

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

Thorsten Unger:

Ernst Tollers galantes Puppenspiel *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* als Theaterschwank.

In: Ordentliche Unordnung. Metamorphosen des Schwanks vom Mittelalter bis zur Moderne. Hrsg. v. Bernhard Jahn, Dirk Rose und Thorsten Unger. Heidelberg: Winter, 2014 (Beihefte zum Euphorion 79), S. 301-327.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

Aus: Ordentliche Unordnung. Metamorphosen des Schwanks vom Mittelalter bis zur Moderne.  
Hrsg. v. Bernhard Jahn, Dirk Rose und Thorsten Unger.  
Heidelberg: Winter, 2014 (Beihefte zum Euphorion 79), S. 301–327.

THORSTEN UNGER (MAGDEBURG)

## Ernst Tollers galantes Puppenspiel *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* als Theaterschwank

Sprache und Inhalt frühneuzeitlicher Schwankliteratur sind nicht jedermanns Sache. Klerikerkritische oder gar blasphemische Haltungen, obszöne Reibereien zwischen den Geschlechtern mit misogynen Frauenschilderungen provozieren moralische Werturteile. Wird dabei schlicht vom Standpunkt heutiger *political correctness* aus geurteilt, fehlt es zuweilen an historischer Distanz zum Gegenstand, und die Alterität des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit wird zu wenig in Rechnung gestellt. Diese Gefahr bringt Michael Schilling in seinem Beitrag zu Johannes Sommers *Ethographia Mundi* prägnant auf den Punkt: „Wertungen, die aus dem Blickwinkel späterer Jahrhunderte vorgenommen werden, stehen immer in der Gefahr trivialer Distanzierung und ahistorischer Projektionen“, schreibt Schilling, „so als empörte man sich darüber, dass man sich in der Frühen Neuzeit nicht die Zähne putzte.“<sup>1</sup>

Schwankliteratur hat ihren historischen Ort, den es literarhistorisch zu beschreiben und zu verstehen gilt. Wem aber die in Schwänken regelmäßig begegnenden skatologischen Unflätigkeiten, Obszönitäten und Brutalitäten, Kleriker-, Bauern- und Frauenschelten nicht liegen, kann zwar deren Existenz zur Kenntnis nehmen, muss sich aber nicht näher damit beschäftigen. Auch wer zu einem Thriller greift, wird ja mit drastischen Gewaltschilderungen und mit Ekeligem rechnen; wem dabei schlecht wird, dem würde man nicht raten, sich ausgerechnet im Feld der Thriller-Forschung profilieren zu wollen. In diesem Sinne mag die Gattungsbezeichnung „Schwank“ als Warnung fungieren: Vorsicht, hier muss man davon ausgehen, dass eine Partei der anderen übel mitspielt und es nicht immer gesittet zugeht! Oft zielen die Texte sogar im wahrsten Sinne des Wortes unter die Gürtellinie, zu rechnen ist mit „obszöne[n] Ostentationen des Leiblichen“,<sup>2</sup> mit Tabubrüchen! So durch die Gattungsbezeichnung gewarnt, kann man den Text beiseitelegen und auf sich beruhen lassen. Schwieriger aber wird es, wenn etwas Schwankhaftes gar nicht Schwank genannt wird, wenn also die Warnung

<sup>1</sup> MICHAEL SCHILLING: Hose oder Schürze. Der Streit der Geschlechter und seine Inszenierung in Johannes Sommers *Ethographia Mundi*. In: *Leben in der Stadt. Eine Kultur- und Geschlechtergeschichte Magdeburgs*. Hg. von EVA LABOUVIE. Köln [u.a.] 2004, 137–151, hier 139.

<sup>2</sup> So WERNER RÖCKE: *Die Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter*. München 1987 (=Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 6), 158.

ausbleibt. Wird zudem der Autor eines solchen Textes eigentlich für ganz andere Textsorten geschätzt, kann es zu Irritationen kommen.

Ernst Tollers Puppenspiel *Die Rache des verhöhten Liebhabers oder Frauenlist und Männerlist* ist ein solcher Text, der die Toller-Forschung bis heute irritiert, weil er deutlich vom gängigen Bild des Autors abweicht. Dieses ist geprägt von seinen politisch engagierten Dramen, hier aber haben wir es mit einem erotisch lasziven Stoff zu tun. Von *Die Wandlung* (1919) bis *Pastor Hall* (1939) finden sich klare Bezüge zur aktuellen politischen und gesellschaftlichen Situation Deutschlands, in *Die Rache des verhöhten Liebhabers* verlegt Toller die Dramenhandlung nach Venedig in die Zeit um 1550. Der Dichter ist bekannt für große Ernsthaftigkeit in der Aussage; hier finden sich jedoch launige Sprachspiele, die selbstzweckhaft wirken. *Die Rache des verhöhten Liebhabers* scheint in Tollers Gesamtwerk ein Fremdkörper zu sein und wurde von der Forschung auch so behandelt.

Das beginnt schon bei den Editionen. Toller (1893-1939) veröffentlichte *Die Rache des verhöhten Liebhabers* zuerst im November 1920 in der Monatsschrift *Die weißen Blätter* des Verlags von Paul Cassirer.<sup>3</sup> Er bearbeitete den Text dann noch einmal für eine selbständige Buchausgabe, die 1925 im gleichen Verlag mit neun Radierungen von Hans Meid (1883-1957) erschien.<sup>4</sup> In der Nachkriegszeit wurde das Stück lediglich einmal in eine entlegene Anthologie von Puppenspielen aufgenommen.<sup>5</sup> Dass die ersten knappen Toller-Auswahlausgaben das Puppenspiel nicht berücksichtigten, scheint verständlich;<sup>6</sup> schade aber ist, dass auch Wolfgang Frühwald und John M. Spalek es nicht in ihre verdienstvolle fünfbandige Ausgabe der *Gesammelten Werke* im Hanser Verlag aufgenommen haben, die seit Ende der siebziger Jahre als editorische Basis der Toller-Forschung galt.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Vgl. Ernst Toller: *Die Rache des verhöhten Liebhabers oder Frauenlist und Männerlist*. Ein galantes Puppenspiel in zwei Akten frei nach einer Geschichte des Kardinals Bandello. In: *Die weißen Blätter*. Eine Monatsschrift 7 (1920) H. 11, 489–504.

<sup>4</sup> Vgl. Ernst Toller: *Die Rache des verhöhten Liebhabers oder Frauenlist und Männerlist*. Ein galantes Puppenspiel in zwei Akten frei nach einer Geschichte des Kardinals Bandello. Berlin 1925.

<sup>5</sup> Vgl. Ernst Toller: *Die Rache des verhöhten Liebhabers*. Oder: *Frauenlist und Männerlist*. Ein galantes Puppenspiel in zwei Akten, frei nach einer Geschichte des Kardinals Bandello. In: *Stücke für Puppentheater*. 1900-1945. Hg. von MANFRED NÖBEL. Berlin [DDR] 1974, 201–217.

<sup>6</sup> Vgl. Ernst Toller: *Ausgewählte Schriften*. Mit Geleitworten von BODO UHSE und BRUNO KAISER. Hg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin [DDR] 1961; Ernst Toller: *Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte* [1961]. Mit einem Vorwort von KURT HILLER. Reinbek bei Hamburg 1979 (=rororo 4417).

<sup>7</sup> Vgl. Ernst Toller: *Gesammelte Werke* [in fünf Bänden]. Hg. von JOHN M. SPALEK und WOLFGANG FRÜHWALD. München 1978ff.

In der neuen kritischen Studienausgabe des Gesamtwerks Ernst Tollers zählt das Puppenspiel deshalb zu den Wiederentdeckungen.<sup>8</sup>

Wiederzuentdecken ist das Stück auch von der Forschung, denn diese ist im Blick auf *Die Rache des verhöhten Liebhabers* zum größten Teil von Ignoranz gekennzeichnet.<sup>9</sup> Und wo das Stück erwähnt wird, zeigt sich die Toller-Forschung irritiert angesichts der sexuellen Thematik und ihrer Behandlung. Dabei hat sich ein biographisch-populärpsychologisches Argumentationsmuster eingebürgert: Zu Tollers Ehrenrettung wird darauf verwiesen, dass er dieses Stück im Festungsgefängnis Eichstätt geschrieben hat. So signalisiert Martin Reso ein gewisses Verständnis, wenn er von Tollers ‚sexuellen Nöten‘ in der Gefangenschaft spricht.<sup>10</sup> Geringschätziger äußert sich Malcolm Pittock, der das Stück eine „masturbation fantasy“ nennt.<sup>11</sup> Auch Kirsten Reimers sieht in *Die Rache des verhöhten Liebhabers* „eine Sublimierung von Tollers sexuellen Wünschen im Gefängnis“ und konstatiert, Tollers Frauenbild sei „an dieser Stelle erschreckend“, es

<sup>8</sup> Vgl. Ernst Toller: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Hg. im Auftrag der Ernst-Toller-Gesellschaft von DIETER DISTL [u.a.] 5 Bände. Die Ausgabe erscheint 2014 im Wallstein Verlag Göttingen. Ich zitiere mit Angabe von Akt, Szene und Seitenzahl direkt im Text nach der Erstausgabe (wie Anm. 3), setze aber, da die Druckfahnen mit dem Seitenlayout der neuen Werkausgabe, die den Text der Erstausgabe zugrunde legt, bereits vorliegen, in eckigen Klammern deren Seitenzahl hinzu. Hier wird das Puppenspiel künftig in folgender Weise zitierbar sein: Ernst Toller: *Die Rache des verhöhten Liebhabers oder Frauenlist und Männerlist*. Ein galantes Puppenspiel in zwei Akten frei nach einer Geschichte des Kardinals Bandello. In: Ders. *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Band 1: *Stücke I*. Hg. von TORSTEN HOFFMANN, PETER LANGEMEYER und THORSTEN UNGER. Göttingen [2014], 45–64. Im vorliegenden Beitrag nehme ich in ausführlicherer Ausarbeitung einige Interpretationsansätze auf, die ich für die Stellenkommentare und das Nachwort dieses Bandes der Werkausgabe zusammengestellt habe.

<sup>9</sup> Beispielsweise taucht *Die Rache des verhöhten Liebhabers* in folgenden wichtigen Arbeiten allenfalls im Literaturverzeichnis auf, wird aber keiner Analyse für wert achtet: CAREL TER HAAR: *Ernst Toller*. Appell oder Resignation? München 1977 (=tuduv-Studien: Reihe Sprach- u. Literaturwiss. 7); ANDREAS LIXL: *Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918-1933*. Heidelberg 1986 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge, Bd. 74); KLAUS BEBENDORF: *Tollers expressionistische Revolution*. Frankfurt am Main [u.a.] 1990 (=Marburger Germanistische Studien 10); DIETER DISTL: *Ernst Toller*. Eine politische Biographie. München 1993 (=Edition Descartes 1); CORDULA GRUNOW-ERDMANN: *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*. Heidelberg 1994; BIRGIT SCHREIBER: *Politische Rethologisierung*. Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer „Politik der reinen Mittel“. Würzburg 1997 (=Epistematika 186).

<sup>10</sup> MARTIN RESO: *Der gesellschaftlich-ethische Protest im dichterischen Werk Ernst Tollers*. Dissertation, Jena 1957, 234.

