

## Romantische Verdopplungen – komische Verwechslungen. Von der romantischen Reflexionsphilosophie über die Verwechslungskomödie zur Posse und zurück

### 1. Theorie: Friedrich Schlegels Komödientheorie des parekbatischen Narrationsverfahrens

»Die Ironie ist eine permanente Parekbase«<sup>1</sup> – Dieses Notat aus dem Jahre 1797 wird gemeinhin dankbar als Quintessenz von Friedrich Schlegels Reflexionen über die Komödie zitiert.<sup>2</sup> Es läßt sich mit seinem frühen Aufsatz *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (1794) verbinden. Dort wurde der Parekbase als der wesentlichen szenischen Eigenart der Aristophanischen Komödie bescheinigt, daß ihre Verletzung der Täuschung nicht Ungeschicklichkeit wäre, sondern eine aus überschäumender Lebensfülle entsprungene Erhöhung und Steigerung der Illusion bewirke.<sup>3</sup> Spätere Formulierungen zur Ironie, z. B. der vom »steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung«<sup>4</sup>, scheinen das Muster der Parekbase, durch das Sprechen über die Rampe hinaus die Illusion zu vernichten, um sie gerade dadurch zu totalisieren, aufzunehmen und der Theorie der Ironie einzuverleiben. Schlegels Überlegungen zur Komödie – so der durch eine solide Zitatengrundlage abgesicherte Gedanke – wäre der Ausgangspunkt für sein Ironiekonzept. Tiecks Komödien seien es dann, die in ihren vielfachen Spiel-im-Spiel-Szenarien auf diese Theorie die poetische Probe machten und die Spielebenen bis zum Verrücktwerden der gleich mitinszenierten Zuschauer vervielfältigten. Wollte man die romantische Komödie aus dieser Theorie her denken, so wären illusions-

---

<sup>1</sup> Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 18: Philosophische Lehrjahre 1796–1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828. Erster Teil, München–Paderborn–Wien–Zürich 1963, S. 85. – Diese Ausgabe wird im folgenden unter der Kurzform Schlegel sowie anschließender Band- und Seitenangabe zitiert.

<sup>2</sup> So z. B. bei Eckehard Catholy: *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik*. Darmstadt 1982, S. 190.

<sup>3</sup> Schlegel 1, 30 (vgl. ähnliche Ausführungen in Schlegel 11, 88f).

<sup>4</sup> *Athenäums*-Fragment 51 (Schlegel 2, 172).

steigernde Illusionsdurchbrechungen als Darstellungen der Ironie zu suchen, und sie wären bei Tieck zu finden. Lustspiele, die wie Brentanos *Ponce de Leon* oder Eichendorffs *Die Freier* solcher formaler Kunstgriffe entbehren, wären dann eher konventionelle Stücke und jedenfalls nicht romantische im Sinne der frühromantischen Theorie.

Einer philosophisch genauen, die Zitate streng integrierenden Theorie aber zeigt sich, daß die Argumentationslinien bei Schlegel nie ein so einfaches Profil haben. Winfried Menninghaus hat in seiner Studie zur unendlichen Verdopplung<sup>5</sup> gerade auch an der Parekbase gezeigt, daß sie sich in die unbequeme philosophische Figur eines sich seiner Negativität konfrontierenden Absoluten eingliedert. Die Aktdifferenz der Reflexion besorgt die Entzweiung dessen, was im anhebenden selbstreflexuellen Akt als Identisches konstituiert werden soll. Reflektiertes und Reflexion, *factum* und *facere* treten auseinander. Der Preis des Bewußtwerdens ist der Riß, der zwischen dem Denken und seinen Ergebnissen eintritt und als Differenz zurückläßt, was vor dem Bewußtwerden als Einheit zusammen gewesen sein mag. Ist das Denken erst einmal begonnen, kann die Idee eines nur vordifferent intakten Absoluten nicht mehr realisiert werden. Reflexion und Absolutes stehen einander gegenüber; Reflexion entzweit in dem Akt, der die Einheit vollziehen sollte. Das Absolute, verstanden als vordifferente Einheit, ist nicht darstellbar; es vergeht in der kategorialen Nachträglichkeit der Reflexion, deren Differenz den Ort vormaliger Einheit usurpiert.

Die philosophische Originalität der frühromantischen Reflexion besteht in dem Coup, das Problem der Darstellbarkeit des Absoluten mit in es hineinzunehmen und so dem Ausschluß der Reflexion zuvorzukommen. Das Poesieaffine schon dieser Theorie folgt aus dem, wenn man so will: dekonstruktiven Motiv, daß Sprache, Rhetorik, Poetik und Poesie keinem in sich abgeschlossenen Absoluten gegenüberstehen, sondern zu Darstellungsmodi eben desjenigen Absoluten werden, welches sich zugleich mit seiner Darstellung, also in systematischer ursprünglicher Duplizität<sup>6</sup> konstituiert. Die lange Reihe paradoxer Formeln des schon in sich

<sup>5</sup> Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt/M. 1987.

<sup>6</sup> Menninghaus: *Unendliche Verdopplung* (wie Anm. 5), S. 89ff. – Die hier vorgelegte kurze Rekonstruktion der frühromantischen Theorie ist dem Buch von Menninghaus so gänzlich geschuldet, daß sie nur als paraphrasierende Wiederholung seiner Ergebnisse genommen werden möchte. Zur genaueren Begrün-

selber differenzierten und seine Negativität austragenden Absoluten bringt zum Ausdruck, daß bei den Frühromantikern die Darstellung dem Absoluten innerlich geworden ist. So ist nicht etwa der Buchstabe dem Geist nachgeordnet, sondern beide sind sich »unzertrennlich« und »wesentlich eins«<sup>7</sup>, der Gedanke ist »nothwendig wörtlich«<sup>8</sup> und Sprache »das schlechthin Erste«<sup>9</sup>; die Rhetorik in ihren Figuren wird mit dem Absoluten identifiziert<sup>10</sup>, die Figuren der Doppelung und Nachträglichkeit – Hyperbaton, Ellipse, Hyperbel – werden den Reflexionsfiguren des Aus-sich-heraus-Gehens und In-sich-zurück-Kehens, des Sich-auf-die-Schultern-Springens zugeordnet.

In diese dekonstruktive Arbeit des Umformulierens der Figuren der Präsenz in Bilder der ursprünglichen Nachträglichkeit gliedert sich auch Schlegels Theorie der Parekbase ein.<sup>11</sup> Die Analogie zur explizierten Theoriefigur leuchtet ein. Tritt in der Komödie der Schauspieler oder auch der Chor aus dem Kontinuum einer in sich geschlossenen Illusion heraus,<sup>12</sup> indem er über die Rampe hinweg das Publikum anspricht, dann wird gleichsam das Absolutum der ästhetischen Fiktion von innen her porös. Die Illusionsdurchbrechung macht aber nicht die Schauspieler zu Zuschauern, sondern die Zuschauer zu Teilnehmern der Inszenierung. Sie werden, indem die Illusion durchbrochen wird und das Werk gleichsam

---

dung dieser Theorie lese man bei Menninghaus nach. – Mein Gedankengang hebt dort an, wo ich die Theorie der Parekbase, die bei Schlegel (und bei Menninghaus) von der Komödie weg zur Ironie und zum Roman führt, wieder der Komödie zudenke.

