

Conrad Wiedemann

## Julius von Voß. Großstadttheater im Off

### I.

Mein Versuch handelt von einem vergessenen Berliner Satiriker der klassisch-romantischen Zeit, den für das Projekt von Klaus Gerlach wiederzubeleben ich mich leichtfertig bereit erklärt habe. Sein Name ist Julius von Voß, seine Lebenszeit (1768–1832) entspricht ziemlich genau der Wilhelm von Humboldts, und sein Erscheinungsbild ist das eines gesellschaftskritischen und gesellschaftsverliebten Vielschreibers, der sich im dramatischen Fach so leicht bewegt wie im erzählerischen. Hier interessiert er natürlich als Theaterautor. Als solcher sei er mit der Entrée-Szene eines seiner zahlreichen Stücke eingeführt. Das Stück heißt *Die Musen im Kriege. Ein traurig Lustspiel in zwei Akten* und ist 1808, also zwei Jahre nach dem preußischen Debakel von Jena und Auerstedt, in einer Sammelschrift mit dem Titel *Farcen der Zeit* erschienen. Im »Ersten Auftritt« treffen zwei Dienstboten, das Buffopaar, aufeinander:

Gottlieb von einer, Catharina von der anderen Seite.

Gottlieb: Pst – pst Trinchen! Ich habe reelle Absichten!

Catharine: Wie meinen sie das? [Ende des Auftritts]<sup>1</sup>

Ich gestehe, dass ich über die Stelle immer wieder lachen muß, nicht sehr, aber genug, um dem Autor gesonnen zu bleiben. So leicht und theatralisch routiniert fangen deutsche Theaterstücke selten an. Wer weiter und zu Ende liest, wird auch das dramaturgische Geschick bewundern dürfen, zeigt sich doch, dass mit dem zweizeiligen Auftakt schon das zentrale Thema des Stückes angeschlagen ist. Denn im Bühnengeschehen, das sich um vier eingebildete Genies und ihr modisches Zeitschriftenprojekt entspinnt, hat außer einem mittelständischen Unternehmer namens »bleicher Taps« keiner reelle Absichten, was unter den Auspizien des Krieges jämmerlich auffliegt und groteske Strafen nach sich

1 Julius von Voß: *Farcen der Zeit*, Berlin 1808, S.3 [die enthaltenen Stücke sind einzeln paginiert].

zieht. Natürlich ist das Komödien-Ein-mal-Eins, und der Schulgermanist wird sich nicht nehmen lassen, auf die Nähe zur damals angeblich mausetoten Verlach- und Typenkomödie à la Gottsched hinzuweisen. Und zwar zu Recht. Denn was Voß mit einiger Begabung vorführt, sind soziale Typen, die getrost verlacht werden können.

Trotzdem wäre das nur die halbe Rechnung. Glaubt man sich zunächst auf vertrautem Lustspielterrain, wo die Diener die Herren moralisch durchschauen, blamieren und sogar therapieren dürfen, so sieht man sich à la longue getäuscht. Denn um die Zeitgeistritter zu entlarven, genügt bei Voß schon deren Sprache, und um sie abstürzen zu lassen, der erste beliebige Wetterumschlag. Dem Dienerpaar ist eine andere Rolle zugedacht, die dem Autor so wichtig ist, dass er ihr ein Fortsetzungsstück gewidmet hat. Dieses Stück heißt *Triumph der Schreibewuth*<sup>2</sup> und handelt von einer Art »social turn« im Kulturbetrieb. Denn das publizistische Revirement, das nach der militärischen Niederlage und Besetzung ansteht und auch die intellektuellen Falschmünzer wieder auf den Plan ruft, vollzieht sich jetzt unter der Regie des einstigen Dieners Gottlieb. Dieser hat sich in der Zwischenzeit als Verfasser einträglicher »Volksblätter« bewährt, will mit der gewonnenen Erfahrung jetzt aber höhere Ziele ansteuern und glaubt, mit der Diskussion der politisch-militärischen Schuldfrage das Publikum ködern zu können. Offen sei nur, ob Kritik oder Beschönigung den größeren Umsatz bringe, weshalb es opportun erscheine, Zeitschriften für beide Einstellungen zu erproben. Ähnlich wie Gottlieb hat auch Catharine die Kriegszeiten für ihr Fortkommen genutzt, nämlich als geschäftstüchtige Marketenderin. Jetzt, nach Beendigung des Krieges, will sie nicht nur ihre Ersparnisse im Journalgeschäft anlegen, sondern auch ihre anrühigen Erlebnisse an einen Damen-Almanach verkaufen.

Das Journalschreiben, so werden wir am Ende belehrt, ist längst keine moralische oder intellektuelle Option mehr. Es wird weitgehend von den Gesetzen des Marktes und damit einer pragmatisch zwischen Freiheit und Opportunität lavierenden Journaille beherrscht, die weiß, dass man vor allem laut und präsent sein muss.<sup>3</sup> Was der Verfasser von dieser Entwicklung hält,

2 Julius von Voß: Triumph der Schreibewuth. Ein lustig Trauerspiel. Fortsetzung der Musen im Kriege, in: *Farcen* (wie Anm. 1).

3 Vgl. die coupletartigen Schlusszeilen: »Wer immer nur unverdrossen schreit, / Auf den merkt endlich die horchende Zeit. / Und wissen wir freilich nichts selbst zu treiben, / Vermögen wir über Alles zu schreiben.« Triumph der Schreibewuth, in: *Farcen* (wie Anm. 1), S. 104.

nämlich nichts, darf erneut der bleiche Taps mit seinem wiederholten »das gefällt mir nicht« und seinem Spott über das »Kesselflickerpack« auf den Punkt bringen. Doch auch hier ist Vorsicht geboten. Denn so wenig Voß mit der opportunen Moral seiner Akteure zu tun hat, so abhängig weiß er sich von den Tendenzen des großstädtischen Kulturbetriebs. Es ist jedenfalls nicht schwer, im satirischen Spiegel seines Doppelstücks mosaikhafte auch den Autor selbst zu entdecken, etwa in seiner Jagd nach Aktualität, seiner sozialen Neugier, seiner Lust an Dezenzverletzungen und natürlich seiner »Schreibewut«. Auch seine Sympathie für Gottlieb und Catharine, die sozialen und literarischen Parvenüs, ist fraglos identifikatorisch. Voß kam zwar aus dem Landadel, verstand sich aber als literarischen Außenseiter und Anwalt des Volkes. Gottliebs Mahnung: »mein Herr [...], setzen sie die Werke im Volksidiom nicht herab«,<sup>4</sup> ist, obwohl primär Romantiker-Parodie, auch aus dem eigenen Herzen gesprochen. Und die Marketenderinnen-Biographie, von der Catherine spricht, meint nichts anderes als einen soeben von Voß abgeschlossenen Roman.<sup>5</sup>

