansen, København, 1943, pp. 85 sq.

<sup>11</sup> Wie Fußn. 4, I, p. 28.

Beweis ihrer Weisheit wie des Mangels solcher Weisheit auf Seiten der Untertanen rechtfertigen muß, daß sie ihre Autorität also begründet.

Eine solche Deutung des Dramas findet eine Bestätigung in der Bearbeitung, die Holbergs ungleicher Konkurrent J. R. Paulli dem Stück hat zukommen lassen und in der gerade die zentrale Intrige getilgt wurde. Dabei bestätigt es die oben beschriebene Beobachtung zur traditionellen Einschätzung der Intrigenhandlung, daß Paulli nicht einfach die Intrigenkomödie durch die Verwechslungskomödie austauscht. Er fügt im Gegenteil zwei neue Intrigen hinzu, die das Holbergsche Stück ausschloß oder nicht kannte. Die Liebeshandlung führt bei Paulli über den Umweg einer Verkleidungsintrige zum glücklichen Ende, sie läßt sodann den Amorosus nicht länger 'geradeheraus' handeln und beteiligt ihn zudem an der Komik des Stücks. Die von Mme Mandkær zusammen mit Jacob von Lübeck eingefädelte Heiratsintrige heilt sie selbst als Trägerin komischer Handlung von einer Torheit und doppelt die am Ende einer Komödie geforderte Hochzeit.

Paulli behält zwar die Rolle Hermans als vermeintlichen Bürgermeisters bei, läßt diesen Schein aber durch eine Verwechslung entstehen. Dadurch kann sich der Kannengießer wie bei Holberg als Großmaul erweisen, der zur Regierung unfähig und also unbefugt ist, die zur Regierung Berufenen sind aber bei Paulli durch solches Verhalten eher belustigt als zur Selbstrechtfertigung gedrängt. Auch bleiben Ratsherren und ihre Frauen während der komischen Szenen hinter der Bühne, so daß sie weder Subjekt noch Objekt des Lachens werden. Paulli nimmt sogar mehrere Ungereimtheiten in Kauf, um die Unbekümmertheit und Unbetroffenheit der Regierenden angesichts des Politisierens der Untertanen hervorzukehren.

Holberg hat darauf geantwortet. Er beharrte darin auf der erzieherischen Leistung der Intrige:

Der rechte Kern und große *Scopus* der alten Komödie [*i.e.* Holbergs *Den politiske Kandestøber*], der das Stück besonders *recommandabel* macht, ist, daß der *Magistrat*, der vor dieser politischen *Cabale* gewarnt wird, auf eine *eclatante*, aber glimpfliche Weise diese Handwerksleute zu *curieren* sucht, indem zwei vom Rat *Herman von Bremen* vorgaukeln, daß er Bürgermeister geworden sei; statt dessen läßt der *Autor* [*i. e.* Paulli] es aus einem Zufall oder Irrtum geschehen, wodurch die gesamte Komödie ihre Stärke verliert. Das heißt man auch verbessern.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> : Abgedruckt in J. R. Paulli' s *Politiske Kandestøber*, ed. F. Bretzmann, Kjøbenhavn, 1867, hier p. 116:

Die Bedeutung der Intrige, mit dem Wort 'kurieren' nicht mehr metaphorisch umspielt, sondern unmittelbar auf den Sinn bezogen, den Holberg ihr verleiht, ist nicht mehr die alte. Die moralische Komödie funktionalisiert und strukturiert die Intrige um und verleiht ihr einen didaktisch-aufklärerischen Sinn.

Bedenkt man Holbergs Jeppe-Drama, gewinnt man den Eindruck, in ihm liege ideologisch eine Dublette zu *Den politiske Kandestøber* vor, demonstrieren doch beide Texte die Unfähigkeit der nicht zum Regieren Geborenen noch Berufenen, Herrschaft auszuüben, indem sie beide ihren Titelhelden in den nur fingierten Stand eines Regierenden versetzen. Der Umstand schon, daß Holberg ein zweites Drama mit solchem Grundschema schreibt, veranlaßt angesichts des Zwangs, sein Vorgehen in *Den politiske Kandestøber* zu verteidigen, zu der Annahme, daß es sich hier um anderes handelt.

Jeppe plant vor seiner 'Erhöhung' zum Baron durchaus nicht, aus seinem Stand als Untertan in den des Herrschers aufzusteigen. Wenngleich das Drama diese Situation durchaus herbeiführt, um das zu beweisen, was die Epiloge dann als Lehre formulieren, ist sie, von den Absichten des Barons aus betrachtet, nur ein Nebenergebnis. Die 'Intrige' der Ratsherren ist hier ersetzt durch ein höfisches Divertimento. Die Herrschaftsberechtigung des Fürsten ist ebenso unangetastet wie seine Berechtigung, sich auf Kosten der ihm Untergebenen zu unterhalten und zu amüsieren. Das Stück steht ideologisch dem Paullischen Kannengießer-Drama näher als dem Holbergschen.

In *Jeppe paa Bierget* (*Jeppe vom Berge*) stellt Holberg der Herrschaft, die er als legal und legitim setzt, die Herrschaft gegenüber, die er als 'Tyrannei' präsentieren will. So wird denn auch im Prozeß gegen Jeppe dessen 'Vergehen' als 'Aufruhr' kategorisiert, und der Epilog rückt die Titelfigur in die Nähe von Negativgestalten der Geschichte. Der Prozeß, den man Jeppe macht und der als ein neuerliches Divertimento für die höfische Gesellschaft, aber ebenso für die Zuschauer gestaltet ist, wird deutbar vor dem Hintergrund des Prozesses gegen den des versuchten Staatsstreich beschuldigten Corfitz Ulfeldt. Anders Bording behandelte das Vergehen Ulfeldts in einem längeren Gedicht, in dem er die Staats- und Herrschaftsform des gerade absolutistisch gewordenen Dänemark als positive Folie wählt, vor der das aufrührerische Verhalten als 'tyrannisch' aufleuchtet. Er wünscht alle erdenkbaren Strafen auf das Haupt des Schuldigen herab, und auch er beschwört vergleichend Negativgestalten der Geschichte, von denen Nero auch in Holbergs Liste wiederkehren wird. Bording charakterisiert die Situation vor (und damit auch wieder nach) dem versuchten Staatsstreich: "Her brugtes lovlig Straf og Baand, / Her brugtes Gunst og Naade. (Hier wurden gesetzmäßige Strafe und Bande geübt, / Hier

wurden Gunst und Gnade geübt.)" <sup>13</sup> Von dem von aller Welt verabscheuten 'Ulv' (Wolf) heißt es u. a.:

J Kongens Huus, jeg veed ej hvem,  
 Du vilde jo lagt øde:  
 Du dem med os, og os med dem  
 Slet havde dømt til døde.<sup>14</sup>

(Im Haus des Königs wolltest du doch, ich weiß nicht wen, vernichten: Du hattest sie mit uns und uns mit ihnen schlechthin zum Tode verurteilt.)