<sup>7</sup> Schlegel 6, 14: »So unzertrennlich ist Geist und Sprache, so wesentlich eins Gedanke und Wort, daß wir, so gewiß wir den Gedanken als das eigentliche Vorrecht des Menschen betrachten, auch das Wort nach seiner innern Bedeutung und Würde als das ursprüngliche Wesen des Menschen nennen könnten.«

<sup>8</sup> Vgl. Friedrich von Hardenberg: Werke, Tagebücher und Briefe, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2, München 1978, S. 705: »Ein Gedanke ist nothw[endig] wörtlich.«

<sup>9</sup> Schlegel 19, 100: »Was die Liebe für die Philosophie, die Luft für die Physik, das ist die Sprache für die Geschichte; Anfang und Grund von allem das schlechthin Erste.«

<sup>10</sup> Schlegel 19, 147: »Die eigent[liche] Bew[ußtseins]kunst ist die Rhetorik.«

<sup>11</sup> Vgl. bei Menninghaus: Unendliche Verdopplung (wie Anm. 5), S. 200ff.; die Ausführungen zur Theorie der Parekbase, die freilich bei ihm nicht mehr den Weg zurück in die Komödie finden.

<sup>12</sup> Wenn ich im folgenden – vor allem auch in den Lektüren der drei Komödien – Formulierungen wie »tritt hinaus«, »überschreitet«, »durchbricht«, »begibt sich heraus« etc. benutze, dann ist stets der Theoriegehalt eines transformierten parekbatischen Sprechens über die Rampe hinaus mitgemeint.

aus sich selber heraustritt, in das Werk integriert. Die Macht der ästhetischen Sphäre als eines Bildes des Absoluten beweist sich gerade dort, wo sie sich über ihren eigenen Bereich hinaus erweitert. Die Hereinnahme des Publikums in die Illusion bekräftigt *post festum* die Täuschung, die, wäre sie nur bei sich geblieben, weit geringer ausfiele. So wird hier die nachträgliche Darstellung – nämlich die Darbietung eines Werks auf dem Theater – zur Konstitution einer Sphäre der ästhetischen Autonomie<sup>13</sup>, die ohne diese Nachträglichkeit erst gar nicht zu ihrer originären Formation hätte finden können.

Versteht man die Parekbase im Referenzrahmen dieser Theoriekonstellation, so ist sie weit mehr als nur ein szenisches Kunstmittel, das in Komödien bevorzugter als in Tragödien zu finden ist.<sup>14</sup> Sie wird zu einem der philosophisch-poetologischen Bilder, in denen sich die immanent dekonstruktive Bewegung des Absoluten darstellt. Verfolgt man Schlegels Überlegungen zur Parekbase weiter, so wird man beobachten können, daß gemäß dieser Darstellungsfunktion die parekbatische Bewegungsfigur in die zentralen Theoriefelder Einzug hält. »Die Parekbase muß im F[antastischen] R[oman] permanent sein« (LN 461)<sup>15</sup>, »Der Roman tendenziert zur Parekbase« (LN 137). Offensichtlich ist in diesen Zitaten die Parekbase

<sup>13</sup> Vgl. schon den Begriff der ästhetischen Autonomie im frühen Aufsatz *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (Schlegel 1, 19–33, bes. 24).

<sup>14</sup> Karin Schöpflin (Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel, Frankfurt/M. 1993) untersucht genreübergreifend und in großer Anzahl das szenische Motiv des Spiels im Spiel. Rein numerisch finden sich dabei mehr Komödien als Tragödien. Komödienspezifisch ist das Spiel im Spiel aber – um über Schöpflin mit einer strukturellen These hinauszugehen –, weil es eine systemverändernde Funktion hat. Im *Hamlet* beobachtet Claudius auf dem Theater die Darstellung seiner eigenen Mordtat. Wäre er in einer Komödie, so müßte er in eine Selbstreflexion verfallen, die seinen Charakter auf eine mögliche Versöhnung hin besserte. In der Tat geht er im Gebet in sich, kehrt dann aber unverändert in die Handlung zurück. Das Spiel im Spiel hat hier also seine komödienspezifische Funktion, eine konfliktlösende Selbstbeobachtung zu ermöglichen, nicht erfüllt. – Gemäß dieser (freilich extensiv zu begründenden) These gilt also: Nicht nur finden sich in Komödien mehr Spiel-im-Spiel-Konstellationen als in Tragödien, sie haben vielmehr in Komödien eine spezifische Funktion, die sich in Tragödien nicht findet und auch nicht finden kann. Über diesen Gedanken ließe sich eine Poetik der Komödie begründen, die ihr Zentrum im Spiel-im-Spiel-Kunstgriff und seinen semantischen wie szenischen Äquivalenten hat. Schlegels Theorie der Parekbase zielt genau auf diesen Punkt.

<sup>15</sup> Unter der Kürzel LN zitiere ich nach der Numerierung der Notate: Friedrich Schlegel: *Literarische Notizen 1797–1801. Literary Notebooks*, hg. von Hans Eichner, Frankfurt/M. u. a. 1980.

zu einem innerlichen Strukturmoment des Romans geworden. Sie kann nicht mehr den szenischen Kunstgriff meinen.<sup>16</sup> Parekbatisch ist am Roman die durch seine Form immanenter Illusionsdurchbrechung mehrfach ermöglichte Selbstbeobachtung. Schon das 116. *Athenäums*-Fragment hat den Roman (=romantische Poesie) als die progredierende Vereinigung aller Gattungen der Poesie und somit als permanentes Reflexionsspiel bestimmt. Immanent reflexiv ist der Roman nämlich, indem er in sich einen steten Wechsel von einer Gattung zur anderen vollzieht und die so aufgeblätterte Perspektivenvielfalt als gegenseitige ironisch-parekbatische und das heißt auch: objektive Beobachtung des einen Genres durch das andere vollzieht. Die Parekbase wird von einem szenischen Kunstmittel zu einer Verfahrensweise reflexiver Narration.<sup>17</sup> Im Roman reflektieren dramatische Dialoge humoreske Konstellationen, idyllische Passagen heroische Handlungen, eingeschaltete Lyrik die prosaische Erzählung usw. Jeweils wird ein Illusionskontinuum parekbatisch durchbrochen, aber nur, um im Durchbrechen die Illusion als solche zu verstärken.

Die Frage, die sich nun stellt, lenkt den Blick auf die Komödie zurück. Schlegels vornehmliche Intention ist es, die parekbatische Struktur dem mimischen Zusammenhang der alten Komödie zu entreißen und sie als Verfahrensweise eines dekonstruktiven Absoluten den Darstellungsmodi des Romans einzuschreiben. Läßt es sich aber denken, die Parekbase in dieser durch die Romanpoetik und durch die Theorie des Absoluten veränderten Gestalt wiederum der Komödie – und nun der neuen, romantischen Komödie – zuzutragen? Wie müßte eine romantische Komödie aussehen, die parekbatisch nicht im mimischen Kunstgriff ist – das ist bei Aristophanes und Tieck der Fall –, sondern ihrer inneren Struktur nach?

Einige Notizen Schlegels nehmen die Komödie mit in das Projekt einer progressiven Universalpoesie hinein<sup>18</sup>. Ebenso finden sich öfter Ver-

<sup>16</sup> »Parekbase = F[antastik] – M[imik]« (LN 395) notiert Schlegel. Wäre die Parekbase noch szenisch gedacht, so hätte sie mimische Momente. Handlungsstrukturell aber geht es um die Logik der Ebenenvertauschungen und der metafictionalen Schleifen: Verfahrensweisen, für die Schlegel das Wort »Fantastik« benutzt.

<sup>17</sup> Schlegel reflektiert ausdrücklich diese transformierte Parekbase, die verändert eintritt in die Textur des Romans: »Die Parekbase im Rom.[an] muß verhüllt sein, nicht offenbar wie in der Komödie« (Schlegel 16, 118), und »Parekbase und Chor jedem Roman nothwendig (als Potenz)« (Schlegel 16, 265).