*Die Musen im Kriege/Triumph der Schreibewuth*, das Doppelstück, das so hübsch anfängt und so turbulent endet, ist eine Satire auf aktuellste Geschehnisse im öffentlichen und literarischen Leben. Es geht um die militärische Besetzung und publizistische Überwachung Berlins durch die Franzosen nach 1806 und um die damit verbundenen Gesinnungsschwenks im journalistischen Lager. Ob die Anspielung auf ein klassizistisches Titelkupfer sich auf den *Phöbus* von Kleist/Müller (Januar 1808) bezieht und ob das Motiv der Gegenzeitung schon irgendwie mit Adam Müllers bekanntem Vorschlag einer staatskonform-staatskritischen Doppelzeitung (1809) zusammenhängt, ist vielleicht nicht mehr zu klären, entspräche aber genau der Forderung nach einem Theater der Aktualität, die Voß ein Jahr vorher, 1807, formuliert hatte. Zu selten, so heißt es dort, behandle das deutsche Theater »die Sitte der Gegenwart«, zu wenig wage es sich an die »Meinungen des Zeitalters« heran. Er selbst, so dürfen wir folgern, werde sich diese »freiere Kühnheit« nicht versagen.<sup>6</sup>

So ist ein Stück entstanden, das weder eine klassische Komödie noch bloße, sich selbst genügende Unterhaltung sein will. Das erstere bezeugt die Zuordnung zur entschieden unklassischen Gattung der »Farcen«, das letztere die unbekümmerte Mischung aus satirischer, ja klamaukhafter Übertreibung

4 Ebenda, S. 78.

5 Julius von Voß: *Begebenheiten einer Marketenderin. Mit ihren kritischen Ansichten der Feldzüge 1806/7. Im Anhang ein Pax vobiscum*, Berlin 1808.

6 Julius von Voß: *Lustspiele. Erster Band*, Berlin 1807, S. I [Vorrede].

und scharfsinniger Zeit- und Milieukritik. Versteht man beides, den Geist der Farce und den Geist der Kritik, als konstitutiv, dann ergibt sich ein merkwürdiges Hybridgebilde, nämlich eine Aufklärungskomödie unter Verweigerung der aufklärerischen Regelmäßigkeit und des aufklärerischen Aptums. Nichts langweile ein Publikum mehr, so hatte Voß 1807 formuliert, als »die Sucht, regelmäßig zu seyn, und mit einfachen Hülfsmitteln viel ausrichten zu wollen«. Wer das Theater richtig verstehe, wisse vielmehr, dass sich dort die Wahrheitssuche mit dem »Grellen« bestens vertrüge.<sup>7</sup> Spätestens hier wird klar, dass Julius von Voß ein Mann ist, der sich Freiheiten nimmt, ein Preuße, der nach eigener Façon (un)glücklich zu werden gewillt ist.

## II.

Julius von Voß ist kein Autor, den man kennen müsste. Auch kein Geheimtipp und keine Forschungsleiche, was nicht schon heißt, dass er gänzlich unversorgt geblieben wäre. 1910 legte Johannes Hahn eine ebenso verständnislose wie quellengenaue, also höchst brauchbare Dissertation über Leben und Werk vor,<sup>8</sup> und 1975 und 1985 edierte Leif Ludwig Albertsen einige besonders markante Stücke,<sup>9</sup> die er mit hochsensiblen Abhandlungen über das Wesen des populären Schreibens begleitete. Dazu kommen die klugen Bemerkungen von Friedrich Sengle<sup>10</sup> und das Voß-Kapitel im »Volksstück«-Arbeitsbuch von Hugo Aust.<sup>11</sup> Das ist im Grunde gar nicht so wenig und vielleicht sogar genug für einen Autor, der dreißig Jahre lang ca. 50.000 Seiten mit vermeintlicher Kolportage<sup>12</sup> für ein großstädtisches Publikum gefüllt hat. Epochenspezialisten könnten es also

7 Ebenda, S. II.

8 Johannes Hahn: *Julius von Voß*, Berlin 1910.

9 Leif Ludwig Albertsen: *Die Eintagsliteratur der Goethezeit. Proben aus den Werken von Julius von Voß*, Bern/Frankfurt a.M. 1975. Ders. (Hg.): *Julius von Voß: Der travestirte Nathan der Weise. Posse in zwey Akten mit Intermezzos, Chören, Tanz, gelehrtem Zuykampf, Mord und Todschlag*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1804, Bern u. a. 1985.

10 Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Band II: Die Formenwelt, Stuttgart 1972, S. 421.

11 Volkstheater in Berlin. J. v. Voß, in: Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München 1989, S. 158–166.

12 Ich benutze diesen Begriff, weil Voß eine auffällige Sympathie für den in Berlin offensichtlich geläufigen Typ des Bilder- und Moritätenhändlers hatte. Vgl. *Die Musen im Kriege* oder *Die redenden Gemälde*, in: *Travestien und Burlesken*, Berlin 1811.

bei der prüfenden Lektüre einiger Texte bewenden lassen (Vergnügen garantiert). Anders steht es allerdings mit Leuten, die sich mit der Rekonstruktion der rätselhaften Berliner Bürgerkultur von 1800 beschäftigen. Für sie ist eine Figur wie Julius von Voß, die sich vom ungebärdigen und projektemachenden preußischen Offizier in einen ungebärdigen und projektemachenden Berliner Vorstadtschriftsteller verwandelte, um gegen die kulturellen Besitzverhältnisse in der großen Stadt zu revoltieren, ein Glücksfall, der die Szene auf ungewohnte Weise erhellt. So, d. h. kultur- und stadtgeschichtlich gesehen, ist an Julius von Voß noch fast alles zu erforschen: sein Verhältnis zu Wien, zum Ifflandschen Theater,<sup>13</sup> zum Journalismus, zum Bildungsbürgertum, zu den Juden, zur Berliner Spätaufklärung, zum preußischen Schicksal und nicht zuletzt zu sich selbst. Auf den folgenden Seiten kann es nur um Anstöße dazu gehen.