Die Bestrafung des Aufrührers rechtfertigt sich als Exempel, eine weitere Begründung ist nicht nötig:

Du saadant har for hart forskyldt,  
 Dig Retten overvinder.  
 Saa, saa skal dennem alle gaa,  
 Med Oprør sig bevare.  
 Retfærdig Straf her øves maa,  
 Skal Verden ellers vare.<sup>15</sup>

(Solches hast du zu sehr verschuldet. Das Recht besiegt dich. So, so soll es all denen ergehen, die Aufruhr stiften. Hier muß gerechte Strafe verhängt werden, soll die Welt ferner bestehen.)

Zur Krönung Christians V. schreibt Thomas Kingo 1671 ein Gedicht, in dem er den König mit der Sonne und die Königin mit dem Mond vergleicht. Diese Bildlichkeit gibt ihm Gelegenheit, die Königin als Wächterin über den nächtlichen Frieden zu feiern, die Störungen solcher Ruhe im Vollbewußtsein unangefochtener Majestät allenfalls verächtlich registriert:

I hendes Herredom er Naade, Roe og Hvile,  
 Hun tør ad uroe selv vel haanlig lee og smile,  
 Hun alle Creatur fra Arbeyd løser aff,  
 Hun er de mattes Liv og Rette støde-Staff.

<sup>13</sup> *Dansk Barokdigtning 1600 – 1750*, ed. Erik Sønderholm, (*Lærebøger og Kompendier*, 3), København, 1969, pp. 156 – 162, v. 13 sq.

<sup>14</sup> *Ib.*, v. 85.

<sup>15</sup> *Ib.*, v. 219sq.



Hun vandrer mangel Nat og hører Verden brumle,  
 Og hvordan Menniskan i Mørk og Daarskab tumle,  
     Hun seer vel mangel gang et giftig Stjerne-skud,  
     Dog hende gjør det ey det allermindste brud.  
 Hun holder alt sit Hoff og Friheds Regimenter  
 I Rigtighed og Gang, til Himlen selv vil hente  
     Sin Soole-Konge frem, med Lyus og Dag i Haand  
     Tillige Himmel-Ræt og søde friheds Baand.<sup>16</sup>

(In ihrem Reich ist Gnade, Ruh und Rast, sie kann selbst über Unruhe wohl verächtlich lachen und lächeln, sie erlöst alle Kreatur von Mühsal, sie ist das Leben und der rechte Stab der Ermatteten. Sie wandert manche Nacht und hört die Welt lärmern, und wie die Menschen in Dunkel und Torheit taumeln, sie sieht wohl manches Mal eine Verderben bringende Sternschnuppe, doch sie verursacht ihr nicht die allergeringste Sorge. Sie hält ihren gesamten Hof und das Regiment der Freiheit in Ordnung und in Gang, bis der Himmel selbst seinen Sonnenkönig, mit Licht und Tag in der Hand, hervorholt, sowie Himmelsrecht und das Band süßer Freiheit.)

Die hier zitierten Gedichte formulieren die offizielle Einstellung gegenüber dem Souverän, in der freien Reichsstadt Hamburg verkörpert durch Rat und Bürgermeister, und gegenüber dem, der die absolutistische Ordnung verändern will. Daß die absolutistische Regierungsform unangefochten war, bedarf für die Holberg-Zeit keines weiteren Belegs. Daß Corfitz Ulfeldts Verschwörung im Bewußtsein war, zeigt, daß in Ewalds Drama *Harlequin Patriot* der Titelheld noch 1772 angesichts der Unaufrichtigkeit des politisierenden Skriiver ausrufen kann: "O Corfitz, O Tartüff!" (III, 5)

Der Herrscher kümmert sich nicht um Unruhe und ist über sie erhaben. Droht Aufruhr aber zur Gefährdung zu werden, greift er gegen ihn und damit gegen 'Tyrannei' strafend und abschreckend ein. Diese Beurteilungsraster sind in der Begriffswahl in *Jeppe paa Bierget* identifizierbar. Der erste Advokat stuft Jepptes Verhalten mit folgenden Worten ein:

Hier ist ein Mann, Herr Richter, der sich, wie wir gesehen haben und bezeugen können, in das Haus des Barons eingeschlichen, sich als Herrn ausgegeben, sich dessen Kleider angezogen und dessen Diener tyrannisiert hat. Da das ein unerhört dreistes Stück ist, bestehen wir im Namen unseres Herrn darauf, daß es auf eine

---

<sup>16</sup> "Hosianna", in: Thomas Kingo, *Samlede Skrifter*, ed. Hans Brix, Paul Diderichsen, F. J. Billeskov Jansen, II, København, 1975, pp. 119, p. 5.

besondere Weise bestraft werde, anderen Gewalttätern zum Exempel und zur Abschreckung.<sup>17</sup>

Diese Art der Behandlung – und es ist zunächst nicht von Belang, daß es ein Spiel ist – entspricht der offiziellen wie verbreiteten Denk- und Urteilsweise, die das Verhalten Jeppes, nicht etwa das des Barons, auf den Begriff der Tyrannei bringt.