<sup>11</sup> MALCOLM PITTOCK: *Ernst Toller*. Boston 1979, 146.

werde „unter dem Mantel puppenhafter Unschuld eine Vergewaltigung und öffentliche Demütigung romantisiert“. <sup>12</sup> Dass die in der Puppenspielhandlung *off stage* umgesetzte sexuelle Vereinigung der Protagonisten als Vergewaltigung angesehen werden könne, meint auch Cecil Davies, wenn er von einer „off-stage rape“ spricht, im Übrigen aber als einer der wenigen Toller-Forscher die Qualitäten des Puppenspiels als einer eigenständigen Bearbeitung der alten Novelle Bandellos benennt und dabei betont, es sei „artistically inappropriate and irrelevant“, die Frage der Vergewaltigung in einem naturalistischen Sinne zu diskutieren. <sup>13</sup> Ausdrücklich widersprochen wurde der Interpretationslinie Reso – Pittock – Reimers in der Forschung bislang nur in einer einzigen Arbeit, nämlich 2013 von Dorothea Krimm in ihrer musikwissenschaftlichen Dissertation mit starken Argumenten, unter anderem zur Dramaturgie des Puppenspiels, worauf unten genauer einzugehen sein wird. <sup>14</sup> Demgegenüber bestätigt Gerhard Scholz in seiner zeitgleich entstandenen germanistischen Dissertation ausdrücklich noch einmal Reimers' Lesart und spricht mit dem Gestus der Entrüstung von einem „unmittelbaren Missbrauch“ der weiblichen Protagonistin und einer „negativen Zeichnung sexuellen Zusammenseins“ in dem Stück. <sup>15</sup>

Gegenüber solchen biographistischen und moralisierenden Lektüren sieht der vorliegende Beitrag Tollers *Rache des verhöhnten Liebhabers* auf der Linie von Dorothea Krimm als ein erotisches Puppenspiel, das von vornherein auf „geschlechtliche[] Ausgewogenheit“ angelegt ist. <sup>16</sup> Ergänzend zur von Toller gewählten Genrebezeichnung „galantes Puppenspiel“ wird hier vorgeschlagen, *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* als einen Theaterschwank zu lesen. Toller adaptiert darin erstens eine „[k]urze, komische Erzählung in Reimpaaren oder Prosa“ <sup>17</sup>

<sup>12</sup> KIRSTEN REIMERS: Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen. Würzburg 2000 (=Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 2), hier 63 und 65.

<sup>13</sup> Vgl. CECIL W. DAVIES: The Plays of Ernst Toller. A Revaluation. Amsterdam 1996, hier 137–138.

<sup>14</sup> Vgl. DOROTHEA KRIMM: Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts. Diss. Phil. Heidelberg 2011, online veröffentlicht Heidelberg 2013 [URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/15213/3/Diss%20Krimm%2019.pdf>; Einsichtnahme am 24.01.2014, letzter Zugriff: 28.3.2014], hier bes. 159–184.

<sup>15</sup> GERHARD SCHOLZ: Das Recht auf meinen Körper. Ernst Tollers Texte und die Macht über das Leben. [Diss. phil. Innsbruck 2012]. Würzburg 2014 (=Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 6), hier 100 und 104.

<sup>16</sup> KRIMM, Musikalisches Figurentheater (wie Anm. 14), 166. Krimm arbeitet heraus, dass *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* „auch der weiblichen Sexualität Raum zur Entfaltung bietet“ (ebd., 168).

<sup>17</sup> So die Kurzumschreibung des Erzählschwanks nach HANS-JOACHIM ZIEGELER: Schwank<sub>2</sub>. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 3 (2003), 407–410, hier 407.

und gestaltet damit zweitens ein auf „Lachwirkung abzielendes Theaterstück“ <sup>18</sup> für die Puppenbühne. Im Folgenden wird zunächst das Handeln (Abschnitt 1), danach die Sprache der Puppen (Abschnitt 2) noch einmal vorgestellt und im Blick auf Schwankhaftes kommentiert. Frühe Rezeptionsdokumente und eigene Äußerungen Tollers zeigen sodann, dass es sich empfiehlt, den spielerischen Charakter des Stückes ernst zu nehmen (Abschnitt 3). Dies unterstreichen auch die Akzente, die Toller in Abweichung von der Vorlage Bandellos setzt, und die im Übrigen auf die Evozierung eines harmonischen Geschlechterverhältnisses zielen (Abschnitt 4). Unter dem Strich ergibt sich eine positive Lektüre des Puppenspiels, das beim Publikum Vergnügen, zugleich aber auch eine ästhetische Reflexion über den Spielraum des Möglichen im Theater provoziert (Abschnitt 5).

### I Die schwankhaften Handlungsweisen der Holzfiguren

Wenn Fachlexika ein Lemma in zwei verschiedenen aufeinanderfolgenden Artikeln abhandeln, kann das dem Umstand Rechnung tragen, dass zwei völlig unterschiedliche Phänomene zufällig mit dem gleichen Wort bezeichnet werden. Haben die bezeichneten Phänomene dennoch etwas miteinander zu tun, so ist die Aufteilung auf zwei Artikel zuweilen ein Indiz für offene Forschungskontroversen oder begriffliche Unschärfen; jedenfalls aber ist sie unbefriedigend. Dies gilt auch für die beiden Artikel zur Gattungsbezeichnung „Schwank“ im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, „Schwank<sub>1</sub>“ von Herbert Herzmann zum Theaterschwank und „Schwank<sub>2</sub>“ von Hans-Joachim Ziegeler zur komischen Erzählung; und zwar umso mehr, als viele Details zur Wort- und Begriffsgeschichte in beiden Artikeln ausgeführt werden. <sup>19</sup>

Hier ist nicht der Ort, in eine ausführliche Gattungsdiskussion einzusteigen. Doch mag für den vorliegenden Zusammenhang die Überlegung hilfreich sein, dass eine Reihe von Merkmalen des Schwanks, sei es, dass sie nur in einem der beiden genannten Artikel referiert werden oder in beiden, nicht erst auf der Ebene der konkreten, als Erzählung oder als theatrale Spielvorlage ausgeführten Texte greifen, sondern bereits auf der davon abstrahierbaren Ebene des Plots. Ziegeler lässt das zu Beginn seines Artikels anklingen, wenn er unter Rückgriff auf Lüthi den Schwank „als eine Möglichkeit jeder Gattung“ einführt, als „erzählerische[s] Substrat“, das in diversen Formen wie Märchen, Novelle, Meisterlied oder eben auch in dramatischer Form realisiert werden könne. <sup>20</sup> Zu diesem Substrat sind

<sup>18</sup> So die Kurzumschreibung des Theaterschwanks nach HERBERT HERZMANN: Schwank<sub>1</sub>. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 3 (2003), 405–407, hier 405.

<sup>19</sup> Vgl. die in Anm. 17 und 18 zitierten Artikel.

<sup>20</sup> ZIEGELER, Schwank<sub>2</sub> (wie Anm. 17), 407. Ziegeler zitiert hier MAX LÜTHI: Märchen. Stuttgart 1979, 13, identisch noch: <sup>9</sup>1996.

insbesondere folgende inhaltliche und strukturelle Merkmale zu zählen: menschliche Protagonisten, die sich als Parteien gegenüberstehen bzw. verschiedenen geschlechtlichen oder sozial-ständischen Gruppen angehören und sich gegenseitig lustige oder boshafte Streiche spielen; eine einsträngige Handlungsführung mit listigen oder betrügerischen Aktionen, die häufig als Handlung und Gegenhandlung, List und Gegenlist, Aktion und Reaktion in zwei Phasen nacheinander vorgeführt werden; der Spielcharakter der vorgeführten Handlungen; „eine thematische Affinität zu Normverstößen und Tabubrüchen“<sup>21</sup>; sowie die Ausrichtung auf eine oder mehrere Pointen mit einer entsprechenden Lachwirkung.<sup>22</sup> Zu den Merkmalen, die schon auf der Ebene des Plots greifen, zählt auch Bausingers plausible Unterscheidung der zweiphasigen Schwänke in einen Ausgleichstyp und einen Steigerungstyp. Beim Ausgleichstyp entsteht nach dem Durchlauf durch zwei Handlungsphasen eine Pattsituation zwischen den Parteien, und zwar entweder indem eine erfolgreich durchgeführte listige Handlung der einen Partei durch eine ebenfalls erfolgreiche Gegenlist der anderen Partei ausgeglichen wird (Ausgleichstyp Revanche) oder indem nur eine Partei handelt, aber (gewissermaßen aus lauter Übermut) zweimal; und zwar in der ersten Phase erfolgreich, in der zweiten Phase aber mit ihrer List scheiternd, so dass sie am Ende selbst den Ausgleich zwischen den Parteien herbeiführt (Ausgleichstyp Übermut). Beim Steigerungstyp wird demgegenüber die Überlegenheit der einen Partei durch zweimaliges Handeln am Ende verstärkt. Dies kann wiederum entweder dadurch geschehen, dass nach einer erfolgreichen listigen Handlung der einen Partei die gegnerische Partei mit ihrer Gegenlist scheitert, so dass die erste Partei gewissermaßen doppelt siegt (Steigerungstyp Revanche), oder aber dadurch, dass wieder nur eine Partei aus lauter Übermut zweimal handelt, in diesem Fall aber beide Male ohne Erfolg, so dass die gegnerische Partei doppelt siegt, ihre Überlegenheit also gesteigert erscheint (Steigerungstyp Übermut).<sup>23</sup> Am Rande sei bemerkt, dass dieser letzte Formtyp, der den *Looser* besonders herausstellt, im 20. Jahrhundert im Film Konjunktur hatte, und zwar unter anderem in Zeichentrickfilmserien wie *Tom & Jerry* oder *Sylvester & Speedy Gonzales* bzw. *Sylvester & Tweety*. Die Episoden funktionieren hier so, dass Kater Tom oder Kater Sylvester regelmäßig mit gro-

<sup>21</sup> [CORDULA KROPIK]: [Art.] Schwank. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von DIETER BURDORF/ CHRISTOPH FASBENDER/ BURKHARD MOENNIGHOFF. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart [u.a.] 2007, 394.

<sup>22</sup> Die immer noch aktuellste Diskussion der verschiedenen Definitionsversuche und Abwägungen von Schwankmerkmalen in *einem* Artikel bietet HERMANN BAUSINGER: Schwank. In: Enzyklopädie des Märchens 12 (2007), 318–332. Bausinger betont für die Gattungsdefinition die stoffliche Seite des im Mittelpunkt stehenden Streiches und die „formbildende Kraft der Handlungskomik“ (ebd., 319).

<sup>23</sup> Vgl. HERMANN BAUSINGER: Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen. In: Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung 9 (1967), 118–136, hier bes. die schematische Übersicht zu diesen Formtypen 128.

ßem Aufwand an List die jeweilige Maus oder den Kanarienvogel zu fangen versuchen, ihr Gegner ihnen aber ebenso regelmäßig eindeutig oder auch mit knapper Not entkommt, so dass seine Überlegenheit am Ende erheblich gesteigert erscheint. In der frühneuzeitlichen Schwankliteratur dominiert demgegenüber der Ausgleichstyp Revanche,<sup>24</sup> der auch bei Theaterschwänken, die ja zu einem Happy End tendieren, am häufigsten anzutreffen sein dürfte.

Was nun die Umsetzungschancen eines Schwank-Plots auf der Bühne betrifft, so weist schon Straßner darauf hin, dass die „Handlungskomik der Schwänke“ sie in besonderer Weise für dramatische Gestaltungen nutzbar mache; daher wurden „Schwankstoffe“ in einem breiten Spektrum komödienhafter Formen aufgegriffen, die von der Groteske und Burleske über die Posse bis zum Sketch reichen.<sup>25</sup> Aus der Frühen Neuzeit sind insbesondere die Berührungen zwischen epischen und dramatischen Formen in der Neidhart-Überlieferung sowie in Hans Sachs' Fastnachtsspielen bekannt. Als Gattungsbezeichnung für eine Spielart des Lachtheaters bürgert sich der Begriff „Schwank“ erst im 19. Jahrhundert ein. Hier wird er zunächst synonym zum Begriff der „Posse“ verwendet, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber, so Volker Klotz, durch eine geschlossene Dramaturgie und eine stärkere soziale Ausrichtung auf das mittlere Bürgertum von dieser abgegrenzt.<sup>26</sup> Damit einhergehend konstatiert Klotz eine thematische Eingrenzung des Theaterschwanks auf „Geschlechterfronten“; immer gehe es „um eine Kreuzung und Durchkreuzung von [vor dem Hintergrund des mittelständisch familialen Wertsystems; T.U.] zulässiger und unzulässiger Sexualität“.<sup>27</sup> Männer und Frauen bilden die Parteien, sie seien wechselweise hintereinander her, dies aber unter durchaus ungleichen Bedingung und mit ungleichen Interessen, die am Ende in einem „Versöhnungsschluß“ vereinigt werden: „[D]ie Männer gehen auf fremde Frauen aus, die Frauen auf ihre eigenen Männer; die Männer auf kurzfristige Abenteuer, die Frauen auf dauernde Sicherheit“.<sup>28</sup>

Was ist nun der Kern der Handlung in dem für viele Toller-Kenner irritierenden, wenn nicht anstößigen Zweiakter *Die Rache des verhöhnten Liebhabers oder Frauenlist und Männerlist*? Der Untertitel wird auf die beiden Akte aufgeteilt: Der erste Akt trägt die Überschrift „Frauenlist“, „Männerlist“ heißt der zweite Akt. Diese paratextuellen Beigaben weisen bereits auf die schwanktypischen zwei Handlungsphasen hin, lassen listige Handlungsweisen erwarten und machen

<sup>24</sup> Vgl. ebd., 134.