<sup>18</sup> Vgl. LN 98: »[...] Approximazion zur höchsten Komödie, deren Vollendung nur in der progressiven Poesie möglich ist [...]«, und LN 106: »Sollte es nicht ein Dichtwerk geben können das zugleich Roman und classische Komö-

suche, die romantische Komödie zu bestimmen.<sup>19</sup> Eine Komödie also, die die parekbatische Reflexionsfigur romantikspezifisch vom mimisch-szenischen Kunstgriff in die Struktur der Handlung invertiert, müßte dem handelnden Komödienpersonal einen der Parekbase ähnlichen Bruch mit dem bisherigen ästhetischen Weltmodell verordnen, um ihm gerade dadurch einen erweiterten Spielraum zuzuweisen. Während in der Parekbase der Schauspieler die Grenzziehung der ästhetischen Fiktion durch Überschreitung verletzt und eben dadurch erweitert und erneuert, müßte eine narrativ invertierte Parekbase im Handlungskontinuum der Komödie selbst eine solche Überschreitung und Erneuerung durchführen. Wie ist das zu denken?

Die seltsame und sehr weitreichende Antwort auf diese Frage führt in das Zentrum einer jeden Komödienpoetik. Denn der Komödie ist es im Gegensatz zur Tragödie aufgegeben, ihr Personal einer Besserung, ja einer Veränderung anheim zu geben, es mit sich selbst so zu konfrontieren, daß Selbsterkenntnis nicht zum tragischen Insistieren führt, sondern zur potentiell komischen Selbstkorrektur. Die narrative Struktur der Komödie ist *per definitionem* parekbatisch. Das Komödienpersonal versetzt einen Konfliktverursacher durch eine Intrige in die Situation, in der er selbst erfahren muß, was er anderen antut, um so zu einer Selbstbeobachtung und schließlich Selbstkorrektur gezwungen werden zu können. Bei Lessing konfrontieren Minnas Repliken Tellheim heilsam mit seinen eigenen Maximen, bei Hofmannsthal wird Karl Heinz Bühl der Liebeskonfusion ausgesetzt, die er bei anderen verursacht, und selbst noch Brechts groteskes Lustspiel *Mann ist Mann* folgt diesem Paradigma, indem es eine Person in Umstände bringt, die zu seiner Veränderung und sogar völligen Ummontierung führen. Es scheint komödienspezifisch zu sein, daß Figuren in ihrer Weltsicht gestört und durch die Handlungsführung gezwungen werden, ihr Verhaltensparadigma so zu durchbrechen, wie der Schauspieler in der Parekbase das ästhetische Kontinuum. Komödien ergreifen die Charaktere auf der Ebene ihrer Konstitution: Sie heilen die Laster und fixen Ideen, machen aus verbohrtten Familientyrannen über sich lächelnde

---

die wäre, wo Mythologie in der Zukunft läge, in Geist und Buchstabe classisch und doch universell und progressiv?«

<sup>19</sup> Vgl. LN 803: »Die Rom[antische] Kom[ödie] verfliegt fast, so leicht ist sie«, und LN 1099: »Die wahre romantische Komödie müßte ein Mittel sein zwischen Shak[speare] und der feinsten neuern Att[ischen] Komödie in der Form« (siehe auch LN 1140: »Ph[ilosophie] der romantischen Kom[ödie]«).

Individuen und verwandeln eine Welt der Konflikte und Mißverständnisse in eine solche der Versöhnung und der Hochzeit.

Meine systematische, freilich hier in ihrer Tragweite nicht auszuführende These ist, daß Komödien einer parekbatischen Struktur folgen<sup>20</sup> – sei es wie bei Tieck oder Pirandello direkt durch Spiel-im-Spiel-Poten- zierungen, sei es wie in der Märchenkomödie durch einen Wechsel zwischen zwei differierenden Definitionen von ästhetischer Welt, sei es wie in der kosmologischen Komödie durch eine objektive Reflexionsstruktur der Welt selbst. Immer vollzieht die Komödie eine Figur der Selbstkon- frontation, des Außerkraftsetzens einer semantischen Welt und des Eta- blierens einer neuen.

Die Parekbase ist also bei Schlegel nicht nur ein bestimmtes Kunstmit- tel, das bei Komödien auftauchen kann. Sie ist vielmehr das narrative Grundverfahren der progressiven Universalpoesie und damit auch das der romantischen Komödie, an deren Definition Schlegel arbeitet. Durch selbstkonfrontative Spiel-im-Spiel-Konstellationen vermag die so definie- te Komödie zudem die romantische Reflexionsstruktur darzustellen. Denn es ist die Nachträglichkeit der Selbstkonfrontation, welche in der Komö- die zur ursprünglichen Gründung eines Charakters führt. Und es ist das immanente Herausfallen aus einer stabilen Weltdefinition, das ein Spiel- kontinuum unterbricht, um der Komödie ein neues und weiteres Spielfeld zu eröffnen. Wenn bei der glücklichen Hochzeit über die vergangenen Verwicklungen gelacht wird, so ist dies dem Gehalte nach immer auch Rückschau auf die Paradoxie der Reflexion: Denn nun ist gewußt, daß der ehemals äußere Konflikt auch nur ein Moment derjenigen kategorialen Struktur war, die sich nunmehr durch transzendente Konstitution als das Absolute erwiesen hat. Das Lachen umfaßt vergangenes Unglück und ge- genwärtiges Glück in der Einheit eines Wechselspiels, das nunmehr das Absolute ist, weil es alle Momente in sich enthält und zudem lachend sich selbst zu beobachten in der Lage ist. Die im Theoriegehalt der Parekbase implizierte Komödientheorie vollzieht bei Schlegel das Kunststück, das Darstellungsproblem des Absoluten durch eine Figur der nachträglichen Konstitution ins Bild zu setzen und zugleich den poetologischen Gehalt der Komödienform zu formulieren.

<sup>20</sup> Eine erste Formulierung dieser These findet sich in meinem Aufsatz *Theorie der Komödie*, der in dem von mir herausgegebenen *Sammelband Theorie der Komödie – Poetik der Komödie* erscheinen wird.

Dieser philosophisch-poetologische Gehalt der Komödie, wie er aus den Theorieformationen der Romantiker exponierbar ist, soll nicht im Sinne einer Produktionspoetik verstanden werden, deren sich dann Tieck, Brentano oder Eichendorff theoriebestätigend bedient hätten. Die romantische Transzendentalpoetik der Komödie meint vielmehr ein objektives Moment komödienspezifischer, ja komödienkonstitutiver Textstruktur. (Insofern wäre prinzipiell jede Komödie ›romantisch‹ – was für die poetologische Fruchtbarkeit der romantischen Reflexion spräche).

## 2. Lektüre: Clemens Brentanos *Ponce de Leon*

Einer traditionellen Komödienform wie der Verwechslungskomödie kommt in der Romantik philosophischer Gehalt zu. Es steht nun nicht mehr nur der traditionelle Kleidertausch zur Diskussion, sondern die Problematik des Charakters selbst, seiner Darstellbarkeit, seiner Form, seiner Stabilität. Die Verwechslungskomödie geht in der Romantik in die ›Tiefe‹ – von dem Tauschspiel der Requisiten und Verkleidungen zum Tauschspiel der Subjekte und ihres Subjektseins. Clemens Brentanos *Ponce de Leon*<sup>21</sup> setzt auf dem Niveau der romantischen Komödientheorie an. Der Text trägt alle Merkmale der progressiven Universalpoesie. Wenn die Komödienhelden sich im ersten Akt kostümieren<sup>22</sup>, um einen Maskenball zu besuchen, so wird die Komödiensemantik nicht allein durchgeführt, sondern vielmehr ausgestellt und der literarischen Reflexion anheim gegeben. Daß Ponce als venetianischer Edelmann auftritt, Valeria als Kolombine (143), Porporino als Grazioso oder als Harlekin (151) und Valerio als Pantalone (158), führt das Personal der Commedia dell'arte nicht als naturwüchsige Gegebenheit, sondern als markierte Konstruktion vor. Das Personal nimmt diese Maskierung zudem zum Anlaß über die Differenz von Maskierung und eigentlichem Sein Reden zu führen, die in ihrer wortspielerischen Selbstreferenz wiederum vollziehen, was sie zu bereden angetreten sind. In den Reden wiederholt sich, was in der Semiotik der

<sup>21</sup> Zitate nach: Clemens Brentano: Werke. Bd. 4: Schauspiele, hg. von Friedhelm Kemp, München 1966.

