

**Komik in Gryphius'**  
*Verlibtes Gespenste* |  
*Die gelibte Dornrose*

Eine Seminararbeit zum KO „Barockes Drama“  
Bei Assoz. Prof. Dr. Johannes Keller  
Im SS 2015 an der Universität Wien  
von Robert Roth (a1107160)

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Das Barock: Eine „todernste“ Epoche?</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Genrebegriffe des Theaters: Vielfalt und Problematik</b>	<b>4</b>
2.1	Der Dramenbegriff in der Antike . . . . .	4
2.2	Der Dramenbegriff im Barock . . . . .	6
2.3	Der Dramenbegriff in der heutigen Forschung . . . . .	7
<b>3</b>	<b>Was ist Komik?</b>	<b>9</b>
3.1	Begriffsproblematik und Komikforschung . . . . .	9
3.2	Komische Elemente in der Literatur . . . . .	10
<b>4</b>	<b>Komik im <i>Verliebten Gespenste</i></b>	<b>11</b>
4.1	Cassander . . . . .	12
4.1.1	Cassander als „Witzfigur“ . . . . .	12
4.1.2	Kauderwelsch . . . . .	13
4.2	Sprach- und Wortspiele . . . . .	14
<b>5</b>	<b>Komik in der <i>Gelibten Dornrose</i></b>	<b>16</b>
5.1	Sprachkomik . . . . .	16
5.1.1	Allgemeine Sprachkomik . . . . .	16
5.1.2	Bäuerliche Einfalt und Dialekt . . . . .	17
5.1.3	Derbheiten, Beschimpfungen und Obszönitäten . . . . .	19
5.1.4	Übertreibungen . . . . .	20
5.2	Komische Figuren . . . . .	21
5.2.1	Salome: Stereotyp der alten Kupplerin . . . . .	21
5.2.2	Wilhelm von hohen Sinnen . . . . .	22
<b>6</b>	<b>Ergebnisbericht</b>	<b>24</b>

# 1 Das Barock: Eine „todernste“ Epoche?

Das Barock ist vielleicht eine der am meisten mit Vorurteilen „belastete“ Epoche der deutschen Literatur. Typischerweise verbindet man von den darin vorkommenden Motiven und Topoi das schwermütige und jenseitsgerichtete Denken des *memento mori*, das einem immer und immer wieder die eigene Sterblichkeit und die Vergänglichkeit aller weltlichen Dinge vor Augen hält (*vanitas*-Motiv), damit.

Oftmals schreiben die Autoren, insbesondere im Angesicht der Schrecken des Dreißigjährigen Krieges, von Tod, Zerstörung und der Gefährdung des Seelenheils. So beispielsweise auch der vielleicht bekannteste Dichter des deutschen Barockzeitalters, Andreas Gryphius, in *Thränen des Vaterlandes*, einem Werk, das geradezu sinnbildlich für die typischen Elemente dieser Epoche steht.

Doch ist diese Sichtweise auf die Zeit des Barock vielleicht nicht ein wenig zu eindimensional, ein wenig zu stark vereinfachend? Sicher, für den Großteil der Epoche mögen obige Verallgemeinerungen durchaus zutreffend sein. Das bedeutet jedoch nicht, dass das Barock zwingend eine „todernste“ Epoche war, in der nur über Sterblichkeit und Verfall geschrieben wurde.

Ganz im Gegenteil gehört zum Barock eben auch die aus dem Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit herführende absolute Lebensbejahung, das Genießen des Augenblicks, das Nutzen eines jeden Tages (*carpe diem*) in dem Wissen, dass es der letzte auf Erden sein könnte.

Diese Dichotomie zwischen Jenseitsbezug und Diesseitsleben, zwischen der Angst vor dem zukünftigen Tod und dem Ausleben des Glückes im Jetzt zeichnet sich auch im Theater des Barock ab. Die meisten Stücke handeln zwar vom Dreißigjährigen Krieg, seinen Schrecken und düsteren Themen. Sie sind also im Bereich der Tragödie oder des Trauerspiels anzusiedeln<sup>1</sup>. Doch gibt es eben auch, wenngleich weniger bekannt und beachtet, Stücke, die lustiger daherkommen und die man wohl eher als Komödien oder Lustspiele bezeichnen könnte.

---

<sup>1</sup>Die Problematik der Begriffe „Komödie“, „Tragödie“ etc. soll im nächsten Kapitel kurz aufgegriffen werden.

Diese Arbeit hat es sich zum Ziel gemacht, das Element der Komik in Gryphius' Doppeldrama *Verliebtes Gespenste/Gesang-Spil. Die gelibte Dornrose/Schertz-Spil* zu untersuchen, da es sich dabei eben um eines der bereits erwähnten weniger beachteten „lustigeren“ Stücke des Barocktheaters handelt. Zunächst soll die nicht unproblematische Frage nach dem Genrebegriff geklärt (Kap. 2) und danach eine Definition von Komik (Kap. 3) versucht werden. Anschließend soll es dann textimmanent darum gehen, das Vorkommen von Elementen des Komischen im *Verlibten Gespenste* (Kap. 4) und der *Gelibten Dornrose* (Kap. 5) aufzuzeigen und zu analysieren. Schlussendlich werden im Kap. 6 im Ergebnisbericht die gewonnenen Erkenntnisse zusammengefasst.

## 2 Genrebegriffe des Theaters: Vielfalt und Problematik

Wenn man sich mit einem literarischen Werk befasst, so macht es anfangs eigentlich immer Sinn, sich zunächst einmal auch kurz mit dem Genre des Textes auseinanderzusetzen und sich so mit den Eigenheiten und Konventionen des Untersuchungsgegenstandes vertraut zu machen.

Gryphius selbst hat seinem Doppelwerk die Bezeichnungen „Gesang-Spil“ (für das *Verlibte Gespenste*) und „Schertz-Spil“ (für *Die gelibte Dornose*) als Untertitel beigegeben und seine Intention damit zweifelsfrei offengelegt. Dadurch wird dem Kundigen also sofort klar, dass es sich um dramatische Texte handelt und zwar um solche, die im Rahmen einer Komödie<sup>2</sup> auf einer Theaterbühne inszeniert werden sollen.

### 2.1 Der Dramenbegriff in der Antike

Das Begriffspaar Komödie und Tragödie geht ursprünglich auf Aristoteles' Definition aus der Antike zurück und kann eigentlich nur zusammen und

---

<sup>2</sup>Auf die genauen Begrifflichkeiten und das Problem synonyme Verwendung verschiedener Termini soll etwas später in diesem Kapitel noch kurz eingegangen werden.

kontrastiv zueinander verstanden werden<sup>3</sup>. Es war ursprünglich speziell auf das griechische Theater jener Zeit gemünzt. Da aber die gesamte abendländische Theatertradition (und damit also auch die deutsche) auf diese „Protoform“ zurückgeht, führt an einer Auseinandersetzung mit den aristotelischen Begriffen zunächst einmal kein Weg vorbei, wenn man sich mit den grundlegenden Genrebegriffen des Theaters befasst. Die Tragödie wird dabei wie folgt definiert:

Eine Tragödie ist also die Nachahmung einer ernsten und in sich abgeschlossenen Handlung, der eine gewisse Größe eigen ist. Ihre Sprache muß künstlerische Würze haben [...]. Die Handlung wird nicht durch bloßen Bericht erzählt, sondern von Menschen vorgeführt. Sie bewirkt durch Mitleid und Furcht eine Katharsis (läuternde Reinigung) von derartigen Gefühlen.<sup>4</sup>