<sup>25</sup> Vgl. ERICH STRASSNER: Schwank. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage Stuttgart 1978 (=Sammlung Metzler M 77), 103.

<sup>26</sup> Diese eindeutige soziale Zuordnung zum mittleren Bürgertum und dessen familialen Werthorizont stellt besonders heraus: VOLKER KLOTZ: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette [1980]. 4. aktualisierte und erw. Aufl. Heidelberg 2007 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 239), 207–277.

<sup>27</sup> Ebd., 212.

<sup>28</sup> Ebd., 212–213.

unmissverständlich klar, dass die sich gegenüberstehenden Parteien geschlechtlich zugeordnet sind. Listige Protagonistin des ersten Aktes ist Elena, Gattin des venezianischen Adligen und Ratsherrn Giuseppe. Opfer ihrer List ist Lorenzo, ein junger Venezianer, der Elena begehrt. Lorenzo sucht Elena in ihrem Zimmer im Palast Giuseppees auf, um ihr in blumigen Worten seine Liebe zu gestehen, und lässt sich partout nicht abweisen. Als Giuseppe unerwartet das Haus betritt, versteckt Elena ihren stürmischen Werber hinter einem Vorhang. Ihr Mann hat gerade von einem Juwelier einen lädierten Degen gekauft, den er seiner Frau stolz und wortreich als antike Rarität präsentiert. Das nutzt Elena spontan zu ihrer Frauenlist: Sie bittet Giuseppe, seine Fechtkünste doch einmal vorzuführen, und zwar in einer Art Schattenfechten. Er solle sich einfach vorstellen, „der Vorhang dort, er wär' Dein Feind, / Ein Nebenbuhler meinerwegen“ (I,7; 494 [53]). Giuseppe vollführt einige Streiche gegen den Vorhang, hinter dem sich Lorenzo versteckt hält, so dass beim abschließenden Stoß in diesem Schattengefecht auch ein „kleiner Schmerzlaut ertönt“ (I,7; 494 [54]). Nachdem Giuseppe sich wieder Richtung Rathaus verabschiedet hat, tritt Lorenzo erzürnt, aber unverletzt hervor. Elena eröffnet ihm, sie habe gewusst, dass die Spitze von Giuseppees Degen abgebrochen sei. Derart mit dem Spielcharakter der Frauenlist konfrontiert, fordert Lorenzo Revanche und verkündet, er werde sich rächen, wobei er das Bild des Degens aufnimmt, der – mit intakter Spitze – metaphorisch, aber unmissverständlich auf den sexuellen Charakter seiner „Rache“ verweist:

LORENZO: Du büßest mir Dein Spiel, ich werd' mich rächen.  
Einst wirst Du unter ander'm Vorhang süß zerbrechen,  
Und merk Dir, meine Degenspitze sollst Du fühlen,  
Sie trifft ins Herz und wird Dein Blut, Du Spröde, kühlen! (I,9; 495 [54])

Diese Rache führt der zweite Akt des Theaterschwanks vor, der gut vier Wochen später im Palast Lorenzos spielt. Jetzt sind die Handlungsstrukturen umgekehrt: Lorenzo ist Protagonist der Männerlist, Elena das Opfer. Lorenzo gibt nach vorgeblich langer Krankheit anlässlich seiner Genesung ein Fest, zu dem er „Venedigs Rathausherrn“ empfängt. Mit Hilfe seiner Schwester Giulia hat er auch Elena ins Haus geladen. Als Elena sich in einem Zimmer allein wähnt, erscheint der Hausherr. Elena will fliehen, findet aber die Türen links und rechts verschlossen. Als sie die letzte Tür im Bühnenhintergrund öffnet, wird ein Bett sichtbar, „mit einer seidnen weißen Decke verhüllt“ (II,6; 498 [57]). Lorenzo eröffnet ihr, sie werde ihr loses Spiel jetzt büßen, hebt sie auf seine Arme, trägt sie ins hintere Zimmer und schließt die Tür. Den Geschlechtsakt bekommen die Zuschauer also nicht zu sehen. Er wird im Off vollzogen, während „zarte Geigenmusik“ erklingt, „die bis zum Schluß des Stückes anhält“ (II,6; 498 [58]). Auf der Vorderbühne erscheinen in der Zwischenzeit die Bedienten Elenas und Lorenzos, Rosa und Pietro, die sich offenbar in zärtlichem Einverständnis befinden und in einer Rosenlaube verabreden. Nach diesem ersten, privaten Teil der „Rache“, auf dessen

nachträgliche Bewertung durch Elena (und durch das Stück) noch zurückzukommen sein wird, steht es zwischen den Parteien remis; der Theaterschwank erweist sich also als ‚Ausgleichstyp Revanche‘. Es folgt aber noch eine nicht ganz risikolose Steigerung, die auf Öffentlichkeit angelegt ist und im novellistischen Sinne das eigentlich ‚unerhörte‘ Ereignis vorführt: Dazu legt Lorenzo Elenas Kleider in eine Truhe und fordert sie auf, sich mit dem Seidentuch auf dem Bett gut zuzudecken. Dann lässt er seine Gäste herbeikommen, unter denen sich auch Elenas Gatte Giuseppe befindet, und eröffnet ihnen, er werde ihnen jetzt das Wundermittel zeigen, dem er seine Genesung und Kräftigung verdanke. Vor den Augen der verblüfften Ratsherren deckt er nun Elenas nackten Körper Stück für Stück von den Füßen bis zum Hals auf, nicht ohne die jeweils vorgeführten Körperteile wortreich in höchsten Tönen zu preisen. Giuseppe zeigt sich am heftigsten von diesem Anblick ergriffen und bittet Lorenzo eindringlich, aber natürlich vergeblich, das Geheimnis der Identität der schönen Frau zu lüften. Denn dass er den nackten Körper seiner Gattin vor sich sieht, erkennt Giuseppe nicht. Damit aber bestätigt sich indirekt, was Lorenzo in seinem Liebeswerben im ersten Akt bereits als öffentliches Wissen über Elenas Ehe angeführt hatte: „[E]in jeder weiß, daß Ihr noch Knospe unberührt. / Und Euer Ehebett ein märzlich herber Garten. / Giuseppe schwätzt. Doch eins versteht er nicht: sein Blumenbeetlein warten.“ (I,4; 492 [51]) Derlei eheliche Versäumnisse machen es begreiflich, dass Giuseppe sogar angesichts eines ‚unveränderlichen Kennzeichens‘, eines Muttermales nämlich, nicht misstrauisch geworden ist. Darauf macht Elena selbst nachträglich aufmerksam, als sie sich mit Lorenzo wieder allein auf der Bühne befindet, nicht ohne auch Lorenzo in diesem Punkt Unaufmerksamkeit vorzuwerfen:

Als Du das seidne Bettuch hobst, hast nicht gewußt  
Von einem winz'gen blauen Muttermal an meiner linken Brust.  
Das mich, ein samtner Ametyst, vorwitzig schmückt,  
Und das mich, ich gesteh's, beim Baden oft entzückt.  
Du hast dies kleine zarte Wunder, Flücht'ger, überseh'n.  
LORENZO: Bei Dionysos! Es soll in Zukunft nicht gescheh'n!  
Mit tausend Schwüren will ich es versprechen!  
ELENA: So küsse mich!  
LORENZO: Und ... darf ich mich nicht mehr rächen?  
ELENA: Du darfst!  
O, Deine Rache mag mit Feuermeeren mich umspülen,  
Doch ... nie wird sich mein Blut an Deiner Rache kühlen.  
*Zärtliches Umarmen. Lorenzo rechts, Elena links ab.* (II,14; 503 [63])

Zwischen Lorenzo und Elena mündet die wechselseitige und am Schluss auf Seiten des Mannes gesteigerte List also in ein erotisches Einverständnis, das mit einer zärtlichen Umarmung quittiert wird. Titelgemäß wird dabei das Stichwort der Rache aus Lorenzos oben zitierte Ankündigung in flirtendem Ton als Umschreibung des Liebesaktes wieder aufgenommen. Damit vollendet sich zum einen die

Schwankhandlung durch das Zustandekommen einer passenden Liebesverbindung. Zum anderen versäumt sie nicht, den gehörnten Ehemann noch einmal herauszustellen, der das Schlusswort erhält, mit dem er am Ende dem Verlachten preisgegeben wird:

GIUSEPPE: Ich muß doch nachschaun .. ha .. das Pärchen ausgeflogen.  
Ich irr' mich nicht, heut' hat ein Weibchen ihren Mann betrogen.  
Da lob' ich mir die Elena. Sie wird zur Abendmesse geh'n  
Und Gottes reichen Segen auf unser Eheglück erfleh'n.  
Vielleicht erhört Er sie und schenkt uns einen Sohn.  
Den tugendhaften Gatten leiht Gott verdienten Lohn. (II,16; 504 [64])

Giuseppes religiöse Deutung des Geschehens erscheint naiv, die selbstgerechte Beschwörung der eigenen Tugend angesichts seiner im Stück ebenfalls vorgeführten Frivolität mehr als fragwürdig.<sup>29</sup> Die Schlusspointe entsteht indes daraus, dass die Zuschauer wissen, der verdiente Lohn für Giuseppe, der seine Ehefrau sexuell vernachlässigt, besteht genau darin, dass er selbst derjenige ist, der soeben von seinem „Weibchen“ betrogen worden ist. Dass er dies in der Tat verdient, hatte Elenas Vertraute Rosa bereits im Bedientengespräch mit Pietro in der unmittelbar vorausgegangenen Szene vorweggenommen:

PIETRO: So stattlich junges Weib! Und niemand setzt dem Alten Hörner auf?  
ROSA: Wer Hörner braucht, bekommt sie. Es ist des Lebens Lauf.

(II,15; 504 [63])

Den Cocu am Ende herauszustellen, ist vor dem Hintergrund des zeitgenössischen schwankhaften Lachtheaters wiederum genretypisch. Der betrogene Ehemann ist zwar eine jahrhundertalte Literatur- und Theaterfigur. Klotz zufolge wurde sie jedoch nie „dermaßen massiv und beharrlich wie im Bühnenschwank des 19. Jahrhunderts“ durchgespielt.<sup>30</sup> Eine Erklärung für diesen Boom könnte in der Tat darin liegen, dass der Wertehorizont des kulturtragenden Besitzbürgertums den

<sup>29</sup> Während der Aufdeckung des nackten Frauenkörpers ruft Giuseppe beispielsweise aus: „Ich wünscht', ich wär des Ruhelagers weißes Linnen!“ (II,11; 501 [60]). Später versucht er, von Lorenzo den Namen der Schönen zu erfahren: „Venedigs Mauern bergen diese Holde nicht. / Niemals wär' mir entgangen dieses junge Licht. / [...] / Ich gäb' was drum, wüßt ich den Namen. / Signor Lorenzo, Schmetterling der kleinen Damen ...“ (II,13; 502 [61f.]). Diese zweite Passage ist doppeldeutig: Sie beleuchtet einerseits ebenfalls die Frivolität Giuseppes, beglaubigt aber andererseits noch einmal ausdrücklich, dass der Gatte in dem vorgeführten nackten Körper seine Frau definitiv nicht erkannt hat.