<sup>22</sup> Diese Eröffnung mag an Goethes Lustspiel *Die Mitschuldigen* erinnern. Auch dort rüstet sich im ersten Aufzug ein Akteur, der sich in der Verkleidung eines Harlekins befindet, zu einem Besuch eines Maskenballs. Schon Goethe inszeniert komödiantische Maskerade als soziales Spiel.



vorgeführten Ausstaffierung stattfindet. Die Differenz von Sein und Schein wird etabliert und beredet, aber zugleich verwischt, indem die Rede einem poetischen Formalismus folgt, der jede Referenzgeste zurück verwindet in die reine Form. Wo der Reim wichtiger ist als die Aussage, der humoristische Parallelismus zentraler als die Exposition der Charaktere<sup>23</sup> und die *figurae etymologicae* die Wortwahl bestimmen, gerät auch die Sprache, die das Spiel der Maskierungen beobachtet, zur Maske. Reflexion als immanente poetische Potenzierung betreibt hier die progredierende Ironie im romantischen Sinne.

Es sind aber nicht allein solche selbstreflexiven Momente auf der Ebene der komischen Sprechakte, die Brentanos Verwechslungskomödie dem Theorieprojekt Schlegels annähern. Daß Inhalte überhaupt zur Form werden und daß Verfahrensweisen wie Reim, Parallelismus und Intertextualität dominieren, wird auch in der parekbatischen Handlungsführung evident.<sup>24</sup> Die zwei Akte in Anspruch nehmende Exposition scheint die Cha-

<sup>23</sup> Werden überhaupt Charaktere exponiert? Melancholieprobleme treiben fast alle *dramatis personae* um. Ponce ist hier nur der expliziteste Melancholiker. Selbst Nebenfiguren und sogar Dienstpersonal verstricken sich in wortspielerischen Selbstbezügen. Es ist sicherlich nicht falsch, eine Charakteranalyse Ponces über den Melancholiebegriff anzugehen. Aber man muß mitdenken, daß es letztlich eine allgemeine Tonlage ist, der Ponce eingegliedert wird. Ansätze, die Ponce eine exklusive Problematik zuschreiben, übersehen, daß er nur der exponierteste in einer ganzen Melancholiker- und Wortspielerreihe ist. – So plazierte sich auch die Fragestellung Gerhard Kluges (Clemens Brentano: *Ponce de Leon*. In: Europäische Komödie, hg. von Herbert Mainusch, Darmstadt 1990), »wie aus Melancholie und durch Melancholie ein Lustspiel entsteht« (360), wiederum in die Reden, die aus Charakteranalysen eine Komödienhandlung begreifen wollen. Aber weder legt der Text einen gesteigerten Wert auf die individuelle Herausmodellierung eines Charakters, noch läßt sich eine Komödienhandlung unter völliger Ausblendung narratologischer Überlegungen bestimmen.

<sup>24</sup> Das im folgenden Auszuführende steht mit der Behauptung einer für diesen Text konstitutiven Handlung im Gegensatz zur *communis opinio* der Brentano-Forschung. Jürgen Brummack (Komödie und Satire der Romantik. In: Europäische Romantik I, hg. von Karl Robert Mandelkow, Wiesbaden 1982, S. 281f.) etwa behauptet, daß das innere Geschehen sich unabhängig von der Handlung vollziehe, und schon Paul Böckmann (Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1934/35, S. 159) sieht die Intrige als letztlich überflüssige Zutat an. – Einzig Bernd Reifenberg, der die bislang gründlichste Analyse des Textes vorlegte, will der Handlung einen konstitutiven Wert zudenken (Die »schöne Ordnung« in Clemens Brentanos *Godwi* und *Ponce de Leon*, Göttingen 1990, S. 19ff., 77). Er bestimmt sie als nach außen verlegtes inneres Geschehen, das näherhin um das Phantasma einer zu bildenden Familie kreist.

raktere zu definieren und ihren Spielraum festzulegen. Ponce wird als Melancholiker vorgestellt, dessen Reden und Handlungen einem Gemütszustand entspringen, der Müßiggang als »höllische Arbeit« (170) und humoristischen Aktivismus als Ausdruck von Verzweiflung verstehen läßt. Derart immunisiert, kann sich Ponce als souveräner Zeremonienmeister seiner Inszenierungen aufführen. Valeria wird ihm zum Spielball wie überhaupt jegliche Kommunikation nur Anlaß ist, Wortspiele und semantische Reimereien anzuzetteln. Die ästhetische Weltkonstruktion scheint Ponce festzulegen. Unnahbar, kalt und selbstzerstörerisch scheint er aus purer Langeweile an den diversen Inszenierungsschrauben zu drehen.

Genau diese Geschlossenheit einer Figurenkonstruktion ist es aber, die in Brentanos Komödie durch eine selbstreflexive Handlungsführung wiederum zerbrochen wird. Ponce und sein Freund Aquilar schleichen sich als vermeintlich verwundete Pilger in das Landschloß Sarmientos ein, um sich dessen dort weilenden Töchtern zu nähern. Empfangen werden sie unter anderem von Ponces Rivalen Porporino, der um das Spiel der falschen Pilger weiß, selbst aber, für diese unkenntlich, als Arzt auftritt. Kraft seines Amtes kann er die nur simulierenden Pilger für krank erklären. Verwechslungen tragen dazu bei, daß Ponce der angebeteten Isidora gegenüber nur als einer erscheinen kann, dem man, durch den falschen Arzt unterstützt, eine Verrücktheit unterstellen muß. Ponces Ausruf »ihr versteht mich alle nicht« (218) zeigt an, daß ihm nunmehr eine völlige Umkehrung seiner anfänglichen Weltlage widerfahren ist. Aus dem souveränen Zeremonienmeister, der die anderen Figuren als Spielball seiner Launen benutzen konnte, ist nun einer geworden, dem man eine systematisch verzerrte Kommunikation unterstellt.<sup>25</sup> Alle Beteuerungen, er sei

---

Damit ist freilich ein narratologischer Begriff von Handlung nicht gewonnen. Im Gegenteil zeigt die detaillierte Analyse auf, in welchem Ausmaße die komplexen Innerlichkeiten der *dramatis personae* in Zeichenspiele überführt werden. Gegen seine eigenen Aussagen geht Reifenberg, mit Aristoteles zu sprechen, von den Charakteren aus und nicht von der Handlung. Aus seiner in ihrer Art treffenden Analyse wird die Notwendigkeit bestimmter narrativer Verläufe nicht einsichtig; stets ließe sich auch denken, die Figuren hätten auch durch andere Zeichenspiele ihre Problematiken narrativ umsetzen können. Bei aller Genauigkeit der Lektüre kann Reifenberg keinen narrativen Schlüssel finden. – Diese Lücke zu schließen ist die vorliegende Argumentation bestrebt.