Kern dieser berühmten Definition ist also die Katharsis und ihre intendierte Wirkung der Reinigung von den Affekten beim Zuschauer. Aus einer anderen Passage wird dann später im deutschen Theater die nicht weniger berühmt-berüchtigte Ständeklausel abgeleitet. Diese geht aufgrund der unterschiedlichen Fallhöhe der Protagonisten von edlen Personen als optimalen Helden für eine Tragödie aus, da deren Sturz ins Unglück eben ungemein tragischer als der eines ohnehin schon armseligen Bauern wäre:

In dem dargestellten Schicksalswechsel dürfen einerseits nicht untadelige Leute aus Glück in Unglück stürzen, denn das ist weder furcht- noch mitleiderregend, sondern abscheulich. Andererseits dürfen auch nicht schlechte Leute aus Unglück ins Glück geraten, denn das ist von allen Fällen der am wenigsten tragische; er enthält nämlich keines der Momente, auf die es ankommt. [...] Ebenso wenig dürfen dürfen andererseits schlechte Menschen aus Glück in Unglück geraten. [...] Das *Mitleid* gilt dem, der unverdient ins Unglück gerät. Die *Furcht* gilt dem, der unseresgleichen ist. [...] Es bleibt also fürs Drama der in der Mitte stehende Charakter übrig. Ein solcher aber ist derjenige, der weder durch seine Tugend und Gerechtigkeit alle überragt noch aufgrund seiner Schuld und Schlechtigkeit den Umschlag von Glück in Unglück erleidet. [...] Am wirkungsvollsten sind Helden von großem Ansehen und glücklicher Lebenslage, zum Beispiel Ödipus, Thyestes und andere bekannte Männer vornehmer Geschlechter.<sup>5</sup>

Zur Komödie hingegen äußert sich Aristoteles äußerst spärlich:

---

<sup>3</sup>Eine Ausnahme davon ist die in modernerer Zeit entstandene Tragikomödie, auf die hier jedoch nicht weiter eingegangen werden kann.

<sup>4</sup>Aristoteles: *Poetik*. Leipzig: Reclam, 1972, S. 23f.

<sup>5</sup>Ebd., S. 49.

Die Komödie ist ... eine nachahmende Darstellung niedrigerer Charaktere, was jedoch nicht bedeutet, daß diese ausgesprochene Schlechtigkeit verkörpern. Vielmehr kommt das Häßliche hier in Frage, das ins Gebiet des Lächerlichen gehört. Diese Art von Lächerlichem ist ein Fehler und eine Häßlichkeit, die keinem anderen weh tut und keinen Schaden anrichtet. Etwa so wie die komische Maske etwas Häßliches und Verzerrtes hat, ohne wirklichen Schmerz auszudrücken.<sup>6</sup>

## 2.2 Der Dramenbegriff im Barock

Mehr als ein Jahrtausend später, im Zeitalter des Barock, insbesondere mit Georg Philipp Harsdörffers *Poetischem Trichter* und dessen Reformvorhaben der deutschsprachigen Dichtung, hat die deutsche Literatur zunehmend damit begonnen, sich vom omnipräsenten und dominanten Vorbild der griechisch-lateinischen Poetik zu emanzipieren und damit angefangen, eigene Modelle und Begrifflichkeiten zu diskutieren. Dennoch sind letztlich immer noch eher die 1624 von Martin Opitz in seiner Poetik geforderten Aspekte als prägend für die Epoche zu bezeichnen. Diese orientieren sich wiederum sehr stark an Aristoteles und zeigen, dass die antike Protoform im Barock noch längst nicht überholt oder großartig mit Innovationen aktualisiert wurde. Zu Komödie und Tragödie äußert sich Opitz wie folgt:

Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße / ohne das sie selten leidet / das man geringen standes personen vnd schlechte sachen einführe: weil sie nur von Königlichem willen / Todtschlägen / verzweiffelungen / Kinder- vnd Vätermördern / brande / blutschanden / kriege vnd auffruhr / [klagen] / heulen / seuffzen / vnd dergleichen handelt. Von derer zugehör schreibt vornemlich Aristoteles / vnd etwas weiteufftiger Daniel Heinsius; die man lesen kann.

Die Comedie bestehet in schlechtem wesen vnnnd personen: redet von hochzeiten / gastgeboten / spielen / betrug vnd schalckheit der knechte / ruhmträgen Landsknechten / buhlersachen / leichtfertigkeit der jugend / geitze des alters / kupplerey vnd solchen sachen / die täglich vnter gemeinen Leuten vorlauffen. Haben derowegen die / welche heutiges tages Comedien geschrieben / weit geirret / die Keyser vnd Potentaten eingeführet; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuwieder laufft.<sup>7</sup>

Zusammenfassend kann man sagen, dass für Opitz Komödie und Tragödie

---

<sup>6</sup>Aristoteles: *Poetik*, S. 24.

<sup>7</sup>Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 30.

a) als Gegensatzpaar anzusehen sind, das sich vor allem durch die Ständeklausel definiert (in der Tragödie sollen nur Personen hohen Standes spielen, in der Komödie nur Leute niederen Standes)<sup>8</sup>,

b) der Inhalt tragischer Stücke von Krieg, Mord und Totschlag geprägt ist, während es in der Komödie eher lustiger zugeht (Feste, Kuppelerei, Liebesgeschichten etc.) und

c) die Autorität der aristotelischen Definition des antiken griechischen Theaters als grundlegende Referenz auch für das deutsche Drama des 17. Jahrhunderts nach wie vor gilt.

## 2.3 Der Dramenbegriff in der heutigen Forschung

Neben dem Grundbegriff des Genres und seinem Status zur Zeit der Veröffentlichung des untersuchten Wertes ist für einen Rezipienten der Gegenwart aber auch der Blickwinkel der aktuellen Forschung auf den zu analysierenden Gegenstand von einiger Bedeutung. Aus diesem Grund soll die neuere Sichtweise der Germanistik zu den Begrifflichkeiten Komödie, Tragödie, Lust- und Trauerspiel etc. ebenfalls kurz dargelegt werden. Interessant ist dabei vor allem, dass auch hier scheinbar kein Weg an Aristoteles vorbeiführt. Dies gilt vor allem für die Tragödie:

Tragödie, die: (gr. Bocksgesang) Hauptgattung des europ. Dramas mit Tragik als wesentl. Merkmal; aus dem Dionysoskult des alten Griechenlands (Dithyrambus) entstanden, ist ihre formale Struktur bestimmt durch die Spannung zwischen Chor u. Schauspielern, Gesang u. dramat. Rede; nach Aristoteles (*Poetik*, 4. Jh. v. Chr.) führt die Tragödie eine Wandlung vor, die auf trag. Verfehlung beruht u. meist von Glück zu Unglück, Unkenntnis zu Kenntnis führt; das unschuldige Schuldigwerden des Helden bewirkt »Schauder« (phobos) u. »Jammer« (eleos) beim Zuschauer u. die reinigende (Katharsis).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup>„Ständeklausel, die: (Stand + K. = Vorbehalt) in *Poetik* von Renaissance u. Barock formulierte, auf Aristoteles u. Horaz zurückgehende Forderung, das Trauerspiel den Schicksalen von »Edlen«, Königen u. Fürsten, d. h., den höheren Ständen vorzubehalten (Fallhöhe), während den »Gemeinen«, den niederen Ständen, d. h. dem Bürgertum, die Form der Komödie angemessen sei; im bürgerl. Trauerspiel überwunden“ (Best, Otto F. (Hrsg.): *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2008, S. 521).

<sup>9</sup>Ebd., S. 563.