<sup>30</sup> KLOTZ, Bürgerliches Lachtheater (wie Anm. 26), 216.

betrogenen Ehemann noch in eine andere Dimension rückt: Wer sich seine Ehefrau wegnehmen lässt, dem droht „Impotenz auch im Geschäft.“<sup>31</sup> Auch in Tollers Stück wird Giuseppes Impotenz nicht nur – wie etwa im Bild der abgebrochenen Degenspitze – in sexueller Hinsicht angedeutet, sondern ebenfalls auf ein weiteres Aktionsfeld übertragen, nämlich auf das der Politik. Eine von Lorenzo erzählte Anekdote, worin sich Giuseppe bei einer Rede im Rathaus blamiert, mündet in dem Fazit: „Zwar Politik ist heut ein Spiel für jeden reichen Laffen, / Für dürre Dogaressen, für kastrierte Männer und für list'ge Pfaffen.“ (I,4; 492 [51]) Mit der Übertragbarkeit des Hahnreis auf andere Aktionsfelder mag es zusammenhängen, dass das Motiv gendernmäßig ungleich verteilt ist: Der Cocu oder Hahnrei ist immer männlich.<sup>32</sup>

Auf Seiten der Frau ist am Schluss von Tollers Stück typisch, dass am Ende eine erotische Verbindung etabliert wird, in der die Partner zueinander passen. Zeitgenössisch untypisch und durch den Rückgriff auf frühneuzeitliche Schwankliteratur begünstigt, ist indessen, dass die von den Partnern gewünschte Sexualität nicht mit der Restitution der Ehe einhergeht, sondern als außereheliche Beziehung auf Dauer gestellt wird; „nie wird sich mein Blut an Deiner Rache kühlen“ (II,14; 503 [63]), heißt in diesem Zusammenhang, dass die Protagonistin den Wunsch nach einer erfüllten Sexualität ausspricht, deren sozialer Ort außerhalb der Ehe liegt.

## II Die artifizielle Sprechweise der Holzfiguren

Gar nicht so schwankhaft wirkt die Sprachgestaltung des Puppenspiels, wie ein Blick auf Stil und Bildlichkeit in Tollers Versen zeigt. Sind frühneuzeitliche Schwänke in Versen verfasst, geht das metrisch nur sehr selten über einen vierhebigen Knittelvers hinaus, der auch in Fastnachtsspielen die Regel ist. Toller gestaltet indes ganz überwiegend Langverse mit sechs bis acht Hebungen; doch wechseln die Verslängen, und es begegnen mitunter auch zwei-, drei- und vierhebige Zeilen. Die Verse weisen ein jambisches Grundmaß auf, zuweilen finden sich aber auch einzelne daktylische Füllungen. Rhythmische Variabilität zeigt Toller beispielsweise in den Repliken der Tänzer (vgl. II,9, 499 [59]); die Verse sind hier auf drei bis vier Hebungen verkürzt, kommen trochäisch daher, sind an einzelnen Stellen aber ebenfalls daktylisch gefüllt. Tollers Verse sind durchgehend gereimt; Paarreime dominieren, mit betonendem Effekt werden aber manchmal auch Kreuzreime und umarmende Reime eingesetzt.

Lässt schon die Metrik einen erheblichen Gestaltungsaufwand erkennen, so wirkt der Sprachstil insgesamt hochartifizuell. Insbesondere in Lorenzos Beschreibung

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Klotz konstatiert: „Hintergangene Männer ziehen Hohn auf sich, hintergangene Frauen Gleichgültigkeit oder wohlwollendes Bedauern.“ (Ebd.)

von Elenas Körper in der Entblößungsszene erwecken die Verse den Eindruck größter Künstlichkeit, jeglichem naturalistischen Maßstab enthoben:

*Während Lorenzo spricht, hebt er allmählich das Bettuch.*

LORENZO: Mit diesen Füßen lief ein junges Reh in meinen Gründen.

Ich jagte es, doch jähe kniet' ich nieder, als stünden

Die heiligen Drei Könige vor meinen frommen Blicken.

O Anmut flücht'gen Flieh'ns, du tanzendes Entzücken!

Und diese Knöchel, zart wie zitternd Flügelschlagen

Gefang'ner Nachtigallen, die an Käfigstäben klagen.

O diese vollen Waden der geschwung'nen Kraft,

Von roten Säften strotzend, gluterfülltem Lebenssaft ...

[...]

Opalne Kniee, zärtliche Patrouillen unter bunten Hüllen

Auf Euren Gipfeln muß der Wanderer sein Herz mit brauner Freude füllen.

Ihr schmalgewölbten Schenkel, spielerische Tänzerinnen,

GIUSEPPE: Ich wünsch', ich wär des Ruhelagers weißes Linnen!

LORENZO: Ihr starken Lenden, Ihr Gefäß der fruchtbeschwingten Welle,

Du blonder Märchenhain, gelobtes Land der heil'gen Schwelle,

Ersehnter Altar Du, in dem der heiße Kämpfer selig ruht,

In Dir zerbrechend löst sich Gott in keuscher Liebesglut ...

Und hier am Bauch die kleine Falte, spöttisch Lächeln

Schalkhafter Seitenblick, spitzbübisch Fächeln ...

O jede kleine Grube dieses benedeiten Leibes ward mir kündende Monstranz,

O jeder blonde Flaum ein Lichtpfeil, köstlich goldner Glanz!

Ihr rosenfarbne Brüste, Pfrirsichknospen, lieblich blühend

Von jungem Stolze prall, von tausend Wünschen sprühend,

Du Blütenkelch des sel'gen Schläfers, Deinem Dufte hingegeben

Löst sich, ein Ambrawölkchen, menschbeschwertes Leben ...

Der holde Rhythmus dieser Schultern! Arme der beschwingten Rundung!

Ihr feinen, frommen Hände, nächt'ge Boten kosender Erkundung.

Du schlanker Hals, der einer Göttin Krone würdig wiegt,

Den zarte Scham jetzt zu unendlich klagender Gebärde biegt ...

*Lorenzo läßt das Bettuch fallen.*

(II,11; 500f. [60f.])

Über das zu diesen paargereimten, überwiegend jambischen Langversen schon Gesagte hinaus unterstreichen einige gelungene Enjambements den artifiziellen Eindruck: „als stünden / Die heiligen Drei Könige“; „wie zitternd Flügelschlagen / Gefang'ner Nachtigallen“; „Deinem Dufte hingegeben / Löst sich“.

Mehrere Verse werden mit einer Exclamatio eröffnet („O diese vollen Waden“; „O jede kleine Grube“) und verstärken dadurch den hymnischen Charakter dieser Preisung des nackten Frauenkörpers. Der Eindruck einer sich geradezu

überschlagenden Bildlichkeit wird dadurch hervorgerufen, dass kaum ein Substantiv ohne ausmalendes Adjektiv bleibt und Verben vielfach als Partizipien ebenfalls attributiv eingesetzt („lieblich blühend“) oder aber durch Adverbien ausgeschmückt werden („würdig wiegt“). Zahlreiche Komposita aus Substantiven, Adjektiven und Partizipien wie „fruchtbeschwingten“, „Lichtpfeil“, „Pfrirsichknospen“, „Ambrawölkchen“, „menschbeschwertes“ suggerieren einen sinnlich ansprechenden Gesamteindruck, bleiben aber in ihrer konkreten Beschreibungsleistung unscharf. Ähnlich gesucht und zuweilen manieriert wirken einige Genitiv-Konstruktionen („O Anmut flücht'gen Flieh'ns“; „Gefäß der fruchtbeschwingten Welle“).

In der Tat lässt sich mit Reimers in der Sprachgestaltung ein erotisierendes „Vokabular des Schwingens, Wiegens und Tanzens“ beobachten – „Schenkel, spielerische Tänzerinnen“, „Rhythmus dieser Schultern! Arme der beschwingten Rundung!“, „Hände, nächt'ge Boten kosender Erkundung“ –, das in Verbindung mit diversen floralen Motiven – „rosenfarbne Brüste, Pfrirsichknospen, lieblich blühend“, „Blütenkelch des sel'gen Schläfers“ – Anklänge an den literarischen Jugendstil erkennen lässt.<sup>33</sup> Die Form der hymnischen Preisung der Schönheit der Frau teils in stereotypen Formeln, teils in immer wieder neuen und gesuchten Bildern und Vergleichen, die sich gegenseitig zu überbieten scheinen, reicht literaturgeschichtlich aber erheblich weiter zurück. Toller knüpft ganz offensichtlich mit seinem ‚galanten Puppenspiel‘ an die galante Lyrik der Barockzeit an. Diese war ihrerseits in die Schule der petrarkistischen Liebesdichtung gegangen, die einzelne isolierte Körperteile der angebeteten Geliebten fast katalogartig und dabei doch schmachtend und werbend besingt. In der galanten Lyrik des (späten) 17. Jahrhunderts wird dann die spielerisch verhüllende Bildlichkeit auf ein breites Spektrum sexueller Betätigungsmöglichkeiten ausgedehnt; erinnert sei insbesondere an die Gedichte Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus (1616–1679). Mit der Umschreibung der geschlechtlichen Vereinigung als Ruhen und schließlich Zerbrechen des ‚heißen Kämpfers‘ in der als „blonder Märchenhain“, „gelobtes Land“ und „Altar“ apostrophierten weiblichen Scham, und mit der Erwähnung, dass die Hände der vorgeführten Frau zu „kosender Erkundung“ geeignet sind, greift Toller einige aus der Zeit des Barock geläufige Bilder auf, bleibt aber hinter dem galanten Andeutungsreichtum etwa eines Hoffmannswaldau eher noch zurück.<sup>34</sup> Für seine harmlosere Variante der erotischen Umschreibung von Frauenschönheit ließe sich die Tradition bis in die Antike zurückverfolgen, etwa zu den römischen Dichtern Catull (1. Jh. v. Chr.) und Ovid (43 v. Chr.-17 n. Chr.). Ein weiterer und vielleicht noch wichtigerer Referenztext dürfte das Hohelied Salomos im Alten Testament sein, ein Stück altisraelischer Liebesdichtung, das

<sup>33</sup> REIMERS, Bewältigen des Wirklichen (wie Anm. 12), 64–65.

<sup>34</sup> Für einen Eindruck vgl. Christian Hofmann von Hoffmannswaldau: Gedichte. Auswahl und Nachwort von MANFRED WINDFUHR. Stuttgart 1994, 3–46, sowie insgesamt zur Barocklyrik die Anthologie: Gedichte des Barock. Hg. von ULRICH MACHÉ/ VOLKER MEID. Stuttgart 1980.

mit seinen Naturvergleichen auch für die geistliche wie profane Liebesdichtung der Frühen Neuzeit von hoher Anregungskraft war. „Sie haben mich zur Hüterin der Weinberge gesetzt; aber meinen eigenen Weinberg habe ich nicht behütet“ (Hld 1,6b),<sup>35</sup> heißt es dort beispielsweise in einem von weiblicher Stimme vorgetragenen Lied; „Deine beiden Brüste sind wie junge Zwillinge von Gazellen“ (Hld 4,5), preist später die männliche Stimme und: „Du bist gewachsen wie ein Lustgarten von Granatäpfeln mit edlen Früchten, Zyperblumen mit Narden“ (Hld 4,13). Lorenzos meist zu Metaphern verkürzte Naturvergleiche mögen auch hierdurch angeregt sein. Charakteristisch ist in Tollers Versen aber, dass sie in die erotischen Beschreibungen eine religiöse Bildlichkeit hineinmischen, die sich im Hohelied Salomos selbst nicht findet. Die zunächst als zu erjagendes Reh umschriebene angebetete Frau erscheint als ‚heilige Drei Könige‘; ihr Schoß als ‚ersehnter Altar‘; ihr Leib ‚benedeit‘, so dass er zu einer ‚kündenden Monstranz‘ wird. Und das ‚gelobte Land‘ ist biblisch das Abraham und seinen Nachkommen von Gott verheißene Land Kanaan (vgl. Gen 13,15), aber wiederum aus der galanten Lyrik als Umschreibung für den Schoß der Angebeteten geläufig.<sup>36</sup>

Für die Bühnenwirkung derartiger Lobpreisungen des weiblichen Körpers ist es nun entscheidend, dass es sich in Tollers galantem Puppenspiel um eine hölzerne Gliederpuppe handelt, deren Schönheit hier in höchsten Tönen umschrieben wird. Selbst wenn die Puppen noch so fein gearbeitet wären, könnten ihre sichtbare bauartbedingte Steifheit und die Mechanik ihrer Bewegungen nur in einem scharfen Kontrast stehen zu dem, was Lorenzo hier über die kleine Falte am Bauch, über die Brüste, von ‚jungem Stolze prall‘ und über den schlanken Hals sagt. Zudem ist gar nicht klar, ob die Zuschauer die Aufdeckung des Frauenleibes überhaupt zu sehen bekommen. Das Bett, auf dem Elena liegt, steht in einem Zimmer auf der Hinterbühne, das Lorenzo von der Vorderbühne aus durch eine Tür betritt. Laut Regieanweisung aber folgen ihm die Gäste ‚bis an die Tür[,] die sie verdecken‘ (II,11; 500 [59]). Nach dieser Vorgabe inszeniert, wäre die Aufdeckungsszene eher ein Hörspiel als ein Schauspiel; die Zuschauer werden also nicht wirklich zum Voyeur, sondern werden auf ihre eigene Phantasie und mithin auf sich selbst zurückgewiesen. Sie erhalten – wie es Dorothea Krimm plausibel deutet – so die Möglichkeit, ihre eigene Tendenz zum Voyeurismus zu reflektieren.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Zitiert wird die Luther-Übersetzung in der revidierten Fassung von 1984.