<sup>25</sup> Hanna H. Marks (»Maskenrecht, Menschenrecht!« Die Demaskierung der Spielmetapher in Brentanos *Ponce de Leon*. In: Studien zur deutschen Literatur von der Romantik bis Heine, hg. von Hartmut Steinecke, Sonderheft der ZfdPh 107 [1988], S. 28) kommt in ihrem Aufsatz auf diese Verkehrung Ponces zu sprechen und behauptet, daß die nächtliche Verwechslungsszene die in-

nicht verrückt, werden als Beweis seiner Verrücktheit genommen. Eine parekbatische Handlungsführung zwingt ihn dazu, sich aus seiner Welt-sicht heraus zu begeben, gleichsam jene vierte Wand, die ihm seine an-fangs exponierte Charakterkonstruktion zog, zu überschreiten und sich zu verkleinern, um Anerkennung und neuen Spielraum zu erlangen. Komö-dienspezifisch – parekbatisch – ist an dieser Handlungsführung, daß eine Figur in ihrer konfliktverursachenden Eigenschaft einer Selbstbeobach-tung ausgesetzt wird. Ponce kommt in die Situation, in die er vorher ande-re brachte: Opfer von Inszenierungen und Maskeraden zu sein. Er tritt aus diesem Paradigma heraus, vollzieht also parekbatisch einen Schritt aus dem Kreis seines exponierten Charakters heraus und gründet ein neues Paradigma, indem er sich zu einer Liebe bekennt und hinter den Inszenie-rungen doch noch Substantielles findet.<sup>26</sup>

Romantisch ist die Art und Weise, wie er dies tut. Denn Ponce benö-tigt Medien, und die romantische Mediologie stellt sie ihm bereit in der Person der Valeria, die als Flammenta zur Allegorie der Liebe und zu-gleich der Poesie<sup>27</sup> wird und im lyrischen Gesang eine ontologische Sub-stantialität der Nichtinszenierbarkeit entdeckt, der am Ende Ponce im Zwiegesang zustimmen wird. Flammenta, Flämmchen, verweist als Name auf eine im Stück auffällige Feuermetaphorik.<sup>28</sup> Ponce, noch unschlüssig, wie er zwischen dem auf dem Bild gesehenen und dem von Felix erzähl-ten Idol wählen soll, fühlt sich »zwischen zwei Feuern« (178) sitzend; Valeria als Flammenta vergleicht Ponces Fernliebe zu Isidora mit einem

---

nere Umkehr Ponces in Gang setzt. Marks denkt dabei ganz psychologisch und nicht formanalytisch bzw. narratologisch, wie es hier versucht wird. Dennoch ist ihrer Beobachtung zuzustimmen, daß über eine Handlungsstruktur – »In-trige« – Charakterveränderungen initiiert werden.

<sup>26</sup> Catholy (Das deutsche Lustspiel [wie Anm. 2]) formuliert, in dieser Komödie zeigē sich »des Autors Fähigkeit, die Intrige in der Liebe aufzuheben« (264). Das Gegenteil ist der Fall. Die Intrige wird nicht von einer Liebe als letzter Substanz nihiliert, sondern sie ist das Vehikel, daß den Liebesdiskurs über-haupt erst ermöglicht. Formanalytisch gesprochen ist es die parekbatische Nar-rationsführung, deren Ergebnis semantisch als Liebescode instrumentiert wird. Auch hier zeigt sich, daß in der Poesie alle Substanz Form ist.

<sup>27</sup> Vgl. dazu Reifenberg (Die schöne Ordnung [wie Anm. 24], S. 81), der plausi-bel den Bezug Valerias zu Mignon-Gestalten und damit zu Poesiefigurationen herstellt.

<sup>28</sup> Ich danke an dieser Stelle für die entsprechenden Hinweise von Rita Lennartz, die im Zusammenhang ihrer entstehenden Doktorarbeit zu Clemens Brentano ausführlicher und mit weitreichenderen Schlußfolgerungen die Metaphorik um Feuer und Flamme im *Ponce* aufarbeitet.

»schönen Kunstfeuer« (205); und auch auf die im Feuer geläuterte und gen Himmel entschwebende Seele wird angespielt.<sup>29</sup> Isabellas Bemerkung zu Aquilar, »Eure Wunde wird sich doch mit der Hülfe Gottes nicht in-flammieret haben« (216), zieht die Verbindung der Feuermetaphorik zur der der Wunde und Gespaltenheit. Schließlich sagt Porporino zu Flammetta: »Deine Augen sind Flammen und christlich« (214). Es ergibt sich aus diesem Zitatengemenge eine Figur der medialen Reflexion. Das Feuer der weltlichen Liebe wird durch Flammetta verchristlicht. Sie vermittelt als Medium an Ponce die Wandlung, die äußerlich durch die komödienhaft-parekbatische Handlungsführung schon vorbereitet ist. Ihr Satz »er soll durch mich zu ihr« (209) definiert das Ziel ihres Tuns. Ihr Ponce und Aquilar vorgeschlagenes Ritual des Eingedenkens und Beendens früherer Lieben (vgl. IV,9) macht den Weg frei für ein neues und nunmehr christlich-romantisches Verständnis der Liebe. Valerias Gesang formuliert es: »Wie dieses Kusses Feuer leicht verglühet, / So schließen sich der frühen Liebe Wunden / Und neue, schönre Liebe bald erblühet« (225). Was nur Feuerwerk war – schönes Kunstfeuer –, wird nach der durch Feuer geläuterten Himmelfahrt der Seele – Ponce: »mein Mantel brennt, – es ist heute meine Himmelfahrt« (208) – zur wahren Liebe, die durch Flammettas vielfache Verdolmetschungen und durch die suggestive Kraft ihres Gesanges ermöglicht werden. So schließt denn auch die Komödie mit der Wiederholung des schon zitierten Gesanges, aber aus einer zu erblühenden Liebe ist eine erblühte geworden (269). Hat die parekbatische Handlungsführung komödienspezifisch ein Heraustreten Ponces aus seinem exponierten Charakter gezeitigt, so vollzieht die romantische Mediologie die Neudefinition dieses Charakters durch die Lyrik – ein schlußendlich nicht mehr komödienkonformes Handlungsmodell.

### 3. Lektüre: Joseph von Eichendorffs *Die Freier*

Von einer schon beim frühen Brentano theologisch hybriden Mediologie ist Eichendorffs Lustspiel *Die Freier* weit entfernt. Weniger anspielungsreich als bei Brentano ist die Handlung der Verwechslungskomödie in ihren Grundzügen Marivaux' *Spiel von Liebe und Zufall* geschuldet. Parek-

<sup>29</sup> »VALERIA: [...] so trägt oft das Gespräch, wie ein geheimes drittes Leben, die Seelen wunderbar empor« (205f.), und »PONCE: Noch mehr als nackt, ermorden möchte ich mich, daß meine Seele in den Himmel schwebet« (207).

batisch ist die Handlung insofern, als die füreinander Bestimmten durch jeweils voneinander unabhängige Maskierungen aus dem Zusammenhang ihrer sozialen Rolle heraustreten, ihr semiotisches Weltkonzept überschreiten können und im neu erspielten Handlungsraum zueinander finden. Und vergleichbar mit Brentanos Komödie ist, daß auch hier die romantische Ontologie der lyrischen Seelensprache schlußendlich eine Versöhnung sichert, die in den Wirrnissen vielfacher Verkleidungen verloren zu gehen drohte.