Obwohl Voß zwischen 1800 und 1832 als freier Schriftsteller ständig in Berlin gelebt und vermutlich über zweihundert Buchtitel dramatischen, erzählerischen und zeitkritischen Inhalts herausgebracht hat,<sup>14</sup> wissen wir über seine Literatenexistenz nicht viel mehr, als dass sie ärmlich und verlottert war.<sup>15</sup> Dieses Quasi-Inkognito eines Unterhaltungsschriftstellers wäre nicht besonders auffällig, wenn wir über die vorangegangene Militärzeit nicht um so besser unterrichtet wären. Und zwar durch Voß selbst. Über seine Soldatenzeit, die vom vierzehnten bis zum dreißigsten Lebensjahr währte, und über seinen freiwilligen Abschied aus gekränkter Ehre hat er fast manisch, d. h. wiederholt und stets mit kritischem Aplomb, geschrieben, dagegen über sein Schriftstellerleben – so weit ich sehe – nur höchst beiläufig, eigentlich nichts, es sei denn indirekt, durch Spiegelung in seiner literarischen Manier und seinen Figuren (s. o.). Was lässt sich aus diesem Befund, in dem sich natürlich Individuelles und Standestypisches mischt, für sein Selbstverständnis ableiten? Vergegenwärtigen wir uns zunächst, dass die Flucht des Julius von Voß aus einer militärischen in eine schriftstellerische Laufbahn um 1800 kein Einzelfall in Berlin war. Mindestens fünf weitere Adelige gingen denselben Weg, nämlich Heinrich von Kleist, Friedrich de la

13 Von den vielen Theaterrezensionen, die Voß in seinen literarischen Anfangsjahren vor allem für die *Haude- und Spenersche Zeitung* geschrieben hat, hat Klaus Gerlach erstmals zehn in seiner Dokumentation zum Theater Ifflands bekannt gemacht. Vgl. *Eine Experimentalpoetik. Texte zum Berliner Nationaltheater*; Hannover-Laatzen 2007.

14 Eine verlässliche Gesamtbibliographie gibt es nicht. Goedeke führt 82 Bandtitel auf und schätzt eine Gesamtzahl von 160. Vgl. *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 5, S. 537 f.

15 Die wenigen Zeugnisse von Zeitgenossen sind bei seinem einzigen Werkbiographen genannt und referiert. Vgl. Hahn, *Julius von Voß* (wie Anm. 8), S. 24 und 58 ff.

Motte-Fouqué, Adelbert von Chamisso, Heinrich von Bülow und Christian von Massenbach. So unterschiedlich diese Fälle gelagert waren, glichen sie sich doch darin, dass die militärische Dissidenz als traumatischer Kern in ihnen fortwirkte und ein schriftstellerisches Standesbewusstsein hervorbrachte, das sich von dem normaler, d. h. akademisch gebildeter Autoren beträchtlich unterschied. Als Schriftsteller im Zweitberuf hatten sie nichts von der Weimar-Jenaischen Politikferne und Theorielastigkeit, dafür einen quasi naiven humanitären Anspruch, der bei Kleist bekanntlich in neue und anstößige Wahrnehmungsbereiche vorstieß. Ob der weniger begabte, aber nicht minder anstößige Voß sich auf ähnlichen Wegen wähnte, sei dahingestellt. Sicher scheint mir, dass er seine öffentliche Rolle an seiner unglücklichen Affaire mit Preußen maß. Danach verstand er sich primär als demissionierter Offizier und oppositioneller Patriot, dem (sicher wider besseres Wissen) seine Dichterexistenz lediglich im Sinne einer zwar lebensnotwendigen, aber frei gewählten Liebhaberei anhing.

Am Anfang seines Werks stehen denn auch militärkritische Schriften, mit denen er sich zunächst in die blühende politische Publizistik Berlins, man denke an Namen wie Johann Andreas Riem, Friedrich Gentz, Saul Ascher oder Paul Ferdinand Friedrich Buchholz, einreichte. Doch dabei blieb es nicht. Denn obwohl er sein politisches Raisonement nie aufgab und auch seine Gruppenidentität eher unter den Berliner Publizisten als den Berliner Dichtern suchte, wechselte er schon bald und immer ausschließlicher ins dichterische Metier über, wozu ihn offensichtlich eine schöngeistige Familientradition und eine persönliche Satire-Begabung trieb. Was ein einjähriger Aufenthalt in Wien (1799 oder 1800) und die bezeugte Begegnung mit dem dortigen Volkstheater dazutaten, ist bis heute nicht hinreichend untersucht. Dabei spricht alles dafür, dass diese Begegnung seine literarischen Vorstellungen gänzlich umgekrempt hat. Da Wien-Berlinische Text- und Feldvergleiche hier nicht möglich sind, sei versucht, wenigstens einen Richtungspfeil zu setzen.

Es ist bekannt, dass Voß seine literarische Karriere mit einer Art Orientierungs- und Experimentierphase begann. Von seiner nach dem militärischen Abschied unternommenen Bildungsreise (Wien, Paris und Kopenhagen) zurückgekehrt, übernahm er zunächst Übersetzungsaufträge Ifflands, ließ sich danach – offensichtlich noch kein Romantikfeind wie wenig später – auf die Bearbeitung zweier romantischer Feenmärchen ein, um sich ab 1803/04 mit Nachdruck auf die Klassiker-, Heroen- und Mythentravestie zu werfen, ein Mode-Genre, das den Aufstieg des europäischen Neuhumanismus und Neoklassizismus vielerorts begleitete.

Hier, in der Rückübersetzung des kanonischen Textes in einen komisch-profanan, des Idealischen in die Karikatur, war er wohl erstmals ganz in seinem Metier. Hier konnte er seine Abneigung gegen den hohen Schulton zelebrieren, aber auch unbefangen seine ansehnlichen Literaturkenntnisse zeigen (eine Eitelkeit, die er nie ganz los wurde) und seine sprachspielerischen Fähigkeiten erproben. Hier konnte er sich über seine Rolle in der Berliner Literaturszene klar werden und als Anwalt einer Urbanität auftreten, die sich weder durch Standes- noch Bildungsdünkel hervortat.