<sup>36</sup> Vgl. Christian Hofmann von Hoffmannswaldau: An die Phillis. In: MACHÉ/ MEID, Gedichte des Barock (wie Anm. 34), 279: „DER und jener mag vor mir / Das gelobte land ererben / Lass mich / Phillis / nur bey dir / Auf den hohen hügel[n] sterben.“

<sup>37</sup> Vgl. KRIMM, Musikalisches Figurentheater (wie Anm. 14), 167: „Ob nun die Tür zum Schlafzimmer tatsächlich so verstellt ist, dass das Publikum ‚nichts‘ zu sehen bekommt, oder ob das ‚nackte‘ bzw. langsam entblößte Objekt ein hölzerner Puppenkörper mit oder ohne Geschlechtsmerkmalen ist [...] – das eigentliche Geschehen findet in diesem Moment in den Köpfen der Zuschauer statt. Mehr noch: Indem der Puppenkörper den ganzen Szenentypus inklusive Voyeurismus des Zuschauers ironisiert, da

### III Aufführungen mit und ohne Holzfiguren und zeitgenössische Äußerungen

In den Rezeptionsdokumenten, die sich über frühe Lektüren und Aufführungen des Stückes zusammentragen lassen, finden sich solche Reflexionen indessen nicht. Wie später die Forschung beurteilt die Zeitgenossen *Die Rache des verhöhten Liebhabers* vor dem Hintergrund eines Toller-Bildes, das sich Anfang der zwanziger Jahre schnell auf der Basis seiner engagierten expressionistischen Stücke etabliert hatte. So schreibt Fritz Droop schon 1922 in einem Bühnenführer des Schneider Verlags, in dem er sich zu *Die Wandlung, Masse Mensch, Die Maschinenstürmer* und *Eugen Hinkemann* äußert:

Nur einmal, in dem galanten Puppenspiel „Die Rache des verhöhten Liebhabers“ (Verlag von Paul Cassirer, Berlin), hat Toller den ehernen Ring seines ersten Schaffens durchbrochen, indem er nach einer Geschichte des Kardinals Bandello (um 1550) einen Zweiakter erotischen Charakters in lyrisch-graziöser Form verfaßte. Es mag dem Dichter eine Entlastung gewesen sein, für eine Weile die Kanzel zu verlassen, von der herab er immer nur Dumpfe aufzurütteln, Tastende zu führen suchte.<sup>38</sup>

Droop schrieb diese verständnisheischende Notiz, noch bevor *Die Rache des verhöhten Liebhabers* erstmals auf der Bühne zu sehen war. Als erste Aufführung ist die Inszenierung der Freien Volksbühne im Volkshaus Jena am 8. Mai 1923 belegt,<sup>39</sup> wo am gleichen Abend August Strindbergs Theaterfragment *Der Holländer* gespielt wurde. Heinrich Goebel führt in einer sehr knappen Theaterrezension einen „Dr. Harnisch“ als Regisseur für *Der Holländer* an, der – es ist die Zeit des Ruhrkampfes – „eigens wegen dieser Uraufführung aus dem besetzten Mainz nach Jena ausgewandert war“.<sup>40</sup> Es ist zu vermuten, dass Harnisch an diesem Abend auch *Die Rache des verhöhten Liebhabers* inszenierte.<sup>41</sup> Bei dem Genannten handelt es sich um den Schriftsteller und Regisseur Wolfgang Hoffmann

seine reduktionistische Form im krassen Gegensatz zum evozierten Schönheitsideal steht, regt er den Zuschauer zur Reflexion dieser Situation an und führt ihn sich selbst vor. Darin liegt das eigentlich Provokative von Ernst Tollers Puppenspiel.“

<sup>38</sup> FRITZ DROOP: Ernst Toller und seine Bühnenwerke. Eine Einführung von Fritz Droop. Mit selbstbiographischen Notizen des Bühnendichters. Die Wandlung, Masse Mensch, Die Maschinenstürmer, Eugen Hinkemann. Berlin: Franz Schneider 1922 (=Schneiders Bühnenführer), 17–18.

<sup>39</sup> Vgl. JOHN M. SPALEK: Ernst Toller and his Critics. A Bibliography. Charlottesville 1968, 888.

<sup>40</sup> Vgl. HEINRICH GOEBEL: Strindberg, August, Der Holländer. Ein Fragment. Uraufführung im Volkshaus Jena am 8. Mai. Toller, Ernst, Die Rache des verhöhten Liebhabers. Ein galantes Puppenspiel. Ebd. am 8. Mai. [Theaterrezension] In: Die schöne Literatur XXIV, Nr. 11, 01.06.1923, 215–216, hier 216.

<sup>41</sup> Über die Chronik des Volkshauses Jena ließ sich weder die Inszenierung der *Rache des verhöhten Liebhabers* noch der Regisseur verifizieren. Vgl. BIRGIT LIEBOLD/

Harnisch (1893-1965), der allerdings in dieser Zeit nicht in Mainz, sondern am Hessischen Landestheater Darmstadt tätig war.<sup>42</sup> Die Informationen über die erste Aufführung von Tollers Stück sind insgesamt dürftig und wenig belastbar. Heinrich Goebel erwähnt in wenigen Zeilen lediglich die Entblößung der Frau bis auf das Gesicht vor den Augen ihres gehörnten Ehemanns als „ein starkes Motiv“ und schließt mit der erstaunten Notiz: „[K]aum erkennt man Toller wieder.“<sup>43</sup>

Eine weitere erwähnenswerte Premiere ist die einzelne Aufführung am 7. September 1924 in der Berliner Volksbühne am Bülowplatz.<sup>44</sup> Hier hatten die Veranstalter *Die Rache des verhöhten Liebhabers* als Abschluss einer Matinee anlässlich der Entlassung Ernst Tollers aus der Festungshaft ausgewählt. Der Zweikakter wurde unter der Regie von Paul Henckels nach der Rezitation von Gedichten aus dem *Schwalbenbuch* durch Armin Th. Wegener und nach einer textlich nicht erhaltenen Szene aus dem Umkreis der *Wandlung* mit dem Titel „Bordelle des Krieges“ gegeben. „Sehr hübsch, sehr spaßig, sehr – hm, galant“, schreibt der Kritiker des *Berliner Lokalanzeigers* über das Puppenspiel und fährt fort: „Aber kein echter Toller. Kurfürstendamm. Beifall rauscht; Lachen quillt; man schmunzelt.“<sup>45</sup> Mit dem Stichwort „Kurfürstendamm“ wird kritisch angedeutet, dass das Arbeitertheater hier Inszenierungspraktiken des Vergnügens- und Konsumtheaters des Berliner Westens aufgreift. „In der vorliegenden Form eine Belanglosigkeit“, schreibt ein anderer Kritiker über die Inszenierung, „gehoben nur durch die schauspielerischen Leistungen [...]. Eine lustige Einstudierung von Paul Henckels, in stilgemäßer Einkleidung, mit Marionettengesten der Darsteller.“<sup>46</sup> Und in *Der Montag Morgen* ist am Tag nach der Matinee zu lesen: „Ein großer Aufwand an Dekorationen, Kostümen, Abrichtung der Darsteller – für einen kleinen Einfall aus einer Anekdote des Bandello. Hier gibt sich Toller harmlos und erreicht zuweilen die Heiterkeit von Ludwig Fulda.“<sup>47</sup> Max Osborn sieht in

MARGRET FRANZ (Hg.): Volkshaus Jena. Versuch einer Chronik [1903-2003-100 Jahre]. Jena 2003.

<sup>42</sup> Vgl. FRITHJOF TRAPP (Hg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-45. Band 2: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler. München 1999, 429–430. In der Spielzeit 1921/22 war Wolfgang Hoffmann-Harnisch zudem Theaterdirektor am Stadttheater Minden. Vgl. hierzu CHRISTIAN HELMING: Bildungsauftrag in ernster Zeit – die Geschichte der Volksbühne Minden 1921-1933. [März 2008]. Online in: [www.stadttheater-minden.de/pdf/historie/214\\_bildungsauftrag.pdf](http://www.stadttheater-minden.de/pdf/historie/214_bildungsauftrag.pdf). (Stand: 3. Mai 2012, letzter Zugriff: 28.3.2014).

<sup>43</sup> GOEBEL, Strindberg (wie Anm. 40), 216.

<sup>44</sup> Vgl. SPALEK, Ernst Toller and his Critics (wie Anm. 39), 888. Spalek führt hier ohne Angabe des Regisseurs eine weitere Premiere am 2. März 1926 in der Tribüne Berlin-Charlottenburg an.

<sup>45</sup> F[RIEDRICH] H[USSONG]: Eine Toller-Feier der Volksbühne. In: *Berliner Lokalanzeiger* (8.9.1924).

<sup>46</sup> HANS B. UHL: Ernst Toller-Feier. In: *Der Kritiker* (Berlin) (Sept./Okt. 1924), 14–15.

<sup>47</sup> STEFAN GROBMANN: Toller-Matinee. In: *Der Montag Morgen* (Berlin) (8.9.1924), 4.

der *Rache des verhöhten Liebhabers* (entstehungsgeschichtlich nicht korrekt) einen „Vorkriegs-Toller, der an einer galanten Nichtigkeit Genüge fand“ und lobt Henckels' Inszenierung als „eine bunte Komödie mit menschlichen Marionetten“.<sup>48</sup> In der Summe zeigen diese Kritiken, dass die Berliner Theaterwelt überrascht darüber war, was sie hier aus der Feder Tollers zu sehen bekam, nicht aber unangenehm überrascht und keineswegs entrüstet. Bei den genannten Aufführungen – das sei noch einmal betont – handelt es sich um Darbietungen menschlicher Schauspieler des Sprechtheaters, die je nach Inszenierung mit einer marionettenhaft mechanischen Spielweise und teilweise an Fäden dem Puppenspielcharakter des Stückes mehr oder weniger entgegengekommen sein mögen.