Eichendorff inszeniert in den Szenarien des hohen Liebespaares Adele und Leonard seine lyrischen Situationen: der lebensfrische Gesell, der am Bug eines Schiffes den Strom hinunterfährt (so sieht ihn Adele zum erstenmal und verliebt sich); der Sänger, der der unbekanntem und doch ihm zubestimmten Frau in der Dämmerung ein Ständchen bringt (so nähert sich Leonhard); die in einem mit Marmorstatuen ausgestatteten Schloßpark sehnsüchtig umherstreifenden Liebenden. Welche Verwicklungen und Verkleidungen auch immer auf der Sprachebene der Komödie die gegenseitige Erkennung der Liebenden verhindern mögen – es gibt für sie immer diese Natursprache einer Eigentlichkeit, in der sie irrtumsfrei agieren. Keine Komödie kann diese Sprache affizieren: »[N]ur der schöne Klang / Der Stimme dringt wie ehemals noch zum Herzen / Und weiß von Falschheit nicht« (III, 4; 304).<sup>30</sup>

Weil die Versöhnung durch die Ontologie einer lyrischen Natursprache<sup>31</sup> geleistet wird, wird der Komödiendiskurs von seiner Funktion befreit, diese Versöhnung selber herleiten zu müssen. So gewinnt er an nicht wenigen Stellen die arabeske Komplexität handlungsentlasteter Digressionen. Schon in der zweiten Szene wird solch sekundär erzeugter Komplexitätsgewinn deutlich. Das Wirtshaus als Ort von privaten und öffentlichen Ökonomien, von Gastsein und Ausspionieren<sup>32</sup> dient hier dazu, zwei

<sup>30</sup> Joseph Freiherr von Eichendorff: Die Freier. In: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Romantik. Bd. 23: Lustspiele, hg. von Paul Kluckhohn, Darmstadt 1969 (Zitate nach Szenen- und Seitenzahl).

<sup>31</sup> Nur für die Komödie hat die lyrische Sprache diese Funktion. Blickte man die Lyrik Eichendorffs für sich an, dann wäre deren formalistische Serialität geradezu das Gegenteil einer Natursprache. Die Lektüre der Komödie würde sich erheblich verkomplizieren, wenn man diesen Lyrikbegriff in sie hineintragen würde. Vorerst aber, im Kontext meiner Argumentation, ist dies kein notwendiges Verfahren.

<sup>32</sup> Siehe auch II, 1; 285, wo das Wirtshaus mit der vermeintlichen Falschheit des Herzens der Adele verglichen wird (»sie hat ein gutes Herz, ein großes Herz, wie ein Wirtshaus!«).

Komödiensemantiken – Maskerade und Glücksspiel – überkreuz zu reflektieren. Im Würfelspiel haben Flitt und Schlender ihre Kleider versetzen müssen. Um wieder in deren Besitz zu kommen, bieten sie dem Wirt als Gegenwert einen gefälschten Würfel an. Dieser geht auf das Angebot ein, erhält aber durch eine List nur einen normalen Würfel, so daß er für die versetzten Kleider einen zu geringen Gegenwert bekommt. Der Wert der Kleider ist aber in diesem mehrfach gefälschten Tauschspiel schon kein objektiver. Flitt und Schlender benötigen die Kleider, um gesellschaftlichen Schein zu erzeugen. Ohne Kleider würden sie in das Lumpenproletariat herabsinken, das ihren ökonomischen Verhältnissen tatsächlich entspricht, aber mit ihnen können sie hoffen, als schöngestigte Bittsteller auf adligen Landsitzen Erfolge zu haben. Da die Kleider also nicht nach ihrem Naturalwert, sondern nach ihrem Funktionswert berechnet werden – und diese Funktion ist eine des gesellschaftlichen Scheins –, veranstaltet Eichendorffs Komödie einen entsprechenden Tausch. Sind Kleider nur die Requisiten einer ökonomischen Maskerade, so wäre ihr Gegenwert das Falschspiel. Aber dem Wirt, der seinen Gewinn durch das Erlangen gezinkter Würfel machen will, wird selbst ein falsches Spiel untergeschoben, indem er die normalen Würfel – also das richtige Spiel, das aber in der Welt des Scheins nichts wert ist – anstelle der gezinkten bekommt: Das Richtige ist das Falsche. So wandern die Kleider, vermittelt durch eine Ökonomie mehrfachen Tausches von Sein und Schein, wieder ihren Besitzern zu, die mit ihnen allererst vortäuschen können, sie wären mehr, als sie sind.

Die Szene läßt sich als eine Allegorie der Komödienlektüre lesen: als Modell jener Tauschhandlungen, die symbolische und ökonomische Ebenen in diesem Stück überkreuz verschränken und eins fürs andere nur chiasmatisch verkehrt geben. Das Falschspiel produziert richtiges Geld, das richtige Spiel nur Schulden, die Kleider Schein und der betrügerische Wirt wird mit richtigen anstelle gezinkter Würfel betrogen. Korruptierte Signifikanten wie falsche Würfel gewährleisten wertvolle Signifikate (Geld), während ›richtige‹ Signifikanten nur auf weitere Signifikanten verweisen: Würfelspiel auf Trinken auf Schulden auf Kleiderversetzen. So kodiert die Szene, daß das Spiel der Komödie auf der zeichentheoretischen Basis einer chiasmatisch verschränkten Sein/Schein-Unterscheidung basiert. Glücksspiel, Falschgeld, Maskerade, sozial fingiertes Sein: Diese Gemengelage definiert die Ausgangsbasis des Komödiendiskurses und daher die Problemmasse, die den Akteuren zu entwirren aufgegeben ist.

Die mehrfach komplexe zweite Szene, die neben den Figuren die Komödiensemantik überhaupt exponiert, wird freilich in diesem Text nicht in der Radikalität durchgeführt, die man nach ihrer Lektüre vermuten und erhoffen könnte. Wenn Adele formuliert: »[...] Brech' ich die Rätsel dieser Mummerei, / Die dem gemeinen Trieb mich gleichgestellt« (III, 2; 296f.), dann wird die Komödie gemäß der Ständeklausel definiert (der gemeine Trieb: die Mummerei). Die adlige Person möchte sich aus dieser Verwirrung der gemeinen Leute mit ihren gemeinen Trieben befreien, um als »freie Herrin« (ebd.) jenseits der Komödie ihr eigentliches Sein zu demonstrieren. An Stellen wie diesen zeigt Eichendorff, daß seine Komödie nur oberflächlich eine ist. Die Semantik der Verstellung trifft nur das niedere Personal. Die hohen adligen Figuren – Adele und Leonhard – führen die Natursprache lyrischer Eigentlichkeit. Ihnen ist die Komödie nur das Transportmittel, jenseits gesellschaftlicher Zwänge, nämlich maskiert durch die Komödiensemantik sprechen zu können. Parekbatisch ist auch hier das Verhältnis dieser beiden semantischen Felder zueinander. Lyrisch sprechend treten die füreinander Bestimmten aus dem Handlungskreis der Komödie heraus, um einen neuen semantischen Raum zu gewinnen. Hinter ihnen bleibt das niedere Personal im Elend seiner bierlaunigen Späße gefangen.<sup>33</sup> Die Maschinerie der Verstellungen, das Durcheinander der Verwirrungen erweist sich als genauso gehaltlos wie es bei Brentanos Komödie der Fall war. In beiden Texten werden schlußendlich die Nägel eingeschlagen: Versöhnung als die Einstimmigkeit in einer lyrischen Ontologie.

So sehr die Texte Brentanos und Eichendorffs auch dem Modell parekbatischer Handlungsführung folgen und damit die Gattungskonstituenten der Komödien erfüllen, so unkomödiantisch, nämlich romantisch ist dann der Bereich, in den die Handlungsführung, motiviert durch einen parekbatischen Narrationsverlauf, die Figuren entläßt. Romantische Komödie: Der in der Theoriekonstruktion Schlegels so plausible Begriff scheint sich in der Praxis der Verwechslungskomödie zu einer *contradictio in*

<sup>33</sup> Es versteht sich von selbst, daß die Heiterkeit, die Wolfram Mauser als Intention Eichendorffs wie als Gehalt des Stückes benennt, von meiner Lektüre her nur ein Oberflächeneffekt sein kann. Heiteres Spiel findet auf der Ebene des Gesprochenen statt. Die Handlung aber hält gegen die losen Reden Einspruch, indem sie lyrische Natursprache als Formintegral explizit gegen komödiantisches Gebaren setzt. Vgl. Wolfram Mauser: *Die Freier* von Joseph von Eichendorff. In: *Ansichten zu Eichendorff*, hg. von Alfred Riemer, Sigmaringen 1988.