Voß begann sein Travestie-Training mit den großen Namen der eigenen Literatur. 1803 entstand *Die travestirte Jungfrau von Orleans* nach Schiller, 1804 *Der travestirte Nathan der Weise* nach Lessing und *Der travestirte Alarcos* nach Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, wobei die beiden letzteren sich mit Vorwort, Eröffnungsgedicht, Hauptspiel, Intermezzo und Nachspiel zu einem Textmonster, man könnte auch sagen: zu einer Art Manifest oder Hypertext des literarischen Travestierens zusammenfügten. Albertsen, der den *Travestirten Nathan* neu ediert hat, konnte zeigen, dass das merkwürdige, an Tiecks Theaterexperimente erinnernde Gebilde als eine Art Endlosband burlesker Verfremdungen funktioniert. Es beginnt mit der Indizierung des Schwulststils seines Leipziger Journalistenkollegen Johann Gottlieb Karl Spazier (»Vorrede«), fährt fort mit der Parodie eines damals berühmten Schweizer-Hymnus von Friedrich Matthisson, die zugleich den pseudo-naiven Idyllenton eines Berliner Zeitgenossen aufs Korn nimmt (*Der Werneucher Teich*), um dann, unterbrochen vom Intermezzo einer allegorischen Literaten-Schlacht, eine wenig zimperliche Travestie zunächst des *Nathan* und als Abschluss des *Alarcos* zu präsentieren. Misslungen ist das schwerlich zu nennen, wohl aber grell und missverständlich, ist doch aus dem philanthropischen Nathan des Urtextes ein gerissener, eigensinnig Jiddisch sprechender Berliner Handelsjude geworden, aus Recha die bildungsbeflissene Assimilationsjüdin (»deren man in großen deutschen Städten ja, Dank sey es der Cultur, die Menge antrifft«<sup>16</sup>), aus dem Tempelherrn ein junger Tunichtgut, der durch Recha oder Konversion oder beides an Nathans Reichtum will, aus dem Bettelmönch Al-Hafi ein bisexueller Drogenkonsument usf. Das meint nicht das Berlin Mendelssohns und Bendavids, sondern die Berliner Vorstadt, wo Voß, noch bevor er dort dauerhaft wohnte, sich mit Salomon Maimon als Trinkkumpan herumtrieb. Mäßig erfreut spürt man auch, wie viel sich Voß auf seine Jiddisch-Kenntnisse

16 Julius von Voß: *Der travestirte Nathan* (wie. Anm. 9), Vorwort, S. XIII.

zugute hält und wie gönnerhaft er dem Leser durch ein Fußnoten-Dictionnaire behilflich ist. Was seine Beteuerung, sein Stück sei alles andere als judenfeindlich (»Vorrede«), wert ist, werden wir noch zu erörtern haben.

### III.

Obwohl die Travestie von Scarron über Voltaire bis Daumier ein französisches Glanzstück war, spricht alles dafür, dass Voß sie in Wien kennen gelernt hat. 1798 starb dort Aloys Blumauer, der mit seiner Travestie der Vergilschen *Aeneis*<sup>17</sup> zum Meister dieser Gattung in Deutschland aufgestiegen war und fast alle Autoren des aufblühenden Wiener Volkstheaters zu ähnlichen Versuchen animiert hatte. Voß konnte zwar Blumauer nicht mehr antreffen, hat aber nach eigenem Bekunden mit Emanuel Schikaneder und Carl Friedrich Hensler, den neuen Königen der Wiener Vorstadt, verkehrt.

Was ihm dabei widerfahren ist, nämlich eine Art Bekehrung oder Epiphanie, hat er in einem Text angedeutet, der damals seinesgleichen sucht. Ich meine das »Erste Intermezzo«, das von Voß mitten in seinen *Nathan*-Text hineinmontiert worden ist und einen allegorisch-grotesken Krieg zwischen dem Berliner Kritiker Garlieb Merkel und dem Leipziger Kritiker Spazier zum Gegenstand hat. In diesem Krieg, dem eigentlich eine Journal-Polemik zwischen den Anhängern und Gegnern von Iffland/Kotzebue, also zwischen Spätaufklärern und Romantikern zugrunde liegt,<sup>18</sup> fungiert zunächst Goethe als halbgöttlicher, aber offensichtlich parteiischer Sekundant, bis –, ja bis dritte Partei ein gewisser Schikaneder mit seinem Wiener Anhang auf den Plan tritt, Goethe sanft beiseite schiebt und sich als Friedensstifter anbietet. Die jovialische Rede, in der das geschieht, entwickelt sich in einem Doppelschritt. Sie beginnt mit einer Klage über die spröde und lebensferne Theorie-Obsession, von der das nördliche Deutschland gegenwärtig heimgesucht sei, und klingt aus in einem warmherzigen Plädoyer für die zwar weitgehend theorie- und kritiklose, dafür um so lebendigere Theater- und Musikkultur Wiens. Der Clou dieser manifestartigen Rede besteht darin, dass Schikaneder-(Voß) nicht etwa von den höfischen, aristokratischen oder bildungsbürgerlichen

17 Aloys Blumauer: *Vergils Aeneis travestirt*, Wien 1784–1794.

18 Rainer Schmitz (Hg): *Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung*, Göttingen 1992. – Dort auch Abdruck des »Ersten Intermezzos« von Voß.

Kunststätten spricht, sondern vom privaten Vorstadttheater Wiens, also den Theatern an der Wien, in der Josephstadt und in der Leopoldstadt, wo das Volk hinströmt, weil für das Volk gespielt wird und Mozart-Schikaneders *Zauberflöte* oder Henslers *Donauweibchen* grandiose Erfolge feiern.

Vossens Angriff auf die Berliner Theatersituation und Vorstellung seines Gegenentwurfs, denn darum handelt es sich, ist zwar in schlechte Knittelverse gegossen, aber begrifflich genau kalkuliert. Proponiert wird ein Berliner Volkstheater nach Wiener Vorbild, von Bürgern (»Privatmann«) getragen, dem Geschmack des Mittelstandes angepasst (»bizarr oft und grell / Jedoch voll Feuer und originell«), eben ein Theater der »Vorstadt«, in dem es auf Formstrenge (»die Feile«) nicht ankommt.<sup>19</sup>

Berlin hatte damals bekanntlich nur zwei Theater, die beide vom Hof unterhalten waren: das exklusive Opernhaus am Forum Fridericianum, das nur saisonal (im Karneval) spielte, und das von Iffland geleitete Nationaltheater am Gendarmenmarkt, das der ganzen Stadt zugeeignet war und ganzjährig spielte. Zum integralen Spielplan dieses Hauses gehörte natürlich auch eine Sparte der leichten Muse, der es bekanntlich weder an Kompetenz noch an Prominenz mangelte. Doch gerade die Rührstück-Triumphe eines Iffland und eines Kotzebue standen einem Volkstheater im Sinne Vossens entgegen. Ein Volkstheater als Haus erhielt Berlin erst 1822 mit dem Königsstädter Theater, das zwar privatwirtschaftlich, aber infolge höherer Intervention von einem Konzessionär ohne Theatererfahrung geführt wurde.<sup>20</sup> Voß, der sich nach allem ein Anrecht auf die Leitung versprochen hatte, war tief verletzt. Zu einem prominenten Besucher sagte er: »Das Theater gehört von Rechts wegen mir. Ich habe den Gedanken zu einer solchen Volksbühne gefasst«.<sup>21</sup>