Die Komödiendefinition wird zwar noch immer kontrastiv zur Tragödie definiert, scheint aber mehr auf einer etwas allgemeiner gültigen und mehr auf den Inhalt basierenden Erklärung zu fundieren:

Komödie, die: (gr. Umzug bzw. Dorf + Gesang) aus antikem Dionysoskult hervorgeg. Dramenform, gestaltet im Gegs. zu Tragödie u. ernstem Schauspiel komische Situationen u. Charaktere (Komik), zeigt den Menschen in seiner Unzulänglichkeit, löst Konflikte in heiter-erhabener Gelassenheit oder humorvoller Überlegenheit; die Situationsk. lebt aus der kom. Situation (Kleist, *Der zerbrochene Krug*; G. Hauptmann, *Der Biberpelz*), die Charakterk. aus der kom. Wirkung übertrieben typisierter Charaktere (Lessing, *Der junge Gelehrte*) u. die Intrigenk. aus der überraschenden Lösung scheinbar unlösbarer Komplikationen (Lenz, *Die Freunde machen den Philosophen*).<sup>10</sup>

Gerade die Begriffsvielfalt von Trauerspiel vs. Tragödie bzw. Lustspiel vs. Komödie kann dabei oftmals zu Unklarheiten führen. Vielfach wurde bei dieser Trennung versucht, bestimmte Feinheiten und Facettenunterschiede deutlich zu machen. Dabei wurde teilweise äußerst gezwungen vorgegangen, wie es erscheint. Zielführend für den Forschungsdiskurs ist eine derartige Unterscheidungen jedoch kaum, zumal sie einerseits zu Begriffschaos und Verwirrung führt und andererseits die entsprechenden Termini ohnehin vielfach gänzlich synonym gebraucht werden<sup>11</sup>.

Von daher wird diese Arbeit terminologisch nicht zwischen Komödie und Lustspiel unterscheiden. Stattdessen wird im folgenden davon ausgegangen, dass beide Begriffe miteinander austauschbar sind<sup>12</sup> und dass die von Gry-

---

<sup>10</sup>Best: *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*, S. 289.

<sup>11</sup>Folgender Lexikoneintrag vermag diese Problematik verdeutlichen: „Lustspiel, das: (seit 1536 für Komödie) teilt mit Komödie den Beleuchtungswinkel des Komischen, doch im Gegs. zum komischen Drama, das als satirischer, bewegter gilt, von ungebrochenem, aber zurückhaltendem Übermut u. eher von der Haltung des versöhl. Humors bestimmt; Begriff häufig gleichbedeutend mit Komödie gebraucht, denn Differenzierung problematisch.“ (ebd., S. 320); vgl. dazu auch: „Trauerspiel, das: dt. Bez. für Tragödie, eingeführt von Ph. von Zesen nach Vorbild von Lustspiel für Komödie; i. allg. synonym mit Tragödie gebraucht, aber auch spez. auf T.e angewandt, deren stoisch-christl. Orientierung keine Tragik aufkommen läßt.“ (ebd., S. 564f.).

<sup>12</sup>Vgl. dazu Meid, Volker (Hrsg.): *Sachlexikon Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000, S. 461: „Zur Bezeichnung der K. kam erstmals 1536 der Begriff ›Lustspiel‹ auf. Beide Termini werden seitdem synonym verwendet; der Versuch, K. u. Lustspiel nach der Dominanz des reinen Lachens bzw. der entlarvenden Lächerlichkeit zu differenzieren, scheiterte angesichts der ungeheuren Vielfalt, in der diese Spezies im Laufe der Geschichte hervortrat. Das gilt besonders für die Zeit nach Lessing. Daher scheint sich die K. einer Theorie- oder Modellbildung zu widersetzen, so daß nur ein historisch-deskriptives

phius für seine beiden Stücke genannten Bezeichnungen lediglich Unterkategorien der Komödie sind.

## 3 Was ist Komik?

### 3.1 Begriffsproblematik und Komikforschung

Über die Frage danach, was Komik denn grundsätzlich überhaupt ist, lassen sich zweifelsohne Bände füllen. Die wissenschaftliche Forschung hat dies in der Vergangenheit auch getan, leider jedoch ohne dabei zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen<sup>13</sup>. Dennoch ist es aber unabdinglich, wenn man sich mit einer Komödie beschäftigt, diese grundlegende Frage im Hinterkopf zu behalten und sich der damit verbundenen Problematik bewusst zu sein.

Tom Kindt fasst das Dilemma der Aufspaltung der aktuellen Forschung treffend zusammen:

Die stetig zunehmende „Unübersichtlichkeit der Literatur über das Komische“ wird schon seit rund hundert Jahren beschrieben und beklagt, in den letzten Dezentennien ist es allerdings darüber hinaus zu einer erkennbaren Dissoziation des Forschungsfeldes gekommen: Mittlerweile ist so eine Situation entstanden, in der es nahe liegt, [...] von [...] ‚zwei Kulturen‘ [...] zu sprechen. Die beiden wesentlichen Bereiche der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Phänomen des Komischen, das von der Linguistik und der Psychologie beherrschte Feld des ‚Humor Research‘ auf der einen und das von der Literaturwissenschaft bestimmte Gebiet des ‚Humor Criticism‘ auf der anderen Seite, nehmen allenfalls in Ausnahmefällen noch voneinander Notiz.

In seiner Habilitationsschrift will sich Tom Kindt dennoch wieder dieser ursprünglichen und nur schwer zu klärenden Frage nach dem Wesen der Komik widmen. Allerdings tut er das in einer weniger generellen, aber dafür etwas konkreteren, und somit besser erforscht- und nachweisbaren, Art. „Im Zentrum der Arbeit steht der Versuch, auf jene Frage zumindest für eine Spielart des

---

Verfahren weiterzuhelfen vermag.“ Letzteres soll in Kap. 3 kurz angesprochen werden.

<sup>13</sup>„Die Komikforschung kann [...] auf eine ebenso ereignisreiche Geschichte zurückschauen wie die Erkenntnistheorie, die Ethik und die Ästhetik, und das Spektrum der Antworten auf die Frage, was das Komische sei, ist ebenso breit wie das der Antworten auf die Frage, was es mit dem Wahren, dem Guten oder dem Schönen auf sich habe.“ (Kindt, Tom: *Literatur und Komik: Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2011, S. 1).

Komischen eine grundlegende Antwort zu geben – für die des Komischen in der Literatur.“<sup>14</sup>

Da ich seine Ausführungen für wichtige und treffende Bemerkungen zum Thema Komik in der Literatur halte, werde ich mich in der Folge innerhalb dieser Arbeit an den Grundsatz Kindts halten, der besagt, „dass das Komische als ein Merkmal von Gegenständen zu verstehen ist, durch das bei Betrachttern Belustigung hervorgerufen wird“<sup>15</sup>. Dieser bildet meiner Meinung nach eine gute Verständnisgrundlage, auf deren Basis man textimmanent nach komischen Passagen innerhalb literarischer Werke suchen kann.

Kindt geht also von bestimmten Elementen innerhalb von literarischen Werken aus, die den Leser (oder im Theater den Zuschauer) belustigen. Welche konkreten Dinge sind damit nun aber gemeint?

### 3.2 Komische Elemente in der Literatur

Es war in Kap. 2.3 bereits davon die Rede, dass „sich die K. einer Theorie- oder Modellbildung zu widersetzen [scheint], so daß nur ein historisch-deskriptives Verfahren weiterzuhelfen vermag.“<sup>16</sup> Es sollen nun aus der Forschungsliteratur einige Merkmale und Elemente der Komödie kurz angeführt werden, die als konstitutiv und typisch für diese Gattung gelten können.

Zunächst einmal zu den sprachlichen Mitteln, die dabei zum Einsatz kommen können: Derbheiten, Anzüglichkeiten, Fäkalsprache, Beschimpfungen, Flüche, Wortspiele, Wiederholungen, Namenskomik und falscher Sprachgebrauch gehören zum üblichen Repertoire. Besonders Schiller hat diese „niedere“ Sprache in der Komödie scharf kritisiert. „Sein Tadel zielte [...] auf Derbheiten in Bereichen des Sexuellen und Fäkalischen, die die K. von jeher als ihre Domäne ansah u. deren Entlastungsfunktion Freud dargelegt hat.“<sup>17</sup>

Typisch für eine Komödie sind auch lustige oder Witzfiguren<sup>18</sup>, in Deutsch-

---

<sup>14</sup>Kindt: *Literatur und Komik*, S. 2.