Schließlich entspricht der in den oben zitierten Gedichten formulierten Sicht der Epilog. Hier wird Tyrannei, wie sie das Stück als Konsequenz bäuerlicher Herrschaft vorführte, verurteilt und mit der Nennung von Nero, Cajus und Phalaris ein Beispielkatalog von Tyrannen geboten:

Wenn man Bauern und Handwerkern das Regiment übertragen will, kann sich das Zepter schnell zur Rute verwandeln. Dann kann man nur zu leicht Tyrannen als Obrigkeit erhalten. In jedem Dorf wird ein Nero fest am Steuer stehen. [. . .] Wir nehmen deshalb die Obrigkeit nicht mehr vom Pflug und machen nicht wie in alten Tagen den Bauern zum Regenten. Denn folgte man darin alten Grillen, verfielen vielleicht jede Herrschaft in Tyrannei.<sup>18</sup>

Die Lehre ist, abstrakt genommen, die, die man auch aus *Den politiske Kandestøber* ziehen soll, weshalb der Hinweis auf den Handwerker eine Parallele herstellt; sie ergibt sich aber aus anderen Bedingungen, und Jeppe wird durch einen Prozeß, dem die Begnadigung folgt, nicht durch einen Erziehungsvorgang 'unschädlich' gemacht. Die Unberührtheit des Herrschers durch Aufruhr und Empörung wie seine Unempfindlichkeit gegenüber den Rebellierenden selbst wird so gesteigert, daß sie ihrerseits in die Nähe der Tyrannei, zumindest der unbedachten Willkür rückt. Das aber wird im Stück nicht reflektiert und erst mit einer moderneren Optik ersichtlich.

#### IV

Die im Herbst 1824 verfaßte Komödie *Mascarade* (*Maskerade*), heute zumindest außerhalb Dänemarks wenig bekannt, gehörte zu den erfolgreichsten Bühnenwerken

---

<sup>17</sup> Wie Fußn. 4, I, p. 175.

<sup>18</sup> *Ib.*, p. 185.

Holbergs, was ihren Autor zu folgender Reflexion auf die Bedingungen solcher Wirkung veranlasste:

Es ist nicht sicher, ob sie am meisten dem gemeinen Mann gefiel, der am liebsten etwas für die Augen haben will, oder auch vornehmen Leuten, die am liebsten etwas für die Ohren haben wollen, denn der Inhalt ist süß und verlobt, und die Gespräche sind überall satirisch; sie wurde auf Geheiß dreimal hintereinander gespielt, welches Glück noch keine Komödie bei uns gehabt hat.<sup>19</sup>

Holberg unterscheidet zwei Ebenen des Stücks, sieht in ihnen unvermittelte, zumindest aber logisch zu trennende Bedingungen der Theaterwirksamkeit und ordnet sie verschiedenen Gesellschaftsschichten zu, die er nach Stand und Geschmack zugleich voneinander abhebt. Die Einschätzung der dramatischen Handlung, die er auf die Liebesgeschichte verengt, fällt in der Rückschau zu deren Ungunsten aus; die Handlung steht, wie der Hinweis auf die 'Augenwirksamkeit' zeigt, auf dem Niveau des Spektakels, der Haupt- und Staatsaktionen. Höhere Ansprüche stellt und erfüllt das Moment des Dramas, das Holberg auf den Begriff der Satire bringt und das sich in den Gesprächen finde. Indem er das beurteilende Wort, die Satire, als die *ratio* dieses Stücks hervorkehrt, gliedert er *Mascarade* seinem übrigen Schaffen ein. In der Tat demonstriert das Drama Negativ- wie Positivfolgen von Vergnügungen *ad oculos* und fügt eine argumentativ vorgetragene Lösung des mit solchen Lustbarkeiten gegebenen Problems in einer Form vor, die sich der damals beliebten Gattung der 'Moralischen Betrachtung' annähert: Leonards' "ringe Betänkung om Mascarader (geringes Bedenken über Maskeraden)"<sup>20</sup> gehört zu den Repliken, die die Gesetze dieses Genres erfüllen. Die von Leonard erwogene Lösung, sprich Legitimierung von Vergnügungen als Rekreation, die als Erholung aus der Wiederherstellung von Arbeitsfähigkeit gerechtfertigt ist, entspricht der Proportionierung von Vergnügen und Nutzen, die die ideologische Grundierung für Holbergs Komödienschaffen abgibt. Sie läßt erahnen, welche soziale Schicht es ist, die Holberg als 'vornehme Leute' klassifiziert und der seine Dramatik ein intellektuelles Vergnügen bereiten soll.

Die von Holberg ahistorisch verstandene Hierarchisierung stellt sich der späteren Betrachtung als geschichtlicher Vorgang, als Ablösung der einen führenden Schicht durch eine andere dar. Gerade *Mascarade* pflegt als die Komödie Holbergs registriert

---

<sup>19</sup> Wie Fußn. 10, p. 89.

<sup>20</sup> Wie Fußn. 4, I, p. 420.

zu werden, in der die *comoedia commovens*, ja das bürgerliche Schauspiel, Wirkungen zeitigt.

## V

*Mascarade* unterscheidet sich von Holbergs vorausgehenden Dramen u. a. durch das Personal. Holberg begrenzt hier erstmals die Liste der *dramatis personae* auf die acht zu Typen verfestigten Figuren, die er dann, hier und dort leicht verändert, in den Stücken seiner ersten Schaffensperiode als Dramatiker beibehält.<sup>21</sup> Mit diesem festen Bestand an Figuren ist eine bestimmte Konstellation sowie deren Veränderung im Verlauf der Handlung verbunden. In einer Dramatik, in der die Figurengruppen widerstreitende Perspektiven und Welthaltungen vertreten, figuriert die Veränderung der Gruppierung als dramenimmanente Deutung dieser Positionen. Insofern die eine Gruppe die andere partiell oder ganz in sich aufnimmt und im Falle der Teilabsorbierung die nicht zum Hinüberwechseln Bereiten oder Befähigten aus der Gesellschaft ausstößt und also achtet, behalt ihre Haltung am Ende recht. Da solche Konstellationsveränderung Ergebnis einer Intrige ist, die als moralisch-mentale Kur und Erziehung gestaltet ist, wird das Ergebnis erst recht als Einordnung und Bewertung der in ihm zum Einklang gebrachten Widersprüche begreifbar.

Wenn Holberg in *Mascarade* die Opposition von 'alt' und 'jung' auch durch ihre Verknüpfung mit der im Titel angesprochenen Problematik dimensioniert, beläßt er sie doch im Unterschied zu ihrer Aufwertung in anderen Stücken hier in ihrem Eigengewicht als Gegensatz der Generationen.