#### IV.

Kehren wir zurück zur frühen Travestienproduktion des Julius von Voß, die ihren Lauf noch längst nicht abgeschlossen hatte. Obwohl Voß in der *Nathan-Vorrede* ein eigenes »Transfigurationen«-Taschenbuch mit Travestien von Goethe, Wieland, Klopstock u. a. angekündigt hatte, hielt es ihn nicht länger bei

19 Alle Zitate in: *Der travestirte Nathan* (wie Anm. 9), S. 62 f.

20 Vgl. Ruth Freydank: *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin 1988, S. 222.

21 Vgl. Hahn: *Julius von Voß* (wie Anm. 8), S. 53.

den schwergewichtigen deutschen Klassikern. Was folgte, war eine leichtgewichtige Variante, nämlich Heroen- und Mythenparodien im Stil der Wiener Harlekinade und des Wiener Singspiels, darunter ein *Coriolan*, ein *Gehörnter Siegfried*, ein *Pygmalion*, ein *Rinaldo und Armida* und ein *Orpheus und Eurydize*. Die Machart ist nicht viel anders als in den Klassiker-Travestien, nur dass sich der historische oder mythische Held jetzt einen naiven Einflüsterer namens Harlekin hält, der sich als Spaßautomat gegen dessen Größenphantasien stemmt. »Bizarre« und »grelle« Mittel sind dabei, wie wir schon wissen, durchaus akkreditiert. Wenn Harlekin einmal zu ermüden droht, richten ihm die Helden selbst (hier: Orpheus) den Kopf zurecht:

Ein derber Witz muß schon eindringen,  
 Und wenn sie auch mit dem Tode ringen,  
 Der Spaß muß nur nicht gelehrt und fein,  
 Auch nicht trocken wie der von Herrn Werner seyn,  
 Noch wie bei den alten Brüdern Schlegel,  
 Nein, sei Du ein rechter Wiener Flegel.<sup>22</sup>

Orpheus selbst hat den rettenden Ton, gesungen auf eine bekannte Melodie aus Grauns *Orfeo*, bestens drauf:

Eurydize, Du Aktrize,  
 Hast mich auf den Hund gebracht.  
 Nach Berlin, nach Berlin  
 Möchte ich aus Unmuth fliehn!<sup>25</sup>

Voß hat diesen Klamaukstil, wie wir gleich sehen werden, zwar nicht weiter gepflegt, aber auch nicht widerrufen.

## V.

Nach Leif Ludwig Albertsen bedeutete der Herbst 1806, d. h. die preußische Niederlage gegen Napoleon, einen gravierenden Einschnitt in Vossens Werk. Bis dahin, so Albertsen, habe ihn fast ausschließlich die Literatursatire interessiert, danach fast ausschließlich die politische Satire.<sup>24</sup> Ein weiterer Einschnitt um das Jahr 1813, der nach Albertsen die Resignation, den Pessimismus und

22 Julius von Voß: *Orpheus und Eurydize*, in: *Travestien und Burlesken*, Berlin 1811, S. 173.

25 Ebenda, S. 178.

24 Leif Ludwig Albertsen: *Die Eintagsliteratur* (wie Anm. 9), S. 18 f.

den Zynismus des Alterswerks einleitet, soll hier wegen mangelnder Textkenntnis außer Betracht bleiben.

Wenn Albertsen recht hat, dann wären die Jahre zwischen 1806 und 1813 Kern und Höhepunkt der Voßschen Schriftstellerei. Historisch sind es die Jahre der preußischen Reformen und der Befreiungskriege. Hinsichtlich der Vossischen Theaterproduktion sind es die Jahre, in denen fast ausschließlich Stücke von der Art des zu Beginn vorgestellten Doppel-Lustspiels entstanden: also satirische Bildausschnitte aus dem aktuellen Berliner und preußischen Alltagsleben, in denen es vor allem um diejenigen Untugenden geht, die nach seiner Meinung den politischen und militärischen Niedergang verursacht haben. Natürlich trifft das an erster Stelle die Korruption der politischen Klasse: ihren Karrierismus, ihre Genusssucht, ihren Pseudopatriotismus (so der Titel eines Stückes), ihre Überheblichkeit und ihre sittliche Verkommenheit. Die mittleren und unteren Stände, die fast gleichberechtigt mitspielen, sind zwar keinen Deut besser, haben aber das Prä, dass sie von der Sympathie, die Voß auf geheimnisvolle Weise in seine sarkastische Wahrnehmung einspeist, einen größeren Anteil abbekommen.

Damit sind schon zwei Besonderheiten dieses Theaters angedeutet. Die erste besteht in dem Ehrgeiz, in vielen kleinen dialogischen Skizzen so etwas wie eine preußische »comédie humaine« entstehen zu lassen. Voß selbst, allen Arten von Pathos abhold, hätte freilich eher von einem Volkstheater auf der Basis eines persönlichen Tonarchivs gesprochen, einem Theater, das nach dem Prinzip des »Sprich, damit ich dich sehe« die Gesellschaft mit sich selber bekannt zu machen vermag. Dass Voß auf dieser Spur schließlich bis zum Mundartstück vorstieß, ist nur folgerichtig. Man könnte dies seinen psychosozialen Ansatz nennen.

Die zweite Besonderheit betrifft das Wesen seiner Satire. Diese Satire ist zwar scharf, ja mitunter brachial, scheint aber nie aus der Außensicht, sondern stets aus der Innensicht zu kommen. Damit meine ich, dass der Autor nicht irgendeine Gesellschaft nach der Art des Geschichtsphilosophen oder des Reiseschriftstellers karikiert, sondern seine eigene konkrete Gesellschaft, der er nicht gegenübersteht, sondern inkorporiert ist. Diese Wir-Suggestion lässt sich nicht grammatikalisch beweisen, sondern nur atmosphärisch spüren, doch führt sie dazu, dass man in den Stücken unwillkürlich nach der Figur oder den Figuren sucht, in denen sich der Autor spiegelt. So ist es jedenfalls mir ergangen, als ich für diesen Beitrag in schneller Folge zahlreiche dieser Stücke las, ständig schwankend zwischen Faszination und Langeweile und ständig dem

Autor in seinen Figuren belegend. Ähnliche Aspirationen hatten im übrigen auch schon die Zeitgenossen. Die wenigen, die Zeugnis von ihrer Begegnung mit dem alternden Dichter abgelegt haben,<sup>25</sup> setzten ihn offensichtlich spontan mit der Figur des Lämmermeier aus *Künstlers Erdenwallen* gleich, was weniger deshalb bemerkenswert ist, weil das Stück zu den wenigen Theatererfolgen Vossens gehörte und die Rolle durch Iffland und Devrient populär geworden war (Tafel 9), sondern weil Lämmermeier eigentlich ein schriftstellerischer Widerling ist, – erträglich allein durch die lächelnde Einsicht in seine Schwächen. Fragt man nach der Lizenz für diese unfreundliche Gleichsetzung, dann bleibt eigentlich nur die Erteilung durch den Dichter selbst.<sup>26</sup> Man könnte dies seinen humanitären oder solidarischen Ansatz nennen.