Die erste Inszenierung als ‚echtes‘ Puppenspiel ist für das Jahr 1926 im Schweizerischen Marionettentheater Zürich belegt.<sup>49</sup> Für diese Aufführung hatte Ernst Krenek (1900-1991) eigens eine Bühnenmusik für Violine, Klavier und Stimme komponiert,<sup>50</sup> so dass die Inszenierung in der Ausstattung von Karl Hügin das Stück zugleich in das Medium des musikalischen Figurentheaters transponierte. Für die besondere Spielart eines erotischen musikalischen Figurentheaters gibt es eine Reihe von zeitgenössischen Beispielen.<sup>51</sup> Auf Kreneks Musik kann hier nicht im Detail eingegangen werden. Sie „betont das Tänzerisch-Leichte“, fasst Krimm nach ihrer eingehenden Analyse zusammen: „Sie verfügt aber darüber hinaus auch über dezente Mittel der Verfremdung, die in bewusstem Kontrast zu tonal-vertrauten musikalischen Mustern gesetzt erscheinen und eine Ebene der Ironie, der leisen Untertöne eröffnen.“<sup>52</sup> Ironie und leise Untertöne passen durchaus zu der oben konstatierten Kontrastwirkung der in hymnischen Tönen beschriebenen Schönheit und der notwendig dahinter zurückbleibenden tatsächlichen Gliederpuppe. Was diese Entblößungsszene betrifft, so ist es indes sehr wahrscheinlich, dass die Zürcher Inszenierung die oben zitierte Regieanweisung ernst nahm und die Schlafzimmertür durch Lorenzo Gäste verstellen ließ,

<sup>48</sup> MAX OSBORN: Ernst-Toller-Feier. Matinee in der Volksbühne. In: *Berliner Morgenpost* (9.9.1924). Für weitere Besprechungen der Matinee vgl. SPALEK, Ernst Toller and his Critics (wie Anm. 39), Nr. 3611–3627.

<sup>49</sup> Vgl. MANFRED NÖBEL: Ernst Toller: Die Rache des verhöhten Liebhabers [Nachwort]. In: NÖBEL, Stücke für Puppentheater (wie Anm. 5), 393–398.

<sup>50</sup> Die Partitur wurde erst kürzlich publiziert: ERNST KRENEK: Musik zum Puppenspiel „Die Rache des verhöhten Liebhabers“ (Ernst Toller) für Violine, Klavier und Stimme. Op. 41. 1925. Kassel [u.a.] 2012.

<sup>51</sup> Dorothea Krimm analysiert in ihrer musikwissenschaftlichen Dissertation aus der erotischen Spielart noch *Das Nusch-Nuschi* (1921) mit der Musik von Paul Hindemith (1895-1963) nach dem Libretto von Franz Blei (1871-1942); vgl. KRIMM, Musikalisches Figurentheater (wie Anm. 14), 184–218. Krimms Aufstellung zufolge wurden auf dem Schweizerischen Marionettentheater zwischen 1918 und 1946 insgesamt 18 Puppenspiele mit Musik inszeniert, darunter Mozarts *Zaide* und *Bastien und Bastienne*, Jacques Offenbachs *Das Mädchen von Elizondo* sowie eine Bearbeitung von Tiecks *Der gestiefelte Kater*; vgl. ebd., 156–157.

<sup>52</sup> Ebd., 183.

so dass die Zuschauer keine nackte Puppe zu sehen bekamen. Im Zürcher Museum Bellerive werden die Originalmarionetten der Inszenierung aufbewahrt; darunter findet sich keine nackte Elena. Eine solche Zweitfigur wäre aber wohl erforderlich gewesen, da sich Marionetten wegen der Fäden kaum entkleiden lassen.<sup>53</sup> So werden die Zuschauer also auch in dieser Puppeninszenierung auf ihre eigene Vorstellungskraft zurückverwiesen worden sein. Von der Puppenbühne aus wird zudem indirekt die Frage nach dem ‚auf der Bühne Zeigbaren‘ aufgeworfen.<sup>54</sup> Ein öffentlich und ausdrücklich zur Schau gestellter nackter Frauenkörper, bei dessen Betrachtung die Voyeure vor der Bühne gezwungen wären, die Position der Voyeure auf der Bühne zu teilen, wäre in der Puppenvariante zwar nicht skandalträchtig; indem die Szene den Blicken aber selbst auf dem Puppentheater entzogen bleibt, provoziert sie umso mehr eine Reflexion über die Dialektik von Spiel und Ernst, von spielbaren und nicht-spielbaren Handlungen auf der Bühne.<sup>55</sup>

Nimmt man hinzu, dass um die Jahrhundertwende eine angeregte Diskussion über Gestaltungsmöglichkeiten sowie allgemein Vor- und Nachteile des Puppentheaters geführt wurde, ist Toller mit *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* durchaus auf der Höhe des avancierten Theaterdiskurses. Seit den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts setzten sich, angeregt durch Maurice Maeterlinck (1862–1949), diverse Autoren mit dem Phänomen Puppe und ihren Wirkungsmöglichkeiten auseinander, von Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) und Arthur Schnitzler (1862–1931) bis hin zu Edward Gordon Craig (1872–1966) mit seinem Konzept der „Übermarionette“.<sup>56</sup> Craig sah im Einsatz von Marionetten die Chance, Defekte der Schauspieler-Persönlichkeiten auszublenden und die Regie voll zum Zuge kommen zu lassen.<sup>57</sup> Denn der Einsatz von Puppen verlagert die

<sup>53</sup> Vgl. auch ebd., 171. Auf der Internetseite der Zürcher Hochschule der Künste und des Museums für Gestaltung Zürich werden die Marionetten Elenas, Lorenzos, Giulias (Lorenzos Schwester), Giuseppe (mit einem sehr runden Bauch) und Pietros (Lorenzos Diener) aus der Inszenierung von 1926 gezeigt [o.J.]. Vgl. URL: [http://emuseum40.zhdk.ch/view/objects/asitem/search\\$0040/0/title-asc?criteria=verh\\$00f6hnten\\$0020liebhabers&rg=Objects,,0&sm=\[Objects,%20Exhibitions,%20Sites,%20People,%20MediaModule\]](http://emuseum40.zhdk.ch/view/objects/asitem/search$0040/0/title-asc?criteria=verh$00f6hnten$0020liebhabers&rg=Objects,,0&sm=[Objects,%20Exhibitions,%20Sites,%20People,%20MediaModule]) (Stand: 20. Februar 2014).

<sup>54</sup> Vgl. KRIMM, Musikalisches Figurentheater (wie Anm. 14), 171.

<sup>55</sup> Hierzu immer noch anregend: MANFRED BRAUNECK: Theater – Spiel und Ernst. Ein Diskurs. In: Neue Rundschau 91.4 (1980), 186–205.

<sup>56</sup> Vgl. Edward Gordon Craig: Der schauspieler und die über-marionette [1908]. In: Über die kunst des theaters. Nach der Originalausg. von 1911 übertragen und hg. von ELISABETH WEBER/ DIETRICH KREIDT. Berlin 1970, 51–73.

<sup>57</sup> Wichtige Positionen des Marionettendiskurses sind zusammengestellt bei MANFRED NÖBEL: Literatur und Puppe. Gedanken zum Figurentheater 1900–1945. In: NÖBEL, Stücke für Puppentheater (wie Anm. 5), 419–460. Speziell zu Craigs Konzept der „Über-Marionette“ informiert KRIMM, Musikalisches Figurentheater (wie Anm. 14), 151–155. Den Horizont des Marionettendiskurses für das Verständnis der *Rache des*

Aufmerksamkeit und die Bewunderung der Zuschauer weg vom Schauspieler und hin zu den Leistungen der Regie. Puppen erleichtern Entindividualisierung, Entillusionierung und Abstrahierung und sind gewissermaßen ihrem Wesen nach antinaturalistisch. Die Konjunktur des Puppenspiels zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann insofern zu den Reaktionen gegen den auf den zeitgenössischen Bühnen verbreiteten Naturalismus gezählt werden.<sup>58</sup> Und in der Verweigerung naturalistischer Sehweisen berührt sich *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* durchaus mit der Ästhetik der expressionistischen Stücke Tollers.

Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass von Toller selbst keine programmatisch konzeptionellen Äußerungen zur Puppenbühne vorliegen und dass er sich auch nirgends dezidiert zu *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* geäußert hat. Der Autor vollendete das Stück – so geht aus einer der Erstaussgabe beigefügten Widmung hervor – im Januar 1920 im Festungsgefängnis Eichstätt, wo er seit September 1919 inhaftiert war. Etwa zeitgleich arbeitete er im Herbst/Winter 1919/20 auch an *Masse Mensch*. Weitere Details zur Entstehungsgeschichte liegen bislang nicht vor. In seinem autobiographischen Essay *Arbeiten* (1930) blickt Toller auf seine frühen Dramen zurück, erwähnt aber *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* nicht ausdrücklich. Mit Blick auf das Puppenspiel werden aus diesem Essay jedoch gelegentlich folgende Sätze zitiert: „Ich habe manchmal aus spielerischer Laune Scherzdinge geschrieben. Daraus machte man mir die heftigsten Vorwürfe. Wie jedem Künstler prägt man auch mir eine Schablone auf, nach der ich bis an mein Lebensende mich richten soll. Ich denke gar nicht daran.“<sup>59</sup> Es ist möglich, aber keineswegs sicher, dass Toller mit diesem Absatz tatsächlich an sein Puppenspiel denkt. Wichtiger als die Rechtfertigung der Abfassung des Stückes und die Werkcharakterisierung als „Scherzdinge“ ist, dass der Autor sich hier dagegen verwahrt, in eine Schublade gepresst zu werden – eine Mahnung nicht nur an die zeitgenössische Literaturkritik, sondern auch an die Literaturwissenschaft.

Greift man die Stichworte ‚spielerische Laune‘ und ‚Scherzdinge‘ auf, so wäre es verfehlt, darin eine Selbstdistanzierung Tollers von seinem Puppenspiel zu lesen. Immerhin war ihm *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* bedeutsam genug, um der bibliophil gestalteten Buchausgabe von 1925 zuzustimmen.<sup>60</sup> Diese ist mit neun Radierungen von Hans Meid (1883–1957) illustriert. In einer auf handgeschöpftem Büttenpapier gedruckten Teilaufgabe von 120 Exemplaren wurden die Radierungen einzeln handschriftlich signiert. Aber auch bei der übr-

*verhöhnten Liebhabers* loten ebenfalls aus DAVIES, The Plays of Ernst Toller (wie Anm. 13), 143–150 und REIMERS, Bewältigen des Wirklichen (wie Anm. 12), 58–63.

<sup>58</sup> Vgl. DAVIES, The Plays of Ernst Toller (wie Anm. 13), 145.

<sup>59</sup> Ernst Toller: *Arbeiten*. In: Ders.: Quer durch. Reisebilder und Reden [1930]. Reprint. Mit einem Vorwort zur Neuherausgabe von STEPHAN REINHARDT. Heidelberg 1978, 275–296, hier 289.

<sup>60</sup> Vgl. Toller, *Rache* (wie Anm. 4).

gen Verkaufsaufgabe, mit Fadenheftung in Leinen gebunden, wurde auf den Eindruck einer Prachtausgabe Wert gelegt. Auf schwerem Kunstdruckpapier werden Meids Radierungen qualitativ in Autotypie wiedergegeben. Mit der Einfügung der Illustrationen wurde das Layout überarbeitet und eine sehr großzügige Seitengestaltung mit breiten Rändern und einem großen Zeilenabstand gewählt. Für die Illustration der *Rache des verhöhten Liebhabers* greift Meid Schlüsselszenen des Puppenspiels heraus, wie den stürmischen Auftritt Lorenzos im Hause Elenas, Giuseppees Degenkampf gegen den Vorhang, hinter dem Lorenzo verborgen ist (vgl. Abbildung 2), und natürlich die Entblößung Elenas vor den Augen der versammelten Gäste, wobei die Betrachter von Elenas nacktem Körper lediglich die



Abb. 1: Titelradierung von Hans Meid zu Tollers *Die Rache des verhöhten Liebhabers*. Buchausgabe Berlin 1925, S. 3.



Abb. 2: Illustration von Hans Meid zum ersten Akt „Frauenlist“. In: Ebd., S. 30

Fußsohlen zu sehen bekommen (vgl. Abbildung 3). Bemerkenswert ist eine ganzseitige Titelradierung, die auf S. 3 zwischen Schmutztitel und dem eigentlichen Titelblatt (S. 5) in die Titelei eingefügt ist (vgl. Abbildung 1).