<sup>15</sup>ebd., S. 2.

<sup>16</sup>Meid: *Sachlexikon Literatur*, S. 461.

<sup>17</sup>Ebd.

<sup>18</sup>vgl. dazu Best: *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*, S. 320: „lustige Person, die: komische Bühnenfigur; Erscheinungsformen: Hanswurst, Mimus, Pickelhering, Arlecchino, Guignol u.ä.; Auftreten dient a) Erheiterung der Zuschauer, ihrer

land besonders als Hanswurst („Hanswurst, der: (Hans als Bez. des Narren + Wurst als Bild des Dicken) als Hans Worst schon bei Brant u. Luther, auf der Bühne in Fastnachtsspiel u. später in Lustspiel als lustige Person, die ihre Späße meist aus dem Stegreif machte“<sup>19</sup>).

Eng damit einhergehend sind auch die auf der Bühne inszenierten Motivgruppen und Aspekte, die oftmals das Körperliche und Sexuelle, Fressorgien und Trinkgelage, Prügeleien, Geldgier, Kuppelei, Betrug und Dummheit oder Hybris und Entlarvung zum Thema haben („Komik bezog sich primär auf Bereiche des Körpers u. des Materiellen: Mißgestalt oder anatomische Abweichungen, Fressen und Saufen, Vorgänge der Verdauung u. der Sexualität sowie Geldgier waren beliebte Motive. Reden dienten häufig der Beschimpfung u. endeten in Prügeleien oder machten die Dummheit des Sprechers (z. B. falsches Latein) sogleich sichtbar. Derbe Wortspiele, Redewiederholungen u. Namenskomik kamen hinzu, während im Handlungsbereich die Themen des gehörnten alten Mannes, der Kuppelei, des entlarvten Großsprechers, des betrügerischen Krämers oder Arztes u. des betrogenen Betrügers sich bes. Beliebtheit erfreuten.“<sup>20</sup>)

Alle diese Elemente lassen sich, wie die folgenden beiden Kaptitel zeigen sollen, in Gryphius' Doppeldrama auffinden, sodass das Stücke geradezu als prototypisches und musterhaftes Exemplar seiner Gattung gelten kann.

## 4 Komik im *Verlibten Gespenste*

Das *Verlibte Gespenste* ist in seiner Gesamtheit weit weniger komisch angelegt als die *Gelibte Dornrose*. Dies liegt daran, dass, im Gegensatz zu letzterem Stück, welches gänzlich in der bäuerlichen Welt angesiedelt ist, das mitspielende Personal im *Gespenste* höheren Bildungs- und Gesellschaftsschichten entstammt und man sich daher nicht so sehr über die Figuren

---

»Anheizung«, b) Aufhebung der Bühnenillusion (Beiseitesprechen) sowie c) Kontrastierung und Relativierung des Geschehens.“

<sup>19</sup>Best: *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*, S. 218.

<sup>20</sup>Meid: *Sachlexikon Literatur*, S. 462.

selbst amüsieren kann<sup>21</sup>. Komik muss also anders erzeugt werden.

Gänzlich ohne eine Art Witzfigur kann es aber in einem lustigen Stück scheinbar nicht gehen und daher muss Levins Diener Cassander diese Rolle übernehmen. Sein häufiges Sprechen im Kauderwelsch zwischen Französisch und Deutsch ist der Hauptaspekt der Komik im Stück. Eine geschickte Mischung zwischen Komik und Kunst gelingt Gryphius zudem mit der gekonnten Inszenierung von Sprach- und Wortspielen. Die eigentlich Kommunikation wird dabei durch den Witz<sup>22</sup> und die Wortgewandtheit des Dichters in den Hintergrund gedrängt und das Publikum dadurch belustigt.

## 4.1 Cassander

### 4.1.1 Cassander als „Witzfigur“

Die Figur des Cassander wird eindeutig als Witzfigur inszeniert, um das Publikum zum Lachen zu bringen. Er hat diese Außenwirkung der Lächerlichkeit nicht nur auf die Rezipienten des Theaterstücks. Auch seine Mitmenschen machen sich über ihn lustig. So sagt Fabricius in seinem Gespräch mit Flavia über ihn: „So nimh *Cassandern* hin / er hat ein einig Aug / Drey Mäuler / eine Stirn / zwei Knie und funffzehn Finger“ (S. 780)<sup>23</sup>. Daraufhin antwortet Flavia: „Cassander ist bey mir noch zwanzig mal geringer / Als du.“

Beide machen sich also lustig über Cassander. Dem Zuschauer wird zudem ein absurd-komisches Bild von Levins Diener, der bislang noch gar nicht aufgetreten ist, vermittelt. In diesem kurzen Abschnitt zeigt sich bereits, dass Cassander grundsätzlich einmal als komische Figur angelegt ist. Mehrfach wird er als tölpelhaft und dumm dargestellt, beispielsweise als Sulpicius mit Fabricius und Levin seinen Plan bespricht und man von Cassanders „Vnver-

---

<sup>21</sup>So entstammt das Personal im *Gespensste* zwar nicht dem Adel, doch ist der Unterschied zwischen dem gehobenen Bürgertum (das sich immerhin Diener leisten kann) und der bäuerlichen Welt der *Dornrose* dennoch immens.

<sup>22</sup>Gemeint ist hier der altertümliche Wortgebrauch von Witz, nämlich die Gabe, sich geistreich, witzig, in Witzen zu äußern.

<sup>23</sup>Zitate, die nur mit Seitenangabe gekennzeichnet sind, beziehen sich auf den Haupttext. Dabei wurde folgende Ausgabe verwendet: Gryphius, Andreas: Dramen. In Mannack, Eberhard (Hrsg.): Bibliothek der Frühen Neuzeit: Abteilung 2, Literatur im Zeitalter des Barock. Band 3, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991.

stand“ (S. 784) und seiner Torheit („Schweig / du bist [...] ein Thor“; S. 805) spricht. Niemand schenkt seinen Worten ernsthaft Glauben, bestenfalls hält man ihn für einen Trunkenbold („Du schwermst von Trunckenheit“; S. 816).

Ihm kommt also gewissermaßen eine Narrenrolle zu, denn ohne sein Wissen trägt er maßgeblich dazu bei, dass die Täuschung mit dem Geist funktionieren kann. Der Zuschauer aber, der natürlich besser informiert ist als alle Figuren des Stückes, kann sich darüber amüsieren.

Cassanders Part entspricht also dem eines Hanswursts, Hofnarrs oder des Tollpatschs im Stummfilm. Auch ist er am Ende, als alles wieder gut wird und die Liebenden glücklich vereint sind, derjenige, der als einziger das Nachsehen hat. Sulpicius bekommt Chloris, Levin Cornelia und Fabricius Flavia. Cassander jedoch als siebter im Bunde muss leer ausgehen.

Gryphius inszeniert das hervorragend in der Schlusszene (vgl. S. 832), in der die glücklich Liebenden alle zusammen ihr Glück preisen, während Cassander es verflucht. Aus „Es lebe die Libe“ macht er „Es sterbe die Libe“ und liefert in den folgenden Zeilen eine stetige Gegenrede zum Chor der Liebe, indem er alles was gesagt wird dauernd ins Gegenteil verkehrt. Durch diese seltsame gleichzeitige Dopplung von Gegenteiligem ist zum Schluss noch einmal für einige Lacher im Publikum gesorgt.