*adiecto* zu entwickeln. Parekbatisch ist die Handlungsführung, und im Sinne der progressiven Universalpoesie vollziehen die Komödien eine interne objektive Reflexion durch die Hereinnahme anderer Genres. Aber ganz gegen die Komödie<sup>34</sup> gewandt ist, daß die Versöhnung nicht auf der Ebene der Problemstellung selber bleibt, sondern durch das Überschreiten einer semantischen Rampe hin in eine lyrische Einstimmigkeit erlangt wird. Komödien ziehen ihre potentielle Komik aus der Selbstkonfrontation, die einer Figur durch eine parekbatische Schleife auf derselben Ebene widerfährt. Die romantische Verwechslungskomödie schickt die hohen Liebenden in den Ernst des Liedes und hinterläßt das niedere Personal im Bereich seiner weniger lustigen als vielmehr zu verlachenden Sphäre der Kontingenz.

Hier ließe sich die Argumentation abrechnen mit dem Ergebnis, daß Schlegels Komödientheorie entweder nur in den tautologieverdächtigen Rahmenspielen Tiecks oder durch eine die Komödie sprengende Lyrisierung bei Eichendorff und Brentano literarisch umgesetzt worden ist. Theorie und Praxis ständen in einem Mißverhältnis zueinander, das zu trüben Schlußfolgerungen hinsichtlich der Theoriebestimmtheit von literarischer Praxis und ihrer Interpretation verleiten könnte. Anstelle solcher defätistischen Anwendungen soll im folgenden die Textreihe durch eine weitere Verwechslungskomödie fortgesetzt und im romantischen Sinne der objektiven literarischen Reflexion des Gehalts eine Gegenwendung zum bisherigen Ergebnis versucht werden.

#### 4. Romantische Gegenlektüre zur Romantik: Nestroys Posse *Einen Jux will er sich machen*

Einen Jux macht sich Nestroys Hauptfigur Weinberl auf allen semantischen Ebenen – und für eine Lektüre im Sinne der romantischen Kritik auch auf der Ebene der romantischen Poetologie. Die schier atemberaubende Geschwindigkeit der Verwechslungen, Maskeraden und Glücksum-

<sup>34</sup> Bezogen auf Eichendorffs *Die Freier* hat Gerhard Kluge (Das Lustspiel der deutschen Romantik. In: Das deutsche Lustspiel I, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1968, S. 199), freilich in einem anderen Argumentationsgang und in anderer Terminologie, eine ähnliche Beobachtung gemacht: »Die Komödie gelangt an ihre Grenze, wo die scheinhafte Maskerade auf die innere Gewißheit aufrichtiger Liebe trifft.«



schwünge fast von Szene zu Szene wird in Nestroys Komödie nicht deshalb so forciert, weil eine lyrische Basis die Sicherheit bereitstellte, daß zu aller Verwicklung doch immer noch eine nichtarbiträre Sprache existierte, die durch keine Komödie korrumpierbar sei. Diese romantische Sicherheit gibt den Komödien Eichendorffs und Brentanos die Lizenz, das Verwirrspiel so weit zu treiben, wie es eine nichtromantische Komödie kaum unbeschadet tun könnte. Nestroys Posse hat auf der Ebene der Verwechslungen eine ähnliche Radikalität wie die romantischen Komödien, aber sie hat deren Ontologie im Zeichen des Lyrischen nicht mehr. An deren Stelle rückt das Philistertum, also die schiere Angst der Akteure, ihr Jux könnte ihre bürgerliche Saturiertheit gefährden. Die humoristische Semiose, die im romantischen Lustspiel lyrisch gebremst wird, enthüllt hier ihre ökonomischen Bedingungen. Die Adligen bei Eichendorff und Brentano müssen um ihr Einkommen nicht fürchten, wohl aber das Personal Nestroys. Ihr Spiel ist existenzgefährdend. Nestroy löst den Konflikt durch Fabelkonstruktionen, die in ihren kontingenten Glücksumschwüngen nur unschwer verbergen können, daß das eigentliche Problem – die radikal freigelassene Ambiguität des Komödienspiels – nicht mehr durch die Mittel zu bewältigen sind, die im Immanenzraum dieses Spiels zur Verfügung stehen. Bei Nestroy läßt sich beobachten, wie eine Dramatik, der die romantischen Stopregeln für die anarchistische Semiose abhandeln kam, zum prosaischen Philistertum desertieren muß, um der komischen Willkür zu entkommen. – Es ist diese These, die im folgenden zuerst ausgeführt und dann in einer dekonstruktiven Volte wieder in den romantischen Kontext zurückreflektiert werden soll.

Weinberl, der zu Beginn der Komödie vom Handlungsdiener zum Associé des Gewürzkrämers Zangler befördert wird, nimmt dieses Ereignis – der in seinem Leben wohl wichtigste soziale Aufstieg – zum Anlaß, über seine bisherige und zukünftige Existenz nachzudenken.

Grad jetzt auf der Grenze zwischen Knechtschaft und Herrschaft mach ich mir einen Jux. Für die ganze Zukunft will ich mir die kahlen Wände meines Herzens mit Bildern der Erinnerung schmücken – ich mach mir einen Jux (461).<sup>35</sup>

Mit seinem Untergebenen Christopherl nutzt er die Abwesenheit des Prinzipals, schließt die Gemischtwarenhandlung und begibt sich auf Abenteu-

<sup>35</sup> Zitate nach Johann Nestroy: *Einen Jux will er sich machen*. In: *Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken*, hg. von Gerhard Helbig, Leipzig 1960.

ersuche in der nahegelegenen Stadt. Die Handlung der Komödie besteht darin, daß Weinberl dort in Bekanntschaften gerät, die es ihm aufnötigen, seinem ständig auftauchenden Herrn ausweichen zu müssen, um nicht seine gerade erworbene Reputation zu gefährden. Maskerade, Ausflucht, Verwechslung, Hochstapelei, Improvisation: Dies sind die Handlungselemente, mit denen sich Weinberl mehr gehetzt als geschickt aus ständig neuen gefährlichen Situationen zu retten versucht.

Warum aber begibt sich Weinberl in dieses für ihn keineswegs notwendige und auch nicht unterhaltsame Spiel?<sup>36</sup> Seine Intention ist, später eine Erinnerung an früher zu haben. Er imaginiert sich als Ziel seines Spielens nicht das Glück des Spielens selbst, sondern das Glück eines behaglichen Erzählens von seinen Taten. Eigentlich imaginiert er sich seinen Jetzatzustand – nur will er später etwas zu erzählen haben und ein »Verfluchtekerlbewußtsein« (460) sein eigen nennen. Spielen ist ihm Anstrengung und Gefährdung seiner zukünftigen bürgerlichen Existenz. Er hat das Bedürfnis nach heroischer Vergangenheit als einer motivierten Begründung bürgerlicher Saturiertheit. Sein Spiel soll also an sich substanzlos sein, solange er es spielt, und erst im Nachhinein durch die Erinnerung Substanz gewinnen. In einem gewissen Sinne bringt Weinberl damit die romantische Verwechslungskomödie auf ihren prosaischen Gehalt. Systemstabilisierend ist dort das Spiel wie hier, aber es gewinnt keine ontologische Macht mehr wie im traditionellen Komödiendiskurs, wo das Spiel Wirklichkeit ändert, indem es Konflikte löst. Die Romantik löst die Ineinanderschlingung von Spiel und Realität durch den Bezug auf eine lyrische Sprachebene auf. Weinberls Impetus, zu spielen nur, um später erzählen zu können, ist die in sich reflektierte Romantik, die um die Substanzlosigkeit des Spielens weiß und daran gerade den behaglichen Konservatismus schätzt. In Nestroys schlichtweg desillusionierter und prosaischer Romantik kommt ein Teil ihres Treibens zu seiner Wahrheit.