Sie zeigt eine Puppenbühne, deren klassizistischer Giebel links von einer weiblichen und rechts von einer männlichen Karyatide getragen wird, die jeweils den äußeren Vorhang zu halten scheinen. Auf dem inneren Vorhang steht in Kapitälchen der Stücktitel *Die Rache des verhöhten Liebhabers*, darunter ist als Zeichen für den betrogenen Ehemann ein Hirschgeweih abgebildet, in dessen oberste Enden ein Degen eingelegt ist. Diese symbolische Gestaltung wurde in Goldprägdruck auch auf dem vorderen Buchdeckel des grünen Leineneinbands aufgebracht. Für die Buchausgabe hat Toller den Text noch einmal durchgehend überarbeitet. Die Änderungen betreffen sprachliche und metrische Glättungen, bei de-

nen sich Toller erkennbar bemüht, einige etwas hölzern klingende Verse geschmeidiger zu gestalten. Neben Verbesserungen im Versfluss finden sich aber auch Stellen, an denen der Eindruck entsteht, der Neusatz erfolgte etwas flüchtig,



Abb. 3: Illustration von Hans Meid zum zweiten Akt „Männerlist“. In: Ebd., S. 49. Abbildungsnachweise: Archiv des Verfassers

so dass Verse gestrichen wurden und anderen Versen nun der Reim fehlt.<sup>61</sup> Außerdem hat Toller einige wenige politische Anspielungen auf die Revolutionsjahre 1918/19, die die Erstausgabe enthält, in der Buchausgabe getilgt oder zurückgenommen. Diese Anspielungen sind für die Handlung des Puppenspiels entbehrlich und schienen 1925 vielleicht unpassend.

Schließlich existiert eine von Alexander Henderson wahrscheinlich 1934/35 angefertigte englische Übersetzung des Puppenspiels mit dem Titel *The Scorned Lover's Revenge or The Wives of Women and Men*,<sup>62</sup> die auf der Buchausgabe von 1925 basiert. Diese Übersetzung deutet darauf hin, dass Toller auch in den Jahren des Exils noch Berührungen mit dem Stück hatte.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Vgl. zu den Änderungen im Detail das Variantenverzeichnis der neuen Toller-Ausgabe (wie Anm. 8) und die darauf bezogenen Erläuterungen im Nachwort.

<sup>62</sup> Die Übersetzung ist als Typoskript überliefert: *The scorned lover's revenge*. Ernst Toller Papers, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, 27 S.

<sup>63</sup> Möglicherweise wird die kommentierte Ausgabe der Briefe Ernst Tollers, die gegenwärtig an der Universität Koblenz-Landau unter Leitung von Stefan Neuhaus erarbeitet wird, neue Erkenntnisse darüber bringen, inwieweit Toller in die Vorbereitung und Durchführung der Übersetzung involviert war. Vgl. die Vorstellung des Editionsprojekts im Internet, URL: <http://www.uni-koblenz-landau.de/koblenz/fb2/inst-germanistik/pro/briefeernsttoller> (Stand: 5.12.2013, letzter Zugriff: 21.02.2014).

## IV Von der schwankhaften Novelle Bandellos zum Holzfigurenschwank

Auf dem Titelblatt deklariert Toller selbst die Vorlage für *Die Rache des verhöhten Liebhabers* und notiert: „Ein galantes Puppenspiel in zwei Akten frei nach einer Geschichte des Kardinals Bandello“ (489 [45]). Die „Geschichte“ lässt sich eindeutig als Matteo Bandellos (ca. 1485–1561) schwankhafte Novelle *Beffa d'una donna ad un gentiluomo ed il cambio che egli le ne rende in doppio* identifizieren, zuerst veröffentlicht 1554 in Italienisch.<sup>64</sup> In deutscher Sprache erschien 1818/19 eine Übersetzung von Johann Valentin Adrian (1793–1864),<sup>65</sup> 1851 übersetzte Adalbert von Keller (1812–1883) für den *Italiänischen Novellenschatz* eine Auswahl.<sup>66</sup> Möglicherweise kannte Toller schon eine dieser älteren Übersetzungen. Wahrscheinlicher ist aber, dass er seine „Geschichte“ unter dem Titel „Wie eine Dame einem Edelmann einen Streich spielte und wie er ihn ihr doppelt heimzahlte“ in der Neuübersetzung von Otto Max Mittler (\*1888, Todesjahr unbekannt) las, die 1919 in einer Auswahlausgabe erschienen war.<sup>67</sup> In der Forschung hat sich Davies das Verhältnis von Tollers Text zu seiner Vorlage genauer angeschaut; er kommt zu dem Ergebnis, das Stück sei

a genuinely original work, as independent of, and as superior to, its ‚original‘ as, for example, the plays of Shakespeare and his most gifted contemporaries are independent of and superior to the ‚novelle‘ of Bandello and others upon whom they drew for their material.<sup>68</sup>

Davies' Befund lässt sich durch einen einlässlichen Textvergleich bestätigen: Toller übernimmt von Bandello die Grundstruktur der zweiphasigen Handlungsführung sowie einige zentrale Motive, ändert in den Details aber erheblich und setzt wichtige eigene Akzente. Dabei sticht eindeutig heraus, dass Toller sowohl

<sup>64</sup> Vgl. La Prima [Seconda; Terza] Parte De Le Novelle del Bandello. Lucca 1554 [Quarta Parte: Lione 1573]. Bei der Ausgabe handelt sich um eine Sammlung von 214 Novellen, die (anders als bei Boccaccio) ohne fiktionale Rahmenhandlung aneinandergereiht sind. Sie erschienen in vier Teilen, Teile 1 bis 3 im Jahr 1554 in Lucca, Teil 4 posthum 1573 in Lyon. Wie Boccaccios Novellen waren auch Bandellos Texte literarhistorisch von großer Anregungskraft; unter anderem griffen Shakespeare (*Romeo und Julia*), Lope de Vega, Stendhal und D'Annunzio Stoffe und Motive Bandellos auf.

<sup>65</sup> Bandellos Novellen. Übersetzt von JOHANN VALENTIN ADRIAN. 3 Bände. Frankfurt am Main 1818/19.

<sup>66</sup> Matteo Bandello: Novellen. In: Italiänischer Novellenschatz, ausgewählt und übersetzt von ADALBERT VON KELLER. Bd. 3 und 4. Leipzig 1851.

<sup>67</sup> Matteo Bandello: Wie eine Dame einem Edelmann einen Streich spielte und wie er ihn ihr doppelt heimzahlte. In: Ders.: Novellen. Übersetzt, herausgegeben und eingeleitet von OTTO M. MITTLER. Federzeichnungen und Umschlagzeichnung von Artur Braunschweig. München 1919, 13–30.

<sup>68</sup> DAVIES, The Plays of Ernst Toller (wie Anm. 13), 143.

bei der ‚Frauenlist‘ wie bei der ‚Männerlist‘ gerade das bei Bandello vorherrschende gewaltsam-böswillige Vorgehen der Protagonisten in Liebesdingen zurücknimmt und stattdessen von Anfang an die Möglichkeit einer harmonischen Liebschaft zwischen Elena und Lorenzo akzentuiert. Im Folgenden seien die sechs wichtigsten Änderungen Tollers herausgestellt:

Erstens: Toller verändert den Charakter der weiblichen Protagonistin grundlegend. In Bandellos Novelle, die vorgeblich aus Rücksicht auf tatsächlich in die Handlung involvierte Adlige in einer namentlich nicht genannten Stadt in der Lombardei spielt, heißt Elena noch Eleonora. Sie wird vom Erzähler als „launischen und verschlagenen Sinnes“ charakterisiert, „spöttisch und mit spitzer Zunge“ sowie dafür bekannt, dass sie Männern, die sich von ihrer Schönheit verlocken lassen, um sie zu werben, gern übel mitspielt. Deswegen wage es kaum noch jemand, „ihr mit Liebe zu nahen und mit ihr vertrauten Umgang zu haben“.<sup>69</sup> Demgegenüber deutet bei Tollers Elena nichts darauf hin, dass sie typischerweise so handelt, wie es das Puppenspiel vorführt. Sie erscheint vielmehr als eine schöne, angesehene und treue Gattin von gutem Ruf. Eingangs singt sie das italienische Wiegenlied „Nella tua cuna / Sparsa di rose / Dormi fanciulla / Mio dolce amore“ (I,2; 490 [49]),<sup>70</sup> was ihre Sehnsucht nach Mutterschaft ausdrücken mag. Im Kontrast dazu wird sie allerdings – wie in der fiktionalen Welt öffentlich bekannt ist – von ihrem erheblich älteren Mann emotional und erotisch vernachlässigt; ihre Ehe gilt in sexueller Hinsicht als noch gar nicht vollzogen. Hinweise auf Elenas sexuelle Unberührtheit werden von ihr nicht dementiert, sondern indirekt bestätigt. So spricht sie zum Beispiel davon, dass Giuseppes „reiner Atem“ ihre „Seele in Lilienwolken eingehüllt“ habe (I,4; 492 [51]). Weiße Lilien gelten aber in der europäischen Kulturgeschichte als Symbol der Reinheit und Unschuld; im christlichen Kontext mit Verweis auf die jungfräuliche Empfängnis als Mariensymbol. Und auf die Bemerkung von Lorenzos Schwester Giulia: „Man weiß, daß Sie unsagbar glücklich sind“, antwortet Elena: „Ach ja ... sehr glücklich ... glücklich ... wie ein Kind.“ (II,4; 497 [56]). Elenas ‚Frauenlist‘, dem hinter dem Vorhang versteckten Jüngling Lorenzo Todesangst einzujagen, erscheint aus dem Augenblick geboren. Bandellos Eleonora wird demgegenüber von vornherein mit einem böartigen, männerverachtenden Charakterzug geschildert. Als sie bemerkt, dass sich ein reicher und ehrbarer Jüngling – bei Bandello heißt er Pompejo – in sie verliebt hat und bei jeder Gelegenheit in ihrer Nähe zu sein versucht, deutet sie ihm durch Gesten und Blicke „listig und boshaft“ an, dass sie ihm gewogen sei, um ihn dann aber doch abzuweisen.<sup>71</sup> Mithin korrespondiert Eleonoras Handeln mit ihrem charakterlichen Habitus.

Zweitens: Das Motiv der abgebrochenen Degenspitze fügt Toller neu ein; es lässt Elenas List nachträglich als ungefährlich erscheinen. Bei Bandello wird die

<sup>69</sup> Vgl. Bandello, Wie eine Dame (wie Anm. 67), 13–14.

<sup>70</sup> Deutsch etwa: „In Deiner Wiege / Mit Rosen bestreut / Schlafe Mädchen / Meine süße Liebe.“

<sup>71</sup> Vgl. Bandello, Wie eine Dame (wie Anm. 67), 15.

„Frauenlist“ dagegen erheblich drastischer geschildert. Pompejo wähnt Eleonoras Gatten, der bei Bandello keinen Eigennamen trägt, auf einem Landgut und sucht sie auf, um ihr seine Liebe zu gestehen. Als der Gatte vorzeitig nach Hause kommt, versteckt Eleonora Pompejo nicht hinter einem Vorhang, sondern in einer Kiste und deckt ihre Kleider darüber.<sup>72</sup> Auch bei Bandello führt der Gatte eine neu erworbene Schwertklinge vor, wobei Toller jedoch die Geschichte ihres Erwerbs später ausschmückt und noch in der zweiten Handlungsphase zu einer dramatischen Zuspitzung nutzt.<sup>73</sup> Eleonora verhöhnt ihren Gatten, reizt ihn dadurch noch mehr, seine Fechtkünste zu beweisen, und setzt schließlich sogar auf eine Wette: „Ich wette mit Euch, dass Ihr dieses Kleid nicht in zwei Hieben durchhauet, hier, wo ich die Hand habe!“ – Und sie hielt bei diesen Worten ihre Hand auf Pompejos Bein.<sup>74</sup> Indem Eleonora direkt die Stelle anweist, die ihr Gatte treffen soll, und Pompejo dazu an eben dieser Stelle unter dem Kleiderhaufen berührt, erscheint die Bedrohung erheblich stärker. Sie wird außerdem zur Spannungssteigerung genutzt, denn als der Gatte sich anschickt, zuzuhauen, legt sie ihre Hand noch höher, und zwar vom Bein zunächst „auf Pompejos Schenkel“, sodann auf seine Brust „und von da mitten auf den Hals, rufend: ‚Nun auf, hauet hier durch das gelbe Band!‘“<sup>75</sup> Erst im letzten Moment hält sie ihren Gatten noch zurück. Als dieser aus dem Haus ist, befreit sie Pompejo und fordert ihn auf, er möge sie von nun an nicht mehr mit seiner Liebe belästigen.<sup>76</sup>

Drittens: Toller charakterisiert Elenas Gatten Giuseppe, der bei Bandello keine besonders scharfen Züge hat, als einen politischen wie erotischen Prahlhans, der seinen Worten keine Taten folgen lässt. Eine entsprechende Fremdcharakterisierung durch Lorenzo (vgl. I,4; 491f. [50f.]) bestätigt Giuseppe indirekt im Verlauf des Stückes durch seine eigenen Repliken und Handlungsweisen. In politischer Hinsicht gilt er als ängstlich, macht zum Beispiel einen Rückzieher, wenn ein Duell mit dem Degen droht. In sexueller Hinsicht setzt Toller, wie oben bereits erwähnt, Signale, die auf Impotenz hindeuten.