#### 4.1.2 Kauderwelsch

Der Hauptaspekt, durch den Cassanders als Figur geprägt ist, ist jedoch sein ständiges Sprechen im Kauderwelsch zwischen Französisch und Deutsch. Es gibt nur sehr wenige komplett deutsche Sätze, die er im ganzen Stück spricht und ein paar mehr komplett französische. Ansonsten jedoch bedient er sich eines seltsamen Mischmaschs, der mehr als nur einmal lustig daherkommt.

Beispielsweise macht sich Cassander ziemlich lächerlich, als er Flavia mit folgenden Worten seine Liebe versichert: „*Mon ange!* mein Licht und *ma vie Permettez* daß ich nieder knie / *Et offre a vous mon coeur & Ame*. Die sich in euch *tres haute Dame*“ (S. 795). Selbiges trifft auch zu, wenn er von der Verrücktheit anderer Leute spricht und dabei aber selbst so klingt, als wäre er nicht mehr ganz bei Trost: „*Je crains* daß dir der Kopf und jhm das Hirn

verkehrt“ (S. 794) oder „*Sa teste* ist zerrüttet. *Il parle* von so tollen Sachen 's möcht *une pierre* darumb lachen“ (S. 795).

Vielleicht am besten stellvertretend und fast schon sinnbildlich für Cassanders Sprechen im deutsch-französischen Kauderwelsch und der daraus resultierenden komischen Wirkung steht folgender Satz: „Jch rede *veritez*“ (S. 816). Über diese Aussage kann sich der Zuschauer auf mehreren Ebenen amüsieren. Zum einen ist das französische Wort „*veritez*“ in einem korrekten deutschen Satz schlichtweg falsch. Dies führt in der Folge aber noch zu einer zweiten Ebene des Witzes, denn „*veritez*“ kann nicht nur „richtig“ sondern auch „wahr“ meinen. Der Inhalt seiner Aussage ist aber wiederum falsch, denn Cassander erzählt den anderen Figuren, dass er Sulpicius als Geist gesehen hat. Dies ist jedoch eine Fehlinformation und beruht auf einer Täuschung.

## 4.2 Sprach- und Wortspiele

An dieser Stelle seien kurz einige Elemente von Sprachkomik angeführt, die Gryphius geschickt einsetzt, um das Publikum mit bloßen Worten zum Lachen zu bewegen. Die erste Stelle ist gleich zu Beginn des Stückes im Dialog zwischen Flavia und Fabricius (vgl. S. 777; Fettdruck = Hervorhebung):

FLAVIA    Jch weiß daß dir der Kopf voll süßer **Träume** stecke.  
FABRIC.    Jch weiß daß ich dich oft aus süßem **Traum** erwecke.  
FLAVIA    Lauff **Träumer!** lauff! ey lauff! und **spigel** dich gar wol.  
FABRIC.    Komm her! wo ich mich recht / mein Trost / **bespigel**n sol.  
FLAVIA    Jch will drey Groschen dir zu einem **Spigel** borgen.

In dieser Szene zeigt Gryphius das neckische Spiel zweier Liebender. Fabricius verzehrt sich nach Flavia, die sich wiederum über ihn lustig macht. Es kommt nicht wirklich zu einer Kommunikation zwischen den beiden (im Sinne einer Rede, in der man auf das Gesagte des Vorgängers eingeht). Vielmehr funktioniert das Gespräch über Wortspiele und läuft fast gänzlich assoziativ ab. In den ersten drei Zeilen wird der Aspekt des Träumens immer wieder aufgegriffen und variiert, in den letzten drei der des Spiegeln. Inhaltlich aber reden beide eigentlich völlig aneinander vorbei und das wiederum ist komisch. Dieses Muster kommt später auch noch öfter vor, z.B. in dem Diskurs um den Arzt (vgl. S. 778).

Eine weitere sprachlich interessante Stelle findet sich auf S. 782. Gryphius verwendet dort das typisch dramatische Stilmittel der Antilabe (die Aufteilung eines Verses auf mehrere Sprecher) und verballhornt dieses aber ein Stück weit, wenn er schreibt:

SULPIT. Hilff Himmel! hilff! man sucht! FABRIC. Wen.  
SULPIT. Mich. FABRIC. Wie? SULPIT. Zu entleiben.  
FABRIC. Was sagt mein Herr ists Traum! ists Spil! ists Scherz! ists Wahn?

Besonders häufig sind Wortspiele und Verwechslungen oder Missverständnisse aufgrund von Cassanders seltsamer Angewohnheit, stets im mehr oder minder verständlichen Kauderwelsch zu sprechen. Aus lautlich ähnlich klingenden Worten, die in den jeweiligen Sprachen gänzlich andere Dinge bedeuten, ergeben sich diverse komische Dialoge im Stück (vgl. S. 794f.):

CASSAND. *Des **maux** quil a **souffert** ton Ames est attendrie,*  
FABRIC. Ja **Mohn** ist vor den Schlaf / *les **soufflets*** acht ich nicht.  
CASSAND. *Quoy, vos ignoretz **donc**?* FABRIC. Ja **Dunckel** ist nicht Licht.  
CASSAND. *Qu'**entend** i' ô Ciel?* FABRIC. Kein **Tand** / CASSAND. *Vous estes **foux ensemble.***  
FABRIC. Das **sammel** man: CASSAND. *Ma foy, monsieur, je **tremble.***  
FABRIC. Kein **trampeln** gilt hier nicht kein Zittern vor den Tod.  
CASSAND. *C'en est **trop.*** FABRIC. Ja ein **Tropff** fleucht in der letzten Noth.  
CASSAND. *O **Honte!*** FABRIC. O **Hund** selb-selbst.

Die fett gedruckten Wörter sollen die Wortspiele und Verwechslungen zeigen. Sie ziehen sich nicht nur über einen längeren Abschnitt hin, sondern werden auch immer komischer und absurder. Das Scheitern der Kommunikation wird von Satz zu Satz immer offensichtlicher, wodurch die Situation mehr und mehr an Lächerlichkeit gewinnt. Selbst als Fabricius und Cassander danach wieder ihrer Wege gehen, wird das Problem der missverstandenen französischen Wörter weiter verschleppt. Gleich darauf trifft Cassander nämlich auf Flavia und als er dieser etwas schwört („*Je Iure*“; S. 795), versteht seine Angebetete stattdessen nur das Wort „Hure“ und ist darüber erzürnt: „Was? Ists von der Huren!“ (ebd.).

## 5 Komik in der *Gelibten Dornrose*

Die mit „Schertz-Spil“ betitelte *Gelibte Dornrose* ist das wesentlich komische Stück des Doppeldramas. Hier kommen fast alle in Kap. 3.2 genannten typischen Elemente der literarischen Komik vor: das bäuerlich-ländliche Milieu, welches dialektale und derbe Sprache zur Folge hat (Beschimpfungen, Obszönitäten, Fäkalausdrücke) und Witzfiguren wie die Kupplerin oder der sich durch seinen Hochmut lächerlich machende Dorfrichter.

### 5.1 Sprachkomik

#### 5.1.1 Allgemeine Sprachkomik

An dieser Stelle seien kurz einige Passagen genannt, in denen Gryphius Sprachkomik nutzt, um das Publikum zu unterhalten, die sich aber nicht einem bestimmten typischen Aspekt von Komik in der Literatur zuordnen lassen. Als erstes Beispiel soll hier Kornblumes Stottern angeführt werden, als er um Dornroses Hand anhalten will (S. 791):

JOCKEL. Was und?  
GREGER. Vnd — — — Ey ich kons nicht soyn.  
JOCKEL. Ey soy har du Narr — — — ich ho ze thun  
GREGER. O ney. Jhr möcht büse warden  
JOCKEL. Nu ney / soy inde Har.  
GREGER. Wen er mer wölt...  
JOCKEL. Was?  
GREGER. Wen er mer wolt.  
JOCKEL. Was soll ich den wöllen?  
GREGER. Wen er mer wölt Eure...  
JOCKEL. Je nu wos den? Woß eure den?  
GREGER. Wen er mer wölt — — — Eure — — — O ich wees nischte wie mer iß.