Soziologischer Blick und solidarischer Sinn können, bezogen auf die Zeit kurz nach 1800, nur höchst approximative Begriffe sein. Wie weit sie reichen, müsste Vossens literarischer Umgang mit den Juden zeigen. Voß hat den Juden in seinem berlinisch-preußischen Gesellschaftstableau nämlich einen bevorzugten Platz eingeräumt. Sie spielen allenthalben mit und durchaus nicht immer vorteilhaft. In einem der Stücke, dem *Märchen von der Tonne*,<sup>27</sup> sogar denunziatorisch. Dies hat ihm gelegentlich den Vorwurf des Antisemitismus eingebracht. Doch dies ist nicht zutreffend. Läßt man sich auf das Thema ein, was bisher, so weit ich sehe, nur Leif Ludwig Albertsen ernsthaft getan hat, so wird man zunächst einmal überrascht von dem literarischen Aufwand, den Voß der Sache gewidmet hat. Es gibt mehrere spezielle Juden-Stücke, mehrere Juden-Romane und einen Essayband von 1817 mit dem Titel *Jüdische Romantik und Wahrheit*, der feiernde Artikel über Baruch Spinoza und Salomon Maimon enthält. Anderes dürfte noch der Entdeckung harren. Ursache dieser Faszination ist Vossens »idée fixe«, dass die Juden aufgrund ihres sozialen Status, der sie zu innerer Solidarität zwingt, das Wunschbild lebenskluger und lebensstüchtiger Staatsbürger abgeben und damit zugleich das Gegenbild zu

25 Vgl. Hahn: *Julius von Voß* (wie Anm. 8), S. 58.

26 Eben das ist geschehen, als E. T. A. Hoffmann und der Schauspieler Franz von Holbein Voß am 14. Oktober 1815 besuchten, um ein Gespräch über die Darstellung des Lämmermeyer zu führen. Laut Holbein sagte Voß: »aber es gibt solche gemeine Naturen, da sehen sie mich an, ich bin eine solche«. Und wenig später: »ich glaube nicht, dass Sie den Lämmermeyer spielen können. Sie werden das Fein- und Vornehmthun nicht lassen können und da hab' ich schon genug.« In: Friedrich Schnapp (Hg.): *E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. Eine Sammlung*, München 1974, S. 310 f.

27 Julius von Voß: *Das Märchen von der Tonne. Fastnachtsspiel in drei Aufzügen*, in: *Possen und Marionettenspiele, zur Erheiterung in trüben Stunden*, Berlin 1816.

den idealistischen Phantasten, denen Voß zeitlebens misstraute. Seinem literarischen Realismusgebot folgend, hat er sich denn auch nicht gescheut, die innere Disziplin und die zwiespältige Außenwirkung des jüdischen Lebensrealismus immer wieder zu beschreiben, um freilich im Zweifelsfall zuverlässig und eindeutig Stellung zu beziehen. 1813, als ein antijüdisches Hetzstück mit dem Titel *Unser Verkehr* durch die deutschen Theater ging, publizierte er ein Gegenstück mit dem Titel *Euer Verkehr*, in welchem ein an Lessings *Nathan* erinnernder jüdischer Kaufmann die eifernden christlichen Theaterleute ihrer Käuflichkeit überführt. Und als 1819 die sogenannten Hepp-Hepp-Unruhen ausbrachen, schrieb er, vermutlich im Selbstverlag, eine scharfe Entgegnung mit dem Titel *Die Hep Heps in Franken und anderen Orten. Von Julius von Voß, Teutonien 1819, Herrn D. Sabbatja Wolff gewidmet*. Ansonsten bestand Vossens Solidarität darin, die Juden bürgerlich »gleichzustellen«, indem er sie dem gleichen Satire-Prinzip unterwarf wie alle anderen. Voß hat die Juden literarisch nicht besser und nicht schlechter behandelt als z. B. die preußischen Offiziere, die polnischen Landadeligen oder die Berliner Handwerker. Lessings Verklärungsstrategie hätte er zuzeiten des preußischen Gleichstellungsgesetzes (1812) und seiner prekären Akzeptanz wohl für emanzipationshemmend gehalten.

## VI.

Julius von Voß hat seinem gesellschaftskritischen Lachtheater keine eindeutige Gattungsbezeichnung zugeteilt. Zwar spricht er immer wieder von Lustspielen, aber ebenso und vielleicht noch lieber von Farcen, Burlesken, Possen, Travestien, Schwänken, ja sogar Fastnachts- und Marionettenspielen, wobei sein Unterscheidungsbedürfnis nicht sonderlich ausgeprägt scheint: »Den Farcen wird gewöhnlich an Kunststrenge nachgesehen, auch dürfen sie kecker den Spielraum des Seltsamen und Gewagten betreten.«<sup>28</sup> Das lässt sich natürlich ebenso gut über die Burleske, Travestie oder Posse sagen und heißt im Grunde nur, daß hier einer aus dem Gehege des Regelhaften und der ästhetischen Konvention hinaus will, und zwar, wie wir längst wissen, in Richtung Volkstheater mit seinen vitalen, aber wenig trennscharfen Spielformen. Auf Berlin bezogen heißt dies (auch das wissen wir schon), dass Voß ein Theater anbietet, für das es in der Stadt keine Bühne gibt. Natürlich war ihm das bewusst, und da er

28 Julius von Voß: *Farcen der Zeit*, Berlin 1808, S. V [»Vorerinnerung«].

auf keine Probe-, Foyer- oder Kellerbühne des Nationaltheaters hoffen konnte, stellt sich die Frage, was er mit seiner Absonderungstaktik bezweckte. Und zwar umso mehr, als die von mir gelesenen Stücke der Zeit nach 1806 realiter gar nicht so abweichend sind, wie ihre Gattungsbezeichnung suggeriert. Die meisten von ihnen sind veritable Lustspiele oder lustspielhafte Skizzen mit einem Hang zur thematischen und dialogischen Drastik. Vossens erste Sammlung gesellschaftskritischer Stücke, die beiden Bände von 1807, heißt ja auch ganz einfach *Lustspiele*.<sup>29</sup>