Viertens: Toller akzentuiert von ihrer ersten Begegnung an ein Interesse Elenas an Lorenzo und evoziert die Möglichkeit einer harmonischen Liebesverbindung. Bei Bandello löst sich die Handlung dagegen erst ganz am Schluss in ein Einverständnis der Protagonisten auf; bis dahin bleiben sie klare Gegenspieler. Die wichtigsten der von Toller eingesetzten Liebessignale seien hier zusammengestellt: Schon in der ersten Szene wird Lorenzo von Rosa, der Bedienten Elenas, als „schön“ angekündigt: „Mona, ich gesteh’, der Herr ist schön“ (I,1; 490 [49]). Nach Ihrer Begegnung bestätigt Elena dies, und zwar an herausgehobener Stelle als letzte Replik, bevor sich am Ende des ersten Aktes der Vorhang schließt: „In seinem Zorne war er, ich gesteh’ es, schön.“ (I,10; 495 [55]). In der zugespitzten

<sup>72</sup> Vgl. ebd., 18.

<sup>73</sup> Vgl. hierzu das Gespräch zwischen Lorenzo und Giuseppe in II,13; 502 [62].

<sup>74</sup> Bandello, *Wie eine Dame* (wie Anm. 67), 20–21.

<sup>75</sup> Ebd., 22.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., 23.

Situation beim überraschenden Erscheinen ihres Ehemanns lässt Toller Elena Interesse an Lorenzo andeuten: „Ich will vergessen, daß Ihr mich erzürnt, ich will ... / Ich will — — — so achtet meine Scham — ich will sehr viel — sehr viel.“ (I,6; 492 [51]) Diese Äußerung wird später im Zuge der „Männerlist“ von Lorenzo als erotisches Versprechen ausgelegt. Gerade weil sie in einer gefährlichen Situation ausgesprochen wird, in der es schnell zu handeln gilt und für vorsichtigere Formulierungen keine Zeit bleibt, kann sie aber auch auf der externen Kommunikationsebene als Einblick in Elenas Wünsche angesehen werden und als Hinweis darauf, dass Lorenzo mit seinem Werben nicht auf Granit beißen wird. Inwiefern Elena an Lorenzos Wohlergehen Anteil nimmt, zeigt sodann der Bericht von Lorenzos Schwester Giulia an ihren Bruder. Giulia hatte Elena zum Fest im Hause Lorenzos eingeladen und dieses als Genesungsfest nach vier Wochen Krankheit eingeführt. „Sie schien mir zu erblassen“, berichtet sie ihrem Bruder, „[m]an hätte ihr erzählt, daß Du vier Wochen nicht Dein Haus verlassen.“ (II,1; 496 [55]) Auf dramaturgisch vielleicht schönste, nämlich musikalische Weise wird die Möglichkeit einer harmonischen Übereinstimmung von Lorenzo und Elena durch das Lied von der „Rondinella pellegrina“ angedeutet.<sup>77</sup> Elena singt allein auf der Bühne die erste Strophe (II,5), Lorenzo erscheint und setzt zu ihrer Überraschung mit der zweiten Strophe ein (II,6):

ELENA (*summt vor sich hin*):

Rondinella pellegrina  
che ti posi in sul verone  
ricantando ogni mattina  
quella flebile canzone  
che vuoi dirmi in tua favella  
pellegrina rondinella?

Sechste Szene

*Aus dem hinteren Zimmer tritt Lorenzo. Er gibt sich den Anschein, als ob er Elena nicht bemerke.*

LORENZO (*singend*):

Solitaria nell’oblio  
dal tuo sposo abbandonata  
piangi forse al pianto mio.  
vedovetta sconsolata?

<sup>77</sup> Das Lied „La rondinella pellegrina“ wurde 1834 im historischen Roman *Marco Visconti* von Tommaso Grossi (1791-1853) veröffentlicht und in der Folge in Italien schnell populär. Die erste Strophe und die ersten zwei Verse der zweiten Strophe von „La Rondinella Pellegrina“ finden sich in *Capitolo III.*, der komplette Text in *Capitolo XXVI*. Vgl. Tommaso Grossi: *Marco Visconti*. [Una storia del trecento cavata dalle cronache di quel tempo. 1834]. Introduzione e note di MARIO BARENGHI. Milano 1994, hier 80 und 425–426.

Piangi, piangi in tua favella,  
pellegrina rondinella! (II,5 und II,6; 497 [56f.])<sup>78</sup>

Hinter der untröstlichen Witwe („vedovetta scansolata“) des Liedes lässt sich Elena erkennen, die zwar keine Witwe ist, aber doch als einsam und von ihrem Bräutigam (sprich: ihrem Gatten) vernachlässigt angesehen werden kann. So wird für die Zuschauer durch das Einstimmen Lorenzos in Elenas Gesang nicht nur unterstrichen, dass die zwei zueinander passen, sondern durch die Applizierbarkeit des Liedtextes auf die Situation Elenas zugleich angedeutet, dass Lorenzo Elena in der konkreten Situation der Verlassenheit Trost bringen könnte. Schließlich wird von Toller noch eine Spiegelung der Liebesbeziehung auf Bedientenebene eingefügt; Elenas Rosa und Lorenzos Bedienter Pietro kommen zusammen (II.7). Dies ist ein in der Theatertradition gängiges Verfahren, um herauszustellen, dass sich ‚die Richtigen‘ gefunden haben.

Fünftens: Im Kontext der ‚Männerlist‘ bleibt auch bei Toller Gewalt im Spiel, indem Lorenzo die Türen verschließt, so dass Elena nicht fliehen kann. Elenas Widerstand hält sich jedoch in Grenzen und ihr Vorwurf „O heilige Jungfrau! ... wäre ich zu Haus geblieben! / Pfui, Signor! An einer schwachen Dame sich zu rächen“ (II,6; 498 [57]) lässt auch eine flirtend-ironische Lesart zu. Der Geschlechtsakt selbst wird in den Raum hinter der Bühne verlegt. Tollers Regieanweisung vermeidet es, hier den Eindruck von Zwang entstehen zu lassen: „Lorenzo geht gemächlich auf sie zu. Umarmt sie. [...] Lorenzo hebt Elena auf seine Arme. Trägt sie ins hintere Zimmer. Schließt die Tür. – Man hört eine zarte Geigenmusik, die bis zum Schluß des Stückes anhält.“ (II,6; 498 [57f.]) Das Bemühen um einen harmonischen Bühneneindruck wird durch einen Blick in die Vorlage von Bandello noch deutlicher: Hier bezeichnet Pompejo Eleonora in der entsprechenden Passage ausdrücklich als seine Gefangene. Eleonora sträubt sich heftig, weint und klagt. Der Geschlechtsakt wird nicht verhüllt, sondern vom Erzähler in folgender Weise zusammengefasst: „Endlich, nach langem Sträuben, ward sie genötigt, sich zu entkleiden und mit dem Liebhaber das Bett zu besteigen. Dort versuchten sie sich mehrmals im Kampfspiele, und die Rolle der Unterlegenen fiel immer der Dame zu.“<sup>79</sup>

Sechstens: Neu und eine dramaturgisch starke Entscheidung Tollers ist schließlich, dass Giuseppe auf Lorenzos Fest unter den Gästen ist und der Entblößung Elenas zuschaut. Bei Bandello weilt der Gatte zu dieser Zeit für zwei

<sup>78</sup> Die Verse lauten in deutscher Übersetzung: 1. Strophe: „Pilgernde Schwalbe, | Die Du Dich auf den Balkon setzt, | Dabei jeden Morgen singend | Jenes sanfte und traurige Lied. | Was willst du mir in deiner Sprache sagen, | Pilgernde Schwalbe?“ 2. Strophe: „Du bist einsam und vergessen | Von deinem Bräutigam verlassen, | Weinst du vielleicht über mein Weinen, | Untröstliche Witwe? | Weine, weine in deiner Sprache, | Pilgernde Schwalbe!“

<sup>79</sup> Bandello, Wie eine Dame (wie Anm. 67), 26.

Monate in Rom. Möglicherweise hat sich Toller mit dem Motiv, dass der Ehebrecher die nackte Ehefrau dem betrogenen Gatten offensiv präsentiert, ohne dass dieser sie erkennt, von Frank Wedekinds Erzählung *Die Schutzimpfung* (1903) anregen lassen.<sup>80</sup> Jedenfalls schafft er durch die Anwesenheit Giuseppe die Möglichkeit, die sexuelle Vernachlässigung Elenas in der Ehe noch einmal durch die Handlung selbst beglaubigen zu lassen. Trotz ihres Muttermals erkennt Giuseppe, wie oben ausgeführt, seine Frau nicht, er scheint von diesem Muttermal nichts zu wissen. Natürlich funktioniert dieses Detail im Sinne einer Rezeptionslenkung: Wer würde nach dieser Wendung der Dinge nicht zustimmen, dass ein derart unachtsamer Ehemann hier zu Recht betrogen worden ist und dass Elena in Lorenzo nun einen passenderen Partner gefunden hat, bei dem sie auch erotisch auf ihre Kosten kommt?

#### V Fazit

Toller adaptiert Bandellos Schwanknovelle aus dem 16. Jahrhundert und gestaltet sie dezidiert als ein ‚galantes Puppenspiel‘. Die Auswertung der verschiedenen Textebenen – von der Handlung und Sprache des Stückes über die spezifische Ausrichtung auf das Figurentheater bis hin zu den von Toller gegenüber Bandellos Vorlage vorgenommenen Akzentuierungen – erlaubt den Schluss, dass *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* spielerisch und nicht ohne Ironie eine geschlechtlich ausgewogene Sexualität positiv herausstellt. Die Besonderheit gegenüber den zeitgenössischen Theaterschwänken liegt dabei darin, dass diese Sexualität nicht auf den sozialen Raum der Ehe angewiesen ist, sondern in einer auf Dauer gestellten außerehelichen Beziehung verwirklicht wird. Nicht zuletzt sind es die durch den Medienwechsel zum Puppenspiel bewirkten verfremdenden Kontraste zwischen den sprachlichen Äußerungen der Figuren und ihrem hölzernen Erscheinungsbild, welche die Leser und Zuschauer immer wieder in eine reflektierende Rezeptionshaltung versetzen. Provoziert wird ein Reflektieren über die Grenzen des im Spannungsfeld von Spiel und Ernst auf dem Theater Darstellbaren wie auch über die eigenen voyeuristischen Erwartungen. So lässt sich Tollers mediale Transformation des Schwanks in moderne theaterästhetische Diskussionen einbinden.

<sup>80</sup> Vgl. Frank Wedekind: *Die Schutzimpfung* [1903]. In: Werke. Band I. Mit einem Nachwort und Anmerkungen hg. von ERHARD WEIDL. München 1996, 307–312, hier 310.