Als er danach endlich herausbringt, was er sagen will, ist das Argument, welches er für die Hochzeit mit Jockels Tochter anbringt ebenfalls ziemlich amüsan: „Je bedenckt ich ok recht / saht ich heesse Kornblume unde Sie heest Durnruse. S würde su en schünen Krantz gahn / blow unde Fleeschfarben“. Hier wird mehr oder weniger offensichtlich die barocke Liebeslyrik parodiert, die mit ihren typischen übertriebenen Metaphern für die Schönheit der Angebeteten wirbt. Indem hier also ein zeitgenössisches literarische

Klischee verzerrt eingebettet wird, entsteht Komik.

Ähnlich verhält es sich mit einem Satz, den Kornblume kurz danach sagt, als er ob der Verweigerung Jockels ganz verzweifelt von sich gibt: „O mey Laben / is su vul vull Elendes aß e beladen Mistwahn voll Vnrenikeet“ (S. 792). Auch hier wird poetische Metaphorik verballhornt, indem eine Metapher (hoher Stil, üblicherweise in der Lyrik vorkommend) in einem niedrigen Sprachstil eines einfachen Bauern gebraucht und mit Fäkalsprache in Zusammenhang gebracht wird.

Einen stückübergreifenden Running Gag liefert das erneute Aufgreifen des Witzes um das Missverständnis des Wortes „Hure“: „KORNBL. Jch halde er hot de Gebatteln olle in der Schnure. SALOME. Wos de kranckt / heest de mich ene alde Hure?“ (S. 825). Anders als bei Cassander und Flavia (vgl. Kap. 4.2) ist nicht das Missverständnis der französischen Sprache, sondern das schlechte Gehör der alten Salome der Grund für das Fehlschlagen der Kommunikation. Weniger komisch ist dies dadurch aber nicht. Ganz im Gegenteil ist der Witz durch den Rückverweis auf das erste Stück sogar doppelt so amüsant, da jene andere Szene darin quasi mitschwingt.

### 5.1.2 Bäuerliche Einfalt und Dialekt

Der Hauptaspekt der Sprachkomik in der *Gelibten Dornrose* hängt sicherlich damit zusammen, dass das Stück fast durchgängig im Dialekt geschrieben ist. Nur zwei Figuren verwenden die Hochsprache, nämlich Lise Dornrose, denn „se hot gar Städtisch larnen reden“ (S. 808) und Wilhelm von hohen Sinnen (wobei dieser nicht weniger „falsch“ redet als die Bauern, da er ständig Fremdwörter in seine Sätze einbaut, ohne dass diese aber korrekt gebraucht werden, vgl. Kap. 5.2.2).

Konkrete Textnachweise zu geben, warum oder wo genau der Dialekt besonders komisch ist<sup>24</sup>, halte ich bei einem Stück, das fast durchgängig dia-

---

<sup>24</sup>An dieser Stelle sei lediglich auf den Anfang der *Gelibten Dornrose* verwiesen. Einige der ersten Sätze, die Kornblume spricht, stehen geradezu exemplarisch für die komische Wirkung des Dialekts. Er sinniert nämlich dabei über die Liebe, eine hohe und edle Sache, die man literarisch wohl eher mit Lyrik verbindet als mit bäuerlicher Ausdrucksweise. So vergleicht er in seiner „Eloquenz“ die Liebe mit einem Kerkerarrest („se iß nischte

lektale Sprache verwendet, für wenig sinnvoll. Vielmehr erscheint es mir ziel-führender zu sein, die typischen Ressentiments und Vorurteile gegenüber der bäuerlichen Bevölkerungsschicht, die der Text ja präsentiert und verhandelt, aufzuzeigen. Denn im Endeffekt macht der Dialekt als Sprache des einfachen Volkes ja nichts anderes, als das bäuerlich-schlichte Gemüt seiner Sprecher zu betonen. Welche bäuerlichen Klischees werden also konkret karikiert?

Zunächst einmal ist da der Aspekt der Dummheit oder Tölpelhaftigkeit, der sich im Gespräch zwischen Bartel und Jockel offenbart (vgl. S. 789). Beide werfen sich ja gegenseitig vor, welche Streiche sie sich gespielt haben. Damit geben sie sich aber automatisch auch selbst der Lächerlichkeit preis, denn die Vorgänge, von denen da die Rede sind („dey Schaffer / e drischt merß nachts de Weeze Garben uffm Fælde aus / und läst Christ Stritzel dervon backen“), sind schon absurd-komisch und arg übertrieben. Der Zuschauer kann über die beiden Bauern lachen, weil er sich ihnen überlegen fühlt. Das kindische Verhalten („Vnd jhr Schandfleckt und hollüpert enander hie aus wie die kleine beschissene Kinder“; S. 790), das sie als Erwachsene an den Tag legen, ist extrem belustigend.

Über manche Dinge haben die Bauern auch äußerst amüsante Ansichten, so etwa über den Krieg: „wenns am schlimmsten wird; Se loffe ich in da Krig / saht / da Dägen ho ich angebungen / unde dan Harnisch ongezahn daß se dencken soll ich sey schune e halber Gabelirer“ (S. 807). In solchen Sätzen zeigt sich, dass Aschewedel nicht die geringste Vorstellung von den Grauen und der wirklichen Realität des Krieges hat. Vielmehr verbindet er mit dem Soldatendasein die romantische Vorstellung, dass er dadurch Dornroses Herz gewinnen könnte. Das zeigt sich insbesondere auch kurze Zeit später, als er dies sogar explizit zu seiner Angebeteten sagt: „Wen er nicht wällt doß ich a Paur bleebe: se will ich euch ze gefollen a Landsknaicht waren. [...] Ze Johre ward ich den a Gefreeter / a Capperall / a Feldwabel / a Leutenanter / a Fanrich / den a Obrister Wachmeester und zu letzte gor a Oberster“ (S. 810). Aschewedel hat also die utopische Vorstellung davon, dass er so einfach seinen Stand verändern und rasch beim Militär Karriere machen kann, um sein

---

anders as wen inner in der tümmertze seße und krigte nischte as schimlich Brudt und stinckende Wosser im Suntige ze frassen und ze sauffen“; S. 785), was sehr komisch wirkt.

soziales Ansehen zu steigern. Mit den tatsächlichen Gesellschaftsverhältnissen im 17. Jahrhundert hat eine solche Ansicht aber natürlich nur wenig zu tun und daher macht er sich damit äußerst lächerlich.

Auch Aschwedels Meinung zu Frauen, die lesen gelernt haben, ist, zumindest aus moderner Sicht, amüsan und zeigt seine bäuerliche Einfalt, wenn er sagt: „doß hot ma dervon / we me de Maidlen lest in die Schule gihn / unde buchstabiren lärten. Do machen se den Buler Brife und singen Zschäntscher Lider vum schine Schaffer und der falschen Sylviges“ (S. 809).

Als letztes Beispiel für die Komik bäuerlicher Einfalt sei noch Kornblumes seltsame Idee vom „Krippengeld“ angeführt. Salome weiß nicht, was das sein soll („Krippegeld! doß ho ich me labtige nich gehurt“; S. 827) und Kornblume erklärt ihr darauf: „de Städter sprechen ju / wen unser inner bey ihn ist: gaht mer Tisch Geld! Nu assen de Kühe ju nicht uffm Tische / ok os der Krippe / drüm war ech euch wul müssen Krippegeld gahn.“

### 5.1.3 **Derbheiten, Beschimpfungen und Obszönitäten**

Derbheiten, Beschimpfungen und obszöne Sprachausdrücke sind wohl eine der typischsten Faktoren von literarischer Komik und sind ebenfalls eng mit dem bäuerlichen Milieu, in dem das Stück spielt, verbunden, spiegelt sich darin doch ein weiteres Klischee dieser Bevölkerungsschicht wieder.