Bevor ich nach einer Antwort suche, sei eine Recherche eingeschoben. Überprüft man das Programm des Ifflandschen Nationaltheaters, das Klaus Gerlach ins Netz gestellt hat,<sup>30</sup> dann stellt sich heraus, dass bis 1813 ganze acht Stücke von Voß auf diese einzige professionelle Sprechbühne der Stadt gefunden haben. Von den fünf Stücken, die eine hohe oder höhere Aufführungsfrequenz erreicht haben, müssen uns drei nicht sonderlich interessieren, weil sie als Bearbeitungen oder Opernlibretti untypisch für ihn sind. Von den typischen Stücken scheinen nur zwei ein Erfolg gewesen zu sein: nämlich *Die Griechheit* (1807, 20 Aufführungen) und *Künstlers Erdenwallen* (1810, 19 Aufführungen), während drei weitere offensichtlich durchgefallen sind (1–3 Aufführungen). Unter den rund 25 »frühen« Stücken (1804–16), die ich unsystematisch gelesen habe, fehlt mir für nicht weniger als 18 ein Aufführungsnachweis. Nach Ifflands Tod, 1814, scheint es sich nicht anders verhalten zu haben. Der so berühmte wie untypische *Strahlower Fischzug* (1822) ist wohl ins Nationaltheater vorgedrungen, das meiste andere mit Sicherheit nicht. Das Programm des Königsstädter Theaters (ab 1824) konnte ich nicht überprüfen.

Begründungen, die nicht in Frage kommen, sind a) ein Zerwürfnis mit Iffland (die beiden waren offensichtlich gut befreundet) und b) die Zuordnung zum sogenannten »Lesedrama«, sofern wir darunter ein szenisches Produkt verstehen, das sich um seine theatralische Realisierbarkeit nicht kümmert. Vossens Stücke sind nämlich nichts weniger als spielbar. Dass sie trotzdem für das Berufstheater nicht taugten, kann nur bedeuten, dass Voß nicht fähig oder nicht bereit war, sich um diese Tauglichkeit zu bemühen. Jedenfalls im Normalfall nicht. Im Ausnahmefall, das zeigen die Erfolge von *Die Griechheit* und *Künstlers Erdenwallen*, konnte er ja Hinreichendes bieten.

29 Voß: *Lustspiele*. Erster Band. Zweiter Band, Berlin 1807. – Die acht dort versammelten Dramen sind dreimal als »Lustspiel« bezeichnet, die übrigen als »Original-Lustspiel«, »Ein politisch Lustspiel«, »Tragikomödie«, »Eine physische Tragikomödie« und »Heroische Posse«.

30 <http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater>

Da Ifflands Nationaltheater ein anspruchsvolles Theater war, vielleicht das beste im damaligen Deutschland, ist die Frage, ob Voß qualitativ diesem Anspruch genügen konnte, nicht nebensächlich. Ein Großer des Theaters war er nun einmal nicht. Allerdings hat er dafür gesorgt, dass diese Frage unbeantwortbar bleibt. Denn spätestens seit der Schikaneder-Szene von 1804 machte er ja kein Hehl daraus, dass sein Theater nicht das der repräsentativen Häuser und noch weniger das der ästhetischen Theorie sein wollte, sondern eines, das sich Farce-Burleske-Posse nennen kann und auf unterhaltsame Weise den Zeitgeist aufmischt. Tatsächlich waren einige der *Lustspiele* von 1807 schon so beschaffen, dass sie nicht nur die geschmackliche Erwartung des Publikums herausforderten, sondern auch die staatliche Zensur, die damals die der französischen Besatzung war, fürchten mussten. Für das Gefühl, in Berlin ein Theater ohne Publikum zu vertreten, finden wir den ersten Beleg in *Die Liebe im Zuchthaus. Tragikomödie in einem Akte*, der die Bemerkung vorausgestellt ist: »Die deutschen Bühnen werden bestens ersucht, dies Stück nicht zu geben.« Das war im selben Jahr 1807, in dem Voß für die *Griechheit* achtzig hochnotwendige Taler vom Nationaltheater erhielt. Um so eigensinniger funkelt die Ironie dieses Satzes. Denn nach Sujet wie Ton war das Stück auf einer öffentlichen Bühne der Goethezeit, aber vermutlich noch des ganzen 19. Jahrhunderts, nicht vorstellbar.

Nun ist dieses Stück zweifellos eine Ausnahme, und der Vorwurf der »Frivolität«, der Voß durch die Lexika und Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts verfolgte, gälte dafür vielleicht noch heute. Wir werden das gleich überprüfen können. Doch schon ein Jahr später, in der Prosaschrift *Gemälde von Berlin im Winter 1806/7*, die im Anhang eine Reihe von satirischen Szenen enthält, wiederholt sich die Selbsteinschätzung von den »unaufführbaren« Stücken, obwohl der Provokationsgrad hier deutlich geringer scheint. Voß wusste also, was er tat, und gefiel sich offensichtlich in seiner Verabschiedung von der repräsentativen Öffentlichkeit.

Der Gedanke vom Theatermacher ohne Publikum ist allerdings nur halb richtig. Denn obwohl die Stücke von Voß nur selten öffentlich aufgeführt wurden, wurden sie doch gedruckt, und zwar, wie mir scheint, ziemlich ausnahmslos. Denn dass hinter der Masse des Publizierten (ca. 160 Bände, die auch Romane und Traktate umfassen) noch eine Masse des Unpublizierten gestanden hätte, ist schon arbeitsökonomisch schwer vorstellbar. Mit anderen Worten: Vossens Theaterproduktion hatte genügend Konsumenten, um die Verlage fast 30 Jahre lang bei der Stange zu halten. Irgendein Publikum muss auf seine Titel gewartet und sie gelesen haben. So gesehen wäre er dann doch ein Verfasser von Lesedramen

gewesen, wenn auch aus anderen Gründen als ein Ludwig Tieck, Achim von Arnim oder August von Platen. Er selbst sah das freilich anders. Spätestens seit 1811 finden wir in seinen Titelei und Vorreden Hinweise auf ein imaginiertes oder wirkliches Theater sui generis: *Travestieen [!] und Burlesken zur Darstellung im kleinen geselligen Verein*,<sup>51</sup> heißt es da, oder Stücke »zur leichten Darstellung in frohen Zirkeln«<sup>52</sup> usf. Das zielt eindeutig auf Laientheater, vielleicht auch gemeinsame Lesung. Und Laientheater gab es im damaligen Berlin in beträchtlicher Zahl. Die auf Vereinsbasis organisierten Laientheater der Stadt waren zeitweise so stark, dass Iffland sie als Konkurrenz für sein Nationaltheater zu fürchten begann. An sie dürfte Voß allerdings nicht gedacht haben, waren diese Gruppen doch, wie Uta Motschmann zeigen kann,<sup>53</sup> eher von kleinbürgerlicher Moral und Bildungsbeflissenheit geprägt. Ebenso wenig kam der Hof in Frage, wo in der Regel immer noch französisch gespielt wurde, oder Adelhäuser, wo Vossens Biographie so wenig genehm war wie seine literarische und politische Drastik. Was bleibt, waren nicht näher bestimmte Teile des Berliner Bildungsbürgertums, des Militärs, der Händler- und Handwerkerschaft, vielleicht auch der Schüler – also eine nonkonformistische Sphäre der halben und autodidaktischen Bildung, die sich vom literarischen Ton Vossens gemeint fühlen konnte, ergänzt natürlich durch Intellektuelle und Gebildete, die offen oder insgeheim mit seiner Ästhetik der Insubordination sympathisierten oder (was dasselbe heißen kann) ins Gericht gehen wollten.