Die Generation der Eltern ist vertreten durch Jeronimus, Leonard und Magdelone. Magdelone nimmt, soweit sie überhaupt zu Wort kommt, die Haltung der Jungen ein. Leonard bezieht hinsichtlich der Diskussion von Maskeraden bereits mit Einsetzen der Komödie eine vermittelnde Haltung. Der Widerstreit der Werte und Perspektiven, der die Gruppenbildung bestimmt, ist so nicht mehr generationsgebunden. Leonards Bewertung von Maskeraden und Vergnügungen relativiert die seines Generationsgenossen Jeronimus. Sein Urteil bezieht die Vertreter der jeweiligen Haltungen ein und entlarvt die Einstellung zumindest Jeronimus' als generationspezifisch, als irrig und eigensüchtig zugleich. Das wirkt in die Beurteilung des in der Liebeshandlung ausgetragenen Streits hinein, zumal Leonard auch in ihm mehr und mehr der Anwalt der Jungen wird.

---

<sup>21</sup> Cf. Jørgen Stender-Clausen, *Holberg og Le Nouveau Théâtre Italien*, s. l., 1970, p. 45.

Für die Konstruktion dieses Dramas ist es entscheidend, daß es zwar eine Intrige aufweist, daß der glückliche Ausgang aber nicht durch diese Intrige herbeigeführt wird. Der Fluchtplan, der ein *happy end* nur durch die Überzeugungskraft des *fait accompli* erlaubt hatte, wird vielmehr entdeckt und vereitelt. Das Drama spaltet die Intrige bekanntlich in zwei parallele Gegenhandlungen auf: in die Fluchtpläne einerseits und die Vorspiegelung, Leonora habe sich ertränkt, andererseits. Dieser Nebenplan fungiert als Katalysator der Reaktionen Leonards und Jeronimus'. Er ordnet die Väter widerstreitenden Haltungen zu, wobei die Sicht Leonards als die des Stücks erkennbar wird. Leonards Verhalten dient der Interpretation und Einordnung des Verhaltens Jeronimus'. Der Kommentar, den Leonard gibt, versucht, den Konflikt nicht mehr aus einer Diskussion der 'nicht zu vereinbarenden Absichten zu einer Lösung zu führen. Er versteht den Widerstreit als einen Widerstreit der Interessen der Generationen:

Ihr seid zu tadeln, der Ihr Euren Sohn habt zwingen wollen, und ich weit mehr, der ich von einem schwachen Mädchen verlangt habe was über ihr Vermögen ging. Laßt uns bedenken, was Menschen sind, laßt uns bedenken, was Jugend ist und was wir selbst gewesen sind. Dieselben Fehler, die wir unsere gesamte Jugend hindurch begangen haben, suchen wir mit Tyrannei bei unseren Kindern zu unterdrücken, die doch nichts anderes sind als echte Kopien des Originals. Wir müssen uns unserer Herrschaft schämen die wir mit so wenig Recht ausüben. Es soll sich so ansehen, als strebten wir nach dem Wohlergehen unserer Kinder, und doch suchen wir einzig unseren eigenen Vorteil.<sup>22</sup>

Was in der Komödie des hier noch wirksamen Typs eher als Grundlage begriffen wurde, um die Unvernunft einer *ruling passion* im Kampf mit der Vernunft vorzuführen, nämlich der Widerstreit zwischen dem Eigennutz der Väter und dem Recht auf eine Partnerwahl aus Liebe, verliert hier seinen subsidiären Charakter. Damit aber wird das etwa in Molières *L'Avare*, in seinem *Le Malade Imaginaire*, aber ebenso in Holbergs *Den politiske Kandestøber* zugrundeliegende Dramenmodell so verwirklicht, daß der ihm verdeckt innewohnende Gehalt unverstellt in den Blick gerät. Was sich in diesen Dramen den Liebenden an Hindernissen in den Weg stellte, ließ sich zurückführen auf die Verfügungsgewalt der Väter über ihre Kinder. Indem Leonard diese Sicht formuliert, führt er die sonst spezifizierte Problematik auf diese allgemeine zurück.

---

<sup>22</sup> Wie Fußn. 4, I, p. 444sq.

Es bleibt zu fragen, wie das Drama die übrigen Figuren die Konflikte beurteilen läßt. In einem Dialog zwischen Jeronimus und seinem Sohn werden die widerstreitenden Ansprüche einander gegenübergestellt.<sup>23</sup> Jeronimus beruft sich auf seine Autorität ('myndighed'), auf seine Entscheidungsgewalt, Leander warnt vor der "Desperation" eines Sohnes. Jeronimus stellt dem die Berechtigung obrigkeitlichen Eingreifens zur Durchsetzung seiner Autorität entgegen. Leander widerspricht mit dem Argument, hier sei die Grenze obrigkeitlicher Eingriffsmöglichkeit erreicht.

Es mag sein, daß dieser Dialog in seiner Konfrontation zweier Trothaltungen auf eine komische Wirkung hin angelegt war. Vor dem Hintergrund der Intrige Leonoras bzw. Pernilles gegen Leonard gewinnt er einen ernsten Nebenklang. Dem Rückblick ergeben sich zudem nicht abwegige Bezüge zu einer Entwicklung, die etwa zu Schillers *Kabale und Liebe* führte, der Tragödie, in der die Verzweiflung eines Sohnes, erwachsen aus dem Anspruch der Natur gegen den – einstweilen stärkeren – der Mode, zu Verzweiflungstaten und tragischem Ausgang führt. Holberg läßt auch Leonora über ihre Lage reflektieren. Für sie wird das 'Herz' zur Instanz, die in dem Pflichtenkonflikt zwischen Liebe und Vernunft entscheiden soll, und Leonora entscheidet sich für die Liebe.<sup>24</sup>