Ein gutes Textbeispiel für eine Orgie wüster Beschimpfungen ist der Nachbarschaftsstreit zu Beginn des Stückes. Da heißt es zunächst: „Jch wil der gar balde de Gusche su verbrämen das der dar Baart aussahn sol wie menner Luschen Faal“ (S. 787). Kurz darauf kommt dann die Entgegnung: „will ich der alle beede Beene in klene drümer schlön / das de uff den bots Fingern hem krichen salst“ (ebd.).

Fäkalsprache ist dabei nicht ungewöhnlich: „JOCKEL. Jch schisse dir uff denn Hahn [...] BARTEL. Jch schisse dir uff den reudigen Hund. JOCKEL. De hast vill ze scheissen?“ (S. 788). An späterer Stelle kommt eine ähnliche Ausdrucksweise ebenfalls nochmal vor: „Sis dir in Hals geschissen?“ (S. 792).

Auf fast derselben Sprachebene anzusiedeln sind auch Sprüche wie „Jch dersteche dich unde dan irsten dar mir in Wäg kummt / wu de nicht Smaul

hälst“ (S. 811), „halt de Frässe“ (S. 812) oder „Halt du dein Maul“ (S. 840), ebenso wie die Beschimpfungen zwischen Aschewedel und Kornblume („Du lechtfertiger / Yhr- und Redligkeet vergassener / Treuloser Landleufferischer Schelm und Dieb“ [...] „Du Hund / du Lügner / du Kurndib / du Sideschelme / du Brudtsschalck“ [...] „Du Habermauß / du Spitzkupp / du tausend Schelme“; S. 812), die letztlich ja sogar in einer Prügelei enden.

In eine ähnliche Kategorie fallen auch Obszönitäten und die Thematisierung des Sexuellen. So versucht beispielsweise die alte Vettel Salome, die vom Alter her Kornblumes Großmutter sein könnte, eben jenen jungen Mann zu verführen (vgl. S. 828f.). Noch expliziter kommt das Körperlich-Sexuelle zum Ausdruck in der Szene der versuchten Vergewaltigung, in der Aschewedel Dornrose nach deren Weigerung ihn zu heiraten schlichtweg in einen Busch zerren und sich dort an ihr vergehen möchte.

#### 5.1.4 Übertreibungen

Als letzter Aspekt von Sprachkomik seien noch die zahlreichen Übertreibungen angeführt, die den Text durchziehen. Es ist einfach sehr komisch, wenn bei einem Streit um einen Hund und einen Hahn Sätze zu hören sind wie: „Jß wird noch a Krig aus dam Dinge / int stihn / dar grüsser als der Tartersche und Türcksche“ (S. 787).

Ähnlich verhält es sich mit Aschewedels Prahlerei (vgl. S. 809) und anderen Sprüchen („besser aße Zahn Mußkätenier“; S. 788), mit denen er Dornrose beeindrucken will. Durch die unrealistischen Angaben macht er sich nämlich zur lächerlichen Witzfigur, über die sich das Publikum amüsieren kann.

Grundsätzlich scheinen Übertreibungen und absurde Steigerungen ein Hauptelement von Komik zu sein. Wenn aus einer Mücke ein Elefant gemacht wird, so wird eine Situation dadurch ins Absurde oder Grotteske verzerrt, was wiederum zu lachhaften Momenten führt. Ein gutes Beispiel dafür ist auch die Bestrafung, die der Dorfrichter am Ende ausspricht: „sollen dir die Ohren abgeschnitten werden / die Stirne mit einem glüenden Eysen gezeichnet / zuvor aber die Flöhe von dem Rücken mit Ruten zum tügen abgejaget werden“ (S. 844). Sie ist derartig übertrieben und wird zudem sprachlich äußerst

plastisch dargestellt, dass dadurch, trotz der darin mitschwingenden Härte, dennoch Komik entsteht und diese letztlich sogar überwiegt.

## 5.2 Komische Figuren

Neben den Aspekten sprachlicher Komik sollen in diesem Kapitel noch kurz zwei Charaktere gesondert behandelt werden, die gezielt als Witzfiguren und komische Stereotypen eingesetzt werden, nämlich die alte Kupplerin Salome und der hochnäsige Arendator Wilhelm von hohen Sinnen.

### 5.2.1 Salome: Stereotyp der alten Kupplerin

Die Figur Salome ist geradezu ein wandelndes personifiziertes Klischee. Sie erfüllt und vereint zahlreiche der in Kap. 3.2 angeführten Aspekte literarischer Komik in sich. So stellt sie sich beispielsweise am Ende, als der Dorfrichter sein Urteil fällt, letztlich als betrogene Betrügerin heraus. Dies geht eng einher mit dem Motiv des listigen Krämers, der versucht seine Kunden hinter Licht zu führen (sie verkauft Aschewedel ein Liebesmittel, das aber nicht wirkt). Wiederum daran gebunden ist der Aspekt der Goldgier, die letztlich bestraft wird.

Als Kupplerin ist sie zudem von vornherein als typisch lustige Figur angelegt, denn die Irrungen und Wirrungen, die aus derartigen Kuppeleien entstehen sind oftmals typische Plotaspekte von Komödien. Witzigerweise spielt das Liebesleben der alten Vettel ebenfalls eine Rolle und zwar eine durchaus amüsante. Wenn die reife Dame dem jungen Kornblume Avancen macht (vgl. S. 828: „du wirst a hübsch betagt alt Weeb freen (wie iche bin) unde die de hübsche Haller hot. Jche ho a Kasenappel vul alde Thaler / unde an Watschgen mit sächs Fächern. S’ seen a paar Duppel-Duckoten drinne / unde a Hauffen alde schlimme Häller. O ich ho noch mih Ding doß ich nicht alles say“), dann ist das schon äußerst komisch. Als sie aber am Ende schließlich auch noch Aschewedel heiraten muss, wird dem ganzen damit noch die Krone aufgesetzt. Sie bekommt zwar ihren jungen Burschen, aber nicht gerade den, den sie sich vorgestellt hat, sondern stattdessen eine andere Witzfigur wie sich selbst.

Auch die Schwerhörigkeit der Alten (S. 826) und einige Aspekte ihrer Sprache („Och Hax / fax / max stracks und backs / e neugeleeget Ee / unde jung BineWachs / fünf Still vum Raittige / vum Lobfrosche dos Faal / seen gut wieders Kalde / unde ßgrüne unde ßgall“; S. 825) spielen eine wichtige Rolle. Salome ist also durch und durch, wie Cassander im *Verliebten Gespenste*, als komische Figur angelegt.

### 5.2.2 Wilhelm von hohen Sinnen

Eine ebenfalls durchgängig komische Figur ist der Dorfrichter. Allein schon sein Name „Wilhelm von hohen Sinnen“ spricht Bände und macht deutlich, dass es sich um einen hochnäsigen Charakter handelt. Prinzipiell ist daran aber noch nichts Lustiges. Komisch wird die ganze Sache nur dadurch, dass Anspruch und Wirklichkeit eklatant auseinanderklaffen. Der Dorfrichter kann sich nur so aufspielen, weil er unter den ungebildeten Bauern der klügste ist und niemand in der Lage ist, ihn seiner zahlreichen Fehler zu überführen.

Das gebildete Theaterpublikum, das das Stück auf der Bühne sieht, hat dieses Problem freilich nicht und kann sich köstlich darüber amüsieren, wie Wilhelm, in seinem Glauben ein sehr gelehrter und achtbarer feiner Herr zu sein, lateinische Fremdwörter und andere Fachbegriffe wild durcheinander wirft und falsch verwendet und sich damit der Lächerlichkeit preisgibt.