Nimmt man die Aufforderung zur geselligen Inszenierung nicht als Ausflucht, sondern als Programm, dann müsste man eigentlich an jene inzwischen domestizierten Formen der einst aufrührerischen Theatromanie denken, die neben Hausmusik und Vorlesen offensichtlich weit verbreitet waren und in den Romanen der Zeit subtil beschrieben worden sind.<sup>54</sup> Tatsächlich hat Voß, dem alles zum Dialog geriet, gelegentlich Beiträge auch zur harmlosen Mode der stehenden Bilder und Scharaden geliefert.<sup>55</sup> Doch das heißt nicht, dass wir uns auch schon vorstellen können, in welcher Art von Geselligkeit die

51 Berlin 1811.

52 Vollständiger Titel: *Sphinx, oder dreißig kleine Räthsel-Lustspiele. Zur leichten Darstellung in frohen Zirkeln*, Berlin 1825.

53 Vgl. den Beitrag von Uta Motschmann: *Die private Öffentlichkeit – Privattheater in Berlin um 1800* im vorliegenden Band.

54 Z. B. in Goethes *Wahlverwandtschaften* (lebende Bilder) oder Tiecks *Der junge Tischlermeister* (dilettantisches Regietheater).

55 Z. B. *25 dramatische Spiele nach deutschen Sprichwörtern* (1822) und *Sphinx, oder 30 kleine Rätsellustspiele* (1825).

subversive Fracht seiner zeitkritischen Stücke hätte ankommen können. Gab es möglicherweise so etwas wie ein Vorstadt- oder Bohème- oder Spelunken-theater in Berlin? Oder war Vossens Off-Theater, das ja tatsächlich aus dem Off der Vorstadt-Bohème kam, nur eine Wunschvorstellung mit ihm selbst als imaginärem Hauptdarsteller?

## VII.

Wann Julius von Voß endgültig in das Berliner Armenviertel vor dem Rosenthaler Tor, das damals Vogtland hieß, zog, wissen wir nicht. Fest steht nur, dass er sich 1813 als engagierter Vogtländer outete<sup>36</sup> und es bis zu seinem Tod durch Cholera 1832 blieb. Im Geiste lebte er allerdings spätestens seit 1807 bei den *Misérables* von Berlin, für die er damals seinen grotesken Einakter *Die Liebe im Zuchthause* schrieb. Obwohl sich die Frage nach der Spiegelung der eigenen Person in diesem Fall eigentlich verbietet, wird man den Verdacht nicht los, als stünde ihm die Hauptfigur, ein blutschänderischer Kandidat der Theologie, besonders nahe.

In *Liebe im Zuchthause* kriegen vier Delinquentinnen eines Spinnhauses durch einen illegalen Tunnelbau Besuch von vier männlichen Delinquenten, offensichtlich um den beidseitigen Triebhaushalt zu regulieren. Doch zuvor vergleicht man im hitzig-witzigen Disput die je eigenen Straffälligkeiten, wobei jeder sich psychologisch oder biographisch zu entschuldigen weiß und die anderen für schlechter als sich selbst hält. Die größte Verachtung zieht der Theologe auf sich, der seine Schwester geschwängert und dadurch ihren Tod verursacht hat. Doch auch er kann sich rehabilitieren, und zwar durch die virtuoseste aller Rechtfertigungsgeschichten.

Als arbeitsloser Theologe nämlich habe er sich aufs Übersetzen aus dem Latein geworfen, zuerst natürlich geistlicher Schriften, die aber erfolglos blieben, dann Ovids, wobei er in dessen »Metamorphosen« auf die Geschichte der Nymphe Byblis gestoßen sei, die sich in ihren Bruder Kaunas verliebt und ihn schließlich verführt. Während er seinen Übersetzungstext auswendig rezitiert,

36 Vgl. Julius von Voß: *Entwurf einer Luxussteuer für das Vogtland bei Berlin, jetzt: Rosenthaler Vorstadt genannt und ein Fragment aus einer Predigt gegen die Tugend*. Mit Königl. Preußisch. Berlinischer Censur. 1813. – Nachdruck der Berliner Handpresse von 1977: Satyren und Launen die Zeitbeachtend Nr. 3. Hg. und mit Erläuterungen versehen von Uwe Otto. Illustrationen von Wolfgang Jörg und Erich Schöning.

entwickelt sich ein groteskes Doppelspiel, nämlich einmal der Versuch, seine Mitgefangenen zu rühren, was gelingt, zum anderen aber der Versuch, ihnen die poetischen Qualitäten seiner Übersetzung nahe zu bringen, was nur halb gelingt, weil die Zuhörer natürlich auf den Ausgang der Geschichte drängen. Während der übersetzte Ovid also gut ankommt:

Und fand sie eine höh're Schönheit dort,  
So dunkelt Eifersucht ihr klares Auge.

wirkt sein Kommentar:

Dunkelt statt verdunkelt, scheint gewagt, ist aber sehr poetisch  
eher befremdlich und lässt Fanni, die Prostituierte, entgleisen:

Je, so halt Dein Maul, und erzähle weiter.<sup>37</sup>

Was wir im großen Auftritt des Kandidaten, der die ganze Mitte des Einakters ausfüllt, zu hören kriegen, ist also eine Verführungsgeschichte, die aber in Wirklichkeit aus zwei Verführungsgeschichten besteht, nämlich einer Verführung durch das Leben, den Trieb und den Zufall und einer Verführung durch die Macht oder Suggestion der Sprache. Im Stück selbst bleibt ungewiss, welche Verführung dem zwielichtigen Theologen eigentlich mehr am Herzen liegt. Denn wenig später fliegt der Spuk auf und macht den Freiheitsträumen der acht ein Ende.

37 Julius von Voß: Die Liebe im Zuchthause, in: *Lustspiele* (wie Anm. 6), S. 30.