Holberg koppelt in *Mascarade* die Intrigenkomödie mit der Verwechslungskomödie. Das gute Ende des Dramas entsteht damit aus der Fügung des Zufalls, einer Fügung mithin, die die beteiligten Parteien nicht verantworten. Auf diese Weise hebt das Drama die Konflikte am Ende auf. Die widerstreitenden Absichten erweisen sich mitsamt den Plänen zu ihrer Durchführung als nur scheinbar gegenläufig und widersprüchlich. Sie erstrahlen am Ende als identisch, als konkordant und harmonisch; und das *happy end* gilt für beide Parteien, gibt beiden ihr Recht und führt sie zugleich aus dem Streit zu Einklang und Frieden. Das Drama läßt Henrich den Sinn der Verwechslung so angeben: "Aber, Herr Jeronimus, Ihr könnt aus dieser Geschichte lernen, daß Maskeraden auch ihr Nützlichtes haben; denn diese Verirrung hat die Liebe der Verlobten vergrößert [. . .]"<sup>25</sup>

Damit wird die Funktion der Verirrung 'Maskerade' dahingehend gedeutet, daß sich die Liebenden finden, ohne daß anderweitige Motive als eben Liebe ihre Verbindung herbeiführen. Daß aber hier Pläne, die gegenläufig zu sein scheinen, sich als Pläne zum Verfolg desselben Ziels erweisen, ist von solcher Sinnggebung zu trennen. Das durch die Verwechslungshandlung ermöglichte Ende zielt gerade nicht auf die Liebe zwischen den Jungen, sondern auf die Möglichkeit, die Ansprüche des Herzens und der Liebe mit denen der Vernunft, d. h. mit denen der väterlichen Entscheidungsgewalt zu verbinden und zu vermitteln.

---

<sup>23</sup> Ib., p. 428.

<sup>24</sup> Ib., p. 429.

<sup>25</sup> Ib., p. 447.

Das Verhältnis von Eltern und Kindern, das Verhältnis der Generationen, ist nicht mehr auf Autorität und Gehorsam aufgebaut, noch setzt sich der Eigennutz der Väter gegen die Liebe der Kinder durch. Das Verhältnis gewinnt in Verständnis und Offenheit eine neue Fundierung. Die Schlußszenen, die die *discordia* in *concordia* verwandeln, formulieren dieses neue Verhältnis und führen es bewegt vor, wenn Wendungen einer affektischen und sympathetischen Sprache dominieren.

Bevor hier fortgefahren werden soll, ist ein Blick auf *Kilde-Reisen* (*Die Reise zu der Quelle*), die nächste Komödie Holbergs, hilfreich. Auch dieses Drama verkürzte sich in Holbergs Rückblick auf eine satirische Komödie, die die Unsitte der Brunnenreisen vorführen sollte. Satirische Momente bestimmen auch die inhaltliche Füllung der Intrige mit ihrer Kritik an Opern und Opernbegeisterung. Das Strukturprinzip des Texts ist damit aber nicht in den Blick gerückt.

Der Aufbau von *Kilde-Reisen* entspricht dem von *Mascarade*. Selbst wenn es sich daraus ergeben haben sollte, daß Holberg hier ein leicht zu handhabendes Modell gefunden hatte, das er noch einmal auffüllte, erklärt das die objektive Gestalt und den ihr inhärierenden Gehalt nicht und kann deshalb von einer Interpretation nicht suspendieren, zumal es gerade dieser Gehalt ist, der den historischen Ort von Holbergs hier thematischen Dramen kennzeichnet.

Auch *Kilde-Reisen* nutzt das Grundmodell der Intrigenkomödie, in der ein Liebespaar sich gegen die ältere Generation – hier vertreten durch den Vater der Braut, die Mutter spielt keine Rolle – durchzusetzen hat. Die Intrige zielt auch hier auf Flucht ab, die wiederum vereitelt wird. Hier wie in *Mascarade* finden die Liebenden am Ende dennoch zueinander, und auch in *Kilde-Reisen* wird die Liebe zwischen Eltern und Kindern auf ein Verhältnis gegründet, das durch Verständnis und Liebe bestimmt ist. Ebenso wenig wie in *Mascarade* ist die Intrige in *Kilde-Reisen* Garant des glücklichen Endes. Holberg löst den Konflikt zunächst dadurch, daß der unerwünschte Schwiegersohn dadurch annehmbar wird, daß er durch ein beträchtliches Erbe zu Geld gelangt und daß er sich als ebenbürtig, als Angehöriger der sozialen Schicht der angesehenen Leute ("godt Folk"<sup>26</sup>) erweist. Der Bruder des Liebhabers, er ist der vom Brautvater ausersehene Schwiegersohn, greift als *deus ex machina* in das Geschehen ein, indem er angesichts der Liebe seines Bruders und deren Erwidern durch die junge Frau auf Erbe und Braut verzichtet. So tritt ein neuer Typus in die skandinavische Dramenliteratur: der Freund oder Verwandte, der aus Edelmüt handelt oder verzichtet. Er wird in der bürgerlichen Komödie Charlotte Dorothea Biehls wiederkehren.

---

<sup>26</sup> Ib., II, p. 145.

Wenn Holberg sich in beiden Komödien der Mittel der *sentimental comedy* bedient, kann man das typologisch oder historisch als Öffnung für deren Formensprache einordnen. Entscheidend aber ist die Leistung solcher Annäherung an das bürgerliche Schauspiel, die Funktion der Verwechslungskomödie und dessen, was man hier an Momenten des Rührstücks findet. Die durch die traditionelle Intrigenkomödie vermittelte Deutung des Verhältnisses von Menschen untereinander löst sich auf, ohne ganz aufgegeben zu werden. Auf diesen historischen Prozeß reagiert Holberg mit dem beschriebenen Wandel der Komödienform und löst den fundierenden Dissens der Intrigenkomödie zugunsten eines Konsenses auf, den er so herstellt, daß er die Gegenläufigkeit von Plänen zwar beibehält, durch die Einführung von Verwechslungen und Irrtümern diese Gegenläufigkeit aber aufhebt und den Widerspruch der Pläne als Einklang der Absichten gestaltet. Bei diesem Versuch, das Verhältnis der Eltern zu ihren Kindern und *vice versa* dramenimmanent neu zu begründen und mit dem Recht auf Liebe zu vermitteln, nutzt er Lösungen, die einer jüngeren Zeit mit ihren anderen Voraussetzungen als Scheinlösungen erscheinen mögen, so vor allem, wenn er in *Kilde-Reisen* die Probleme dadurch löst, daß er die Ebenbürtigkeit des selbstgewählten Partners herstellt und damit die Problematik der Anerkennung des Rechts auf solche Wahl suspendiert. In dieser 'Scheinlösung' gibt sich die historische Situation als Übergangssituation zu erkennen. Recht und Pflicht der Väter, auf die Partnerwahl der Kinder einzuwirken, werden als Eigennutz spezifiziert und nicht mehr selbstverständlich hingenommen; sie werden aber andererseits nicht aufgehoben, sondern mit den Wünschen der Kinder harmonisiert.