Zwei Aspekte sollen an Textbeispielen kurz exemplarisch aufgezeigt werden, zunächst einmal die falsche Verwendung von Fachbegriffen: Bereits der zweite Satz, den Wilhelm spricht, ist an sich falsch und zeigt seine Hybris: „Jch bin ein *Politicum*“ (S. 832). Eine Person kann nämlich eigentlich streng genommen kein Politikum sein. Es handelt sich dabei normalerweise um eine Sache, ein Ereignis oder einen Gegenstand von politischer Bedeutung. Wenn beispielsweise Dornrose und Kornblume einflussreichere Personen wären, dann könnte man vielleicht davon sprechen, dass ihre Hochzeit ein Politikum wäre, nicht aber der Dorfrichter, der diese anordnet.

Überhaupt zeigt sich schon im ersten Textabschnitt, den Wilhelm spricht, was für eine hochnäsige und absurd übertriebene (und damit äußerst komische) Figur er ist:

Der Herr dieses Dorfes [...] ist vor die Bauren zu from. Darumb begehen sie lauter *surditeten*. Nach dem ich aber [...] Scholze hier war / das ganze Dorf harengiret / gehets ein wenig besser zu / und ich lasse die äcker und Leute nicht so rubiginieren. Jch bin zwar kein geborner Edelman habe aber mehr *faciliteten* in meinem kleinen Finger als mancher in seinem grossen Kopfe Gehirne träget. So bin ich auch nie [...] ein *Liberalibus* worden / nichts weniger aber bin ich den *Liberalibus* abscheulich *infectioniret*. Nun umb meine Disputation zu erhalten hab ich euch beyde zu meinen Leibqvärden angenommen nicht anders als ein kleiner Fürste

Mit „surditeten“ meint er wohl Absurditäten und Dummheiten der Bauern und unter „harengiert“ versteht Wilhelm vermutlich arrangiert. Er meint also, dass er Ordnung geschaffen hat. Was unter „rubignieren“ zu verstehen ist, ist schon schwerer zu sagen, aber vermutlich will er eigentlich ruinieren damit sagen. Noch schwieriger wird es mit den „faciliteten“, die Wilhelm im Finger haben will. Heutzutage ist das Wort nicht mehr wirklich gebräuchlich, zu Gryphius Zeit hat man in etwa Gewandtheit oder Leichtigkeit darunter verstanden. Das würde zu dem Finger vielleicht passen, aber dann nicht mehr zum darauf folgenden Vergleich mit den Gehirnen. Vielleicht meint Wilhelm also eher Fakultäten, wenn er von „faciliteten“ spricht und will damit ausdrücken, dass er gelehrter und besser studiert ist als selbst Abgänger einer Universität. Ähnlich schwer wird das Verständnis des „Liberalibus“. Vielleicht ist damit ein Liberaler gemeint, doch das ist eher unwahrscheinlich, gab es doch zu Gryphius' Zeiten so gut wie keinen Platz für derartiges Gedankengut (im Sinne eines politischen Liberalismus). Es könnte sich also um eine falsch gebrauchte lateinische Form handeln, denn -bus ist eine Pluralendsilbe und *liber* bedeutet (als Substantiv gebraucht jedenfalls) Buch. Wie auch immer man das ganze nun deutet, es scheint sich zwangsläufig um einen falschen Sprachgebrauch zu handeln, sei es dass Wilhelm das Wort nicht richtig verstanden hat oder dass er den Plural gebraucht, obwohl er im Singular spricht. Die Problematik mit dem Latein- und Fremdwortgebrauch des Dorfrichters sollte jedenfalls durch obigen kurzen Ausschnitt bereits sehr deutlich geworden sein. Genau aber dieses ständige Fehlverhalten beim Sprechen macht ihn zu einer durch und durch komischen Figur.

Ein zweiter wichtiger Aspekt ist der Running Gag mit der korrekten Titulatur, auf die Wilhelm penibel besteht. Im Personenregister am Beginn des

Doppeldramas wird er als „*Arendator*“ des Dorfes eingeführt (vgl. S. 775). Er selbst stellt sich jedoch etwas anders vor: „Man weis irgend nicht daß ich Harengarius allhier in dem Dorffe bin“ (S. 834). Dies ist im Zuge der obig erwähnten falschen Verwendung von Fachbegriffen zu verstehen. Der Dorfrichter selbst kann seinen eigenen Titel schon nicht richtig aussprechen, erwartet dies aber von seinen „Untertanen“. Die Dorfbewohner verballhornen dieses seltsame Fremdwort, das sie aufgrund ihrer mangelnden Bildung natürlich nicht verstehen und richtig zu artikulieren vermögen, dann in der Folge während der Gerichtsverhandlung unabsichtlich immer mehr und liefern stets komischer werdende sprachliche Abwandlungen davon.

So wird aus dem eigentlichen Arendator, den Wilhelm schon zum „Harengarius“ gemacht hat der „*Aringnater*“ oder „Häringesser“ (S. 834), „*Haringerias*“ oder „*Heringerius*“ (835), „*Haringaries*“ oder „*Haringater*“ (836), „Gestrengeter“, „*Harengaribus*“ oder „Gestrenger Herr Schufft“ (837), „*Ignarius*“ oder „*Aringariges*“ (839), „*Aringarius*“ oder „*Aringaries*“ (843), „*Haringaries*“ (844) und letztlich noch der „*Arengarius*“ (845). Jede neue Variation und Erwähnung des Titel führt dabei vermutlich zu einem Lacher seitens des Publikums, sodass sich dieser Witz letztlich durch die ganze Schlusszene der *Dornrose* hindurchzieht.

## 6 Ergebnisbericht

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die beiden Stücke unterschiedlich komisch sind. Im eher weniger komischen *Verliebten Gespenste* geht der Hauptaspekt der Komik von der Witzfigur des Cassander, insbesondere durch sein Sprechen im Kauderwelsch und den daraus resultierenden Verwechslungen und Wortspielen aus.

Im Gegensatz dazu ist die *Gelübte Dornrose* von vornherein weitaus lustiger angelegt. Die meisten Klischees literarischer Komik werden dabei ausführlich bedient. So ist mit dem Setting im bäuerlichen Milieu zunächst einmal der wichtigste Grundstein gelegt. Eng damit verbunden ist die Tatsache, dass fast alle Sprecherrollen im Dialekt vorgetragen werden. Inhaltlich reden die Bauern derb, obszön und machen auch von Fäkalsprache Gebrauch. Auf

der Bühne dargestellt werden sexuelle Themen, Beschimpfungen, Streitgespräche und gar Prügeleien. Mit der typischen alten Kupplerin Salome und dem hochnäsigen Dorfschulzen Wilhelm kommen zudem noch zwei absolute Witzfiguren hinzu, die das Gesamtkonstrukt der Komik im Stück passend abrunden und vollenden.

Insgesamt hat Gryphius also ein äußerst komisches Doppeldrama verfasst, das die gängigen Konventionen und literarischen Klischees seiner Zeit und des Komödiengenres perfekt inkorporiert und auf der Bühne verhandelt.

## Literatur

Aristoteles: *Poetik*. Leipzig: Reclam, 1972.

Best, Otto F. (Hrsg.): *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.

Gryphius, Andreas: Dramen. In Mannack, Eberhard (Hrsg.): *Bibliothek der Frühen Neuzeit: Abteilung 2, Literatur im Zeitalter des Barock*. Band 3, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991, 771–849.

Kindt, Tom: *Literatur und Komik: Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2011.

Meid, Volker (Hrsg.): *Sachlexikon Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.

Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Stuttgart: Reclam, 2002.