Zufälle garantieren das Glück, weil es sich für die Beteiligten einstweilen nur als Zufall einstellen kann. Der Widerstreit der Interessen wird nicht mehr oder noch nicht durch die konfligierenden Gruppen gelöst. Ist es auch eine Scheinlösung, die das Drama damit anbietet, hat sie doch darin einen utopischen Charakter, daß sie ein Übereinstimmen der elterlichen Pläne mit den Absichten derer, die ihre Folgen zu tragen haben, so herstellt, daß es nicht mehr das bloße väterliche Machtwort ist, das die Konflikte auflöst, sondern eine andere Entscheidungsgewalt, wenngleich diese einstweilen noch der Zufall sein muß. Damit verbietet sich ein Vergleich solcher Dramatik mit den verschiedenartigen Nachwirkungen ihrer Grundstruktur im Volkstheater noch des 20. Jahrhunderts, in dem ihre Handlungsmomente den Wirklichkeitsbezug verloren haben und weniger den utopischen Entwurf eines harmonischen Einverständnisses zwischen Kindern und Eltern gestalten als vielmehr sentimental an überwundenen Positionen festhalten.



Holberg ist in der Phase um die Feier seines dreihundertsten Geburtstags 1984 heftig angegriffen worden. So bemängelte man, daß Dramen wie *Den politiske Kandestøber* im Schulunterricht gelesen werden, obwohl sie nicht den Geist des 20. Jahrhunderts atmen.<sup>27</sup> Zur Beurteilung solchen Vorgehens sei an die liberalere Sicht Georg Brandes' erinnert, der Holberg schlicht zugestanden hatte, ein Mann des 18. Jahrhunderts zu sein.<sup>28</sup> Jüngere Arbeiten haben die bloße Kritik durch eine historische Analyse zu überwinden versucht.<sup>29</sup> Aber auch abgesehen davon, daß die Kritik an der Lektüre Holbergscher Dramen durch Schüler einer Auffassung von Schule verhaftet ist, die den muttersprachlichen Unterricht auf verinnerlichende Lektüre beengt, ihm die Vermittlung von Einsicht in die Historizität von Texten untersagen will und damit zu unkritischem Goutieren und zur Affirmation von Literatur erzieht, wird aus der Beschränktheit solcher Kritik ersichtlich, daß es notwendig ist, die Beurteilung der Modernität von Holbergs Werk als einer des 18. Jahrhunderts und unter Einbezug des Gesamtwerks und seiner geschichtlichen Bedingungen vorzunehmen. Die Fragestellung, die der Modernität Holbergs nachgeht, ist im übrigen gerade im Falle seines Werks berechtigt, verstand sich Holberg doch selbst als moderner Autor und vertrat er doch eine Welt- und Menschensicht, die er in seinen Arbeiten gegen konventionalisierte Sehweisen propagiert.

Wie Holberg sein Dichten verstand und wie es sich zu seiner Zeit – gerade auch zu überkommenen Hierarchisierungen der Menschen verhält, zeigt deutlich das poetologische Drama *Det lykkelige Skibbrud* (*Der glückliche Schiffbruch*). Schon die Fügung des Handlungsverlaufs verrät die Positionen, die hier vertreten und die hier verworfen werden.

---

<sup>27</sup> Leif Nedergaard, "Erasmus Montanus. Kætterske betragtninger over Holberg's stykke som komedie og som universitetssatire samt dets plads i striden om verdensbilledet", in: *Danske Studier* 1979, pp. 50 - 84; ders., "Kritisk Analyse af 'Den politiske Kandestøber' og dets antidemokratiske Tendens", in: *Edda* 1981, pp. 77 - 92.

<sup>28</sup> Georg Brandes, "Ludvig Holberg, et Festskrift" (1884), in: G. B., *Samlede Skrifter*, I, Kjøbenhavn, 1899, pp. 9 - 162, passim, cf. bes. p. 17, pp. 126sq.

<sup>29</sup> Dieter Lohmeier, "Der beschränkte Untertanenverstand und der ganze Zusammenhang der Sachen. Über den Erfolg des Politischen Kannegiessers in Deutschland", in: *Deutsch-dänische Literaturbeziehungen im 18. -Jahrhundert*. Akten des Kolloquiums, am 9. und 10. Oktober 1978 vom Institut für germanische Philologie der Universität Kopenhagen in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Kulturinstitut Kopenhagen veranstaltet und geleitet von Klaus Bohnen, Sven--Aage Jørgensen, Friedrich Schmöe, (*Text & Kontext*, Sonderreihe, 5), München, 1979, pp. 13 - 32; Bjarne Sandstrøm, "Den historiske dimension i Holbergs komedier. En historisk-typologisk beskrivelse", in: *Kritik* 67 (1984), pp. 67 - 84.

Philemon, dem Leonora bereits durch ihren Vater verlobt ist, erhält einen Mitbewerber in Rosiflengius (dt. etwa 'Lobamstückius'), der sich über die Stiefmutter Leonoras die Gunst Jeronimus' erwirbt. Jeronimus bricht sein Gelöbnis aufgrund von Anschwärmungen, mit denen Rosiflengius Philemon ausschalten will, und aufgrund von Einflüsterungen Magdelones. Er bekennt sich zu diesem Bruch trotz der Vorhaltungen, die man ihm macht. Philemon beteiligt sich an der Intrige, die zu seinen und Leonoras Gunsten von den Bedienten eingefädelt und erfolgreich zu Ende geführt wird, ausdrücklich nicht. Rosiflengius dahingegen fädelt eine Gegenintrige ein, indem er die von Philemons satirischer Dichtung Betroffenen gegen diesen aufbringt und als Kläger für einen Prozeß gewinnt, der dann allerdings mit der Apotheose des sich nicht einmal verteidigenden Satirendichters sowie mit der Bestrafung Rosiflengius' ausklingt. Hinter Rosiflengius wird die Figur des Höflings ebenso spürbar wie hinter Jeronimus die des Herrschers, der über 'Ratgeber' und Frauen ansprechbar ist. Zudem spiegelt der Prozeß, den Rosiflengius anzettelt, das gegen Holberg als Autor von *Peder Paars* angestrengte Verfahren.

Rosiflengius gewinnt die Zustimmung Jeronimus' durch Schmeicheleien gegenüber Magdelone. Von solchem Vorgehen hält sich Philemon ausdrücklich fern und hebt sich mit Pathos von einem Verhalten ab, das nach Art von Hofintrigen gestaltet ist: Eher wolle er sein Blut vergießen – das Prinzip heroischer Aufopferung meldet sich an –, als daß er mit einer noch so schlichten Schmeichelei sein und Leonoras Glück gewinne.<sup>30</sup> Wie schon Antonius in *Den politiske Kandestøber* 'geradeheraus' sprach und handelte und entsprechend aus einer Intrige herausgehalten wurde, so nimmt auch Philemon an den Intrigen dieses Stücks nur passiv Anteil. Daß dann Henrich und Pernille eine Intrige gegen ihren Herrn einleiten, ist unvermeidlich, aber wohl nicht funktionslos gerade auf sie verteilt, die als Diener in einem moralischen Freiraum situiert sind.

In Philemon und Rosiflengius verkörpert Holberg zwei konkurrierende Dichtungsauffassungen, die er zwar wie ahistorische Konstanten behandelt, die sich aber als historische Phasen der Dichtungsfunktion entlarven und, indem Dichtung hier als öffentliche Rede behandelt und akzeptiert wird, als historische Phasen auch der Strukturierung der die Öffentlichkeit bildenden Gesellschaft. Zwei konzentrisch aufeinander zugeordnete Dichtungstheoreme, die beide durch die Art ihrer Vorführung auch außerliterarische Bedeutung erhalten, bestimmen die poetologische wie anthropologische 'Lehre' des Dramas: zum einen das Beharren auf dem "rechten Namen" für "jede Sache"<sup>31</sup> – man vergleiche Antonius' Beharren darauf, 'geradeheraus' zu sprechen – und zum anderen das "Interesse"-lose Dichten. Die rechte Bezeichnung hat ihre Fundierung nicht länger in einem durch Konsens hergestellten

---

<sup>30</sup> Wie Fußn. 4, III, p. 166.

<sup>31</sup> Ib.

Begriff vom Rechten der Bezeichnung, sondern beruft sich auf die Entscheidung des Einzelnen. Das interesselose Dichten bestimmt sich nicht mehr als Dienst in der Absicht, Gegengaben zu erlangen. So erweisen sich Eigennutz und Gemeinnutz als fundierende Gegensätze dieses Dramas. Eigennutz wird dabei als 'Interesse' thematisch, und zwar in bezug auf Dichtung wie auf Liebe. Eigennutz bestimmt nicht nur die Dichter, sondern auch die, die bedichtet werden. Letztere sind durch Magdelone, aber auch durch eine Prostituierte und einen Landstreicher vertreten und damit vor dem Begriffs- und Normgefüge der Epoche als Gruppe hinlänglich bewertet.

Die Funktion der polemisch dargestellten Dichtung – Rosiflengius ist der Gelegenheitsdichter *par excellence* – ist repräsentative Erhöhung und Hervorkehren des Öffentlichkeitsanspruchs von Privatem. Solche Gelegenheitsdichtung dringt aus dem höfischen Bereich in den des Bürgers ein und verwandelt damit Funktion und Leistung. In der höfischen Dichtung dient sie der Heraushebung der öffentlichen Stellung des Besungenen, vor der der Amtsträger als Privatperson zurücktritt. Das wird konstitutiv für den schöpferischen Akt, der Gelegenheitsdichtung hervorbringt. Der Rühmende ist naturgemäß an den gebunden, den er zu rühmen hat, weil er von ihm bezahlt oder doch belohnt wird. Das ändert sich, wenn Gelegenheitsdichtung den Bürger feiert. Die Begebenheiten seines Lebens tragen nichts Öffentliches an sich. Das Feiern und Rühmen fingiert lediglich öffentliches Interesse. Indem solche Gelegenheitsdichtung den Träger der privaten Rolle erst durch Andichten von Besonderheit ins Vorbildliche und damit Öffentliche erhebt, verkehrt sich das ursprüngliche Verhältnis der Sphären. Wenn der Herrscher noch mit seinen privaten Handlungen Träger seiner öffentlichen Rolle war, die er beständig neu zu verkörpern hatte und die festgelegt und deshalb in Stereotypen besingbar war, mußte sich der Bürger mit Hilfe solchen Besingens den Anschein von Vorbildlichkeit und öffentlicher Bedeutsamkeit erst verleihen, und auf diese Weise traten Sein und Schein als Widersprüche auseinander und wurden komisierbar.

Dichtung ist und bleibt in Holbergs Drama öffentliche Rede. Im Dichten Rosiflengius' aber beansprucht der private Anlaß eine öffentliche Bedeutung, die ihm nicht zukommt. Ein solches Prinzip verpflichtet Dichtung auf Heuchelei, da sie Schein und Sein immer so zu vermitteln hat, daß der Schein aufrechterhalten bleibt. Die satirische Dichtung Philemons hingegen bedichtet konsequent, wenn sie den Öffentlichkeitsanspruch von Dichtung wahrt, nicht einzelne, sondern Typen, hinter denen sich der einzelne erkennen kann und tatsächlich auch erkennt. Im Aufdecken von Fehlverhalten wird das Sein nicht durch seinen Schein verdeckt. Dieses Dichten will bessern und dient auf diese Weise dem Allgemeinwohl. Darin zeigt sich eine Begründung von Dichtung als 'moralisch' oder 'satirisch', die latent antihöfisch ist und die den einzelnen in den Besitz des richtigen Urteils setzt.

Für das Sprachverhalten Rosiflengius' ist der persönliche Vorteil entscheidend; er spricht und dichtet nicht 'interesselos' und damit nicht tugendhaft noch ehrlich. Dem entspricht es, daß er, wenn er *poetice* schreibt und spricht, 'umschreibt'. Das wird moralisch gewichtet, indem es sich von Absicht und Bemühung Philemons abhebt, die 'rechte Benennung' zu finden. Durch diese Gegensätzlichkeit findet Umschreiben seinen Ort in der Lüge, in der Heuchelei, im Vorspielen von Schein. Es ist, wie es bezeichnenderweise metaphorisch auf seinen Sinn gebracht wird, 'Schminke'. *Ornatus*, die Möglichkeit repräsentativer Überhöhung der Sache in ihrer sprachlichen Gestalt, wird als Heuchelei eingestuft, weil er seine ehemalige Funktion verloren hat. Das Stilprinzip der *elegantia* wird unter den veränderten Verhältnissen verdächtigt, indem es ausschließlich als Möglichkeit gedeutet wird, via Umschreibung die rechte Benennung zu umgehen. Für Holberg wird diese Sprach- und Dichtungsdiskussion so bedeutsam, daß er ihr eine längere Szene widmet, in der er die kontrastierenden sprachlichen Fassungen desselben Ereignisses immer wieder gegenüberstellt und zugleich die Wirkung auf die Welt und in der Welt verdeutlicht. In der zweiten Szene des zweiten Akts treten die Diener der beiden Nebenbuhler im Dichten und Lieben auf die Bühne und erläutern die Auswirkungen der Dichtung ihrer Herren auf Ansehen und Geldbeutel: Undank als der Welt Lohn für Henrich und damit für Philemon, Bezahlung für Gottfred und damit für Rosiflengius.

Ein Beispiel sei stellvertretend herausgegriffen. Während Rosiflengius die Hochzeit eines alten Mannes mit einem jungen Mädchen in einem Gedicht mit dem Titel "Den med Rosen foreenede Lillie (Die mit der Rose vereinte Lilie)" feiert, satirisiert Philemon sie in einem Gedicht mit dem Titel "Gamle Mænds Barndom (Wenn alte Männer kindisch werden)". So stellt Holberg in Rosiflengius' Sprache nicht nur ein peinliches und komisches Verhältnis von Anlaß und Feier her; Rosiflengius bedient sich des Sprachhabitus einer älteren Dichtungsübung, deren Feierlichkeit und sprachliche Überhöhung hier nur verdächtigt werden können, weil sie zum speziellen Anlaß nicht passen. Holberg kritisiert damit verdeckt das Sprachprinzip des Barock, das Sprachprinzip der *elegantia* bzw., um es mit dem deutschen Begriff der Zeit zu benennen, der 'Zierlichkeit'. Auf diese Weise verschränken sich Sprachkritik und Kritik an der Welthaltung einer ganzen Epoche.

Philemon strebt mit seinem Dichten statt persönlich-privaten Erfolges ein gutes Gewissen an. Öffentliches Ansehen, Geld und Nachruhm bieten keinen Anreiz mehr für den Dichter, an ihre Stelle tritt die Rechtfertigung durch das Individuum des Dichtenden selbst, dessen Leistung jetzt jedoch höher veranschlagt wird. Seine Arbeit ist Dienst nicht im Sinne einer Dienstleistung, sondern im Sinne einer aufopfernden Hilfe, Dienst nicht mehr für die Gesellschaft, sondern an der Gesellschaft. Indem der Dichter sich so der Umwelt gegenüberstellt, ist er als Individuum sowohl die Instanz zur Beurteilung seines Gegenübers als auch zur

Rechtfertigung seines Tuns. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Philemon im Gespräch mit Henrich seine Position als Dichter formuliert:

Henrich, was mich in meinem Vorsatz bestärkt, ist weder Belohnung, während ich lebe, noch Ruhm nach meinem Tod, sondern daß ich mich in meinem Alter damit trösten kann, etwas Gutes getan zu haben, und daß meine letzte Stunde mir ebenso süß und angenehm sein möge, wie sie denen ein Horreur und ein Schrecken sein wird, die ihre Feder benutzt haben, um Laster und Untugenden zu beschönigen.<sup>32</sup>

In welche Entwicklung ein solches Programm einzuordnen ist, zeigt die Reaktion Denis Diderots auf die Malerei von Jean Baptiste Greuze, deren historischen Sinn er mit dem Begriff der "peinture morale" umschreibt, der sie von der Übung älterer Kunst abgrenzt. Diderot sieht die Bedeutung dieser Malerei für ihren Schöpfer darin, daß er sich ihrer am Ende seines Lebens nicht zu schämen brauche; darin hebe sie sich von Formen der Malerei vorteilhaft ab, die Diderot unter dem Gesichtspunkt von Sitte und Anstand als bedenklich einstuft. Er schreibt zu Greuzes Bild *Piété filiale*:

D'abord le genre me plaît. C'est la peinture morale. Quoi donc, le princeau n'a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice? ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu? Courage, mon ami Greuze! Fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela. Lorsque tu seras au moment de quitter la vie, il n'y aura aucune de tes compositions que tu ne puisses te rappeler avec plaisir.<sup>33</sup>

Modernität als im Werk gestalteter Widerspruch gegen Positionen, die dem Autor als überholt erscheinen, bestimmt Holbergs literarisches Schaffen durchweg und unabhängig davon, ob solche Modernität noch im 20. Jahrhundert erhalten ist. Sie wird greifbar und beurteilbar erst in der Analyse des Werks selbst als die spezifische Historizität dieses Œuvres. Ein kritisches Verhalten zu Holberg und den von ihm vor nunmehr zweieinhalb Jahrhunderten propagierten Lehren, Ansichten und Meinungen kann sich, wenn man es denn für öffentlich mitteilenswert hält, nur

---

<sup>32</sup> *Ib.*, p. 178.

<sup>33</sup> Diderot, *Arts et lettres (1739 - 1766). Critique I*, ed. Jean Varloot e.a., (Diderot, *Œuvres complètes*, 13), Paris, 1980, p. 394.

dadurch legitimieren, daß es auf solcher Analyse aufbaut. Ohne diese vorab geleistet zu haben, erfolgt Kritik aus einer Position, die mit den Worten Theodor W. Adornos die des Kritikers ist, einer Position mithin, die das Verneinen von Fremdem und Andersartigem an die Stelle des Versuchs setzt, es zu verstehen.

(Münster, 1985)