Nestroy zitiert nur noch die romantische Form, negiert aber deren Inhalt. Wo die Romantik dem Spiel, der Verwechslung und der Maskerade eine lyrische Substanz unterlegte, kämpft der zukünftige Associé schlichtweg um seine bürgerliche Existenz. Sein Spiel ist unversehens Ernst geworden – keine singend-vermittelnde Valeria und auch keine lyrische Situation bieten das erlösende Wort. So bleibt Weinberl in den wenigen

<sup>36</sup> Erhellende Formulierungen zu Nestroys *Jux* und zur Figur des Spielers finden sich bei Jürgen Hein: *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg v. d. H. 1970, S. 148–158.

Momenten einer gelungenen Bewältigung von Gefahr nur die momentane Lust an seiner eigenen Virtuosität – ein kurzer Augenblick des Luftholens. So genießt er sein Spiel,<sup>37</sup> er feuert sich im Spielen an und läßt sich bewundern.<sup>38</sup> Sein Spiel ist damit immer auf eine Referenz (meist auf Christopherl als dem unmittelbaren Zuschauer) bezogen, die außerhalb steht und die Virtuosität würdigen kann. Die permanenten Selbstkommentare im Beiseitesprechen sorgen nachgerade penetrant dafür, daß nie vergessen wird, daß das Spiel ein Spiel ist. Ästhetisch ist diese Illusionsdurchbrechung von attraktiver Komik. Augenzwinkernd geht der Spieler in den Momenten seines Erfolges mit dem Publikum den Kontrakt ein, die Einschränkungen einer ärmlichen Existenz ästhetisch überwinden zu können. Spieltheoretisch aber dementiert die Illusionsdurchbrechung die Autonomie des Spiels, indem sie die qualifizierende Sicht des Wirklichen als Maßstab an die Spielrealität heranträgt. Daß am Ende »der Jux doch zu was gut« (518) war, zeigt an, daß Weinberl nie im Spiel aufgeht. Souveräne Virtuosität und angstbesetzte Improvisation fallen ineinander.

Aus der gegebenen Beschreibung ist ersehbar, daß Nestroys Komödie jene narrative Transformation der Parekbase, die der frühromantischen Theorie zufolge die Poetologie der Komödie begründet, rückgängig macht. Weinberls Improvisationen sind jeweils kleine Parekbasen, aber die Handlung als solche folgt keiner Logik der Veränderung durch Selbstkonfrontation, wie sie in der romantischen Komödie immerhin durch die lyrische Basis des Charakters möglich war.

Eine umfängliche Serie solcher parekbatischer Reflexionsmomente läßt sich aufzählen. So kommentiert Weinberl im Beiseitesprechen seine Handlungen – also spielt er mit einem den Kontakt zum Publikum erstellenden Fiktionsbewußtsein. Sein Ritournell (454) stellt wie fast immer bei Nestroy ein episches Element des handlungsbeobachtenden Selbstkommentars dar. Sein Sprachspiel über den Handelsstand, Großhandlungen und Galanteriehandlungen gerät unversehens zu einer Poetik der Fallhöhe, indem er das Wort Handlung doppeldeutig als Geschäftsbetrieb und als Fabelkonstruktion plazieren und deren aus Erhabenheitsgründen schwindelnde Höhe thematisieren kann (455). Poetologisch und in der fiktionisierenden Reflexion parekbatisch ist auch das Spiel in Anna

<sup>37</sup> »Mir scheint, ich fang schon an, verfluchter Kerl zu sein, das ist der Vorgeschnack vom Jux« (468).

<sup>38</sup> »WEINBERL [...] (*Leise zu Christopherl, triumphierend*). Sehn Sie, das heißt halt Geist« (474).

Knorrs Modewarenverlag. Ironischerweise wird hier der imaginäre Preis für eine Damenkleidung verhandelt, während Weinberl und Christopherl durch erzwungene Maskerade genau jene falschen Identitäten anzunehmen gedrungen werden, die sie zum Gegenstand ihrer pekuniären Erörterungen machen. Maskierung ohne Kleidertausch wird einem Kleider-tausch ohne Maskierung konfrontiert. Die Szene setzt die Komödiense-mantik der Verkleidung in den Diskurs des Geldes um und buchstabiert die Kleidung ineins mit der Verstellung, die durch das Hinzukommen der Frau von Fischer verdoppelt wird. In Nestroys intensivsten Momenten wird das kleinbürgerliche Interieur zu poetologischen Allegorien: Zwei in die Maskierung gedrängte Spieler verhandeln den Wert ihnen fremder Kleider und zahlen den symbolischen Preis für ihr szenisches Agieren. Die diesem Tun immanente Reflexionsstruktur plaziert die Wiener Vor-stadt-komödie als poetologische Raffinesse, die Handlung als Reflexion ih-erer selbst, die Objekte als zweite Sprache der Komödientheorie. – Schließlich wird der ursprüngliche Akt der Parekbase, das Durchbrechen der vierten Wand, in der Wirtshausszene mit der spanischen Wand, die Weinberl vor Zangler schützen soll, durchgeführt.

WEINBERL (zu Melchior, welcher die spanische Wand ausstellen will): Wenn er mit der *spanischen* Wand nicht weitergeht, so werf ich ihn an die *wirkliche*!  
MELCHIOR: Ah, das ist *klassisch*!

Die Unterscheidung von Wirklichkeit und Spiel, die im Überschreiten der vierten Wand potenziert wird, findet hier auf der Bühne als spielimmanente Unterscheidung statt.<sup>39</sup> Melchiors Stereotypie »das ist klassisch« kommentiert auch hier in ungewollter und daher komischer Präzision das in der Tat traditionelle parekbatische Spielelement.

Alle aufgezählten szenischen und semantischen Momente sind aber bei Nestroy immer nur Witze auf der Ebene der Situationskomik. Die Handlung selbst wird einzig getragen von der Angst des sich mit einem solchen Spiel überfordert habenden und um seine Existenz fürchtenden Komödienhelden. Nestroys grimmiger Humor entsteht aus dem Zusammenprall einer stets immer nur situativen poetologischen Raffinesse mit einer Handlung, die die Akteure ganz gegen die Handlungsstruktur der Komödie der Existenzangst aussetzt und das Publikum zu einer eher ge-

<sup>39</sup> Treffend spricht Volker Klotz (Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe, Bielefeld 1996, S. 198) von einer »vierten Bühnenwand, gedreht um neunzig Grad«.

mischten als komischen Identifikation einlädt. Mag einerseits die Situationskomik eine Unschädlichkeitsklausel auch für die Handlung wahrscheinlich erscheinen lassen, so ist doch andererseits die Handlung das Geschehen, das eine entzauberte und von Interessen beherrschte Welt solchen Subjekten aufnötigt, deren Überleben bis zuletzt unsicher ist. Das Lachen über das eine erfaßt daher auch immer das andere.

Bei Nestroy ist also die Parekbase wieder zurück in die Situation, in den szenischen Einfall gewandert. Die aberwitzige Geschwindigkeit der Verwechslungen und Glücksumschwünge überholen die romantische Komödie selbst da noch, wo bei Eichendorff die Lizenz zum Verwechslungsspiel durch eine lyrische Sicherheit erkaufte ist. Nestroy, dem die lyrische Basis abhanden kam und der die ökonomischen Verhältnisse des fast schon proletarisierten Kleinbürgertums als materielle Spielbasis zugrundelegt, läßt sein Komödienpersonal situative Parekbasen aufführen. Die Figur selbst wird zum Ort des Komödiengeschehens, während in den romantischen Verwechslungskomödien stets noch die Handlung oder doch zumindest eine lyrische Eigentlichkeit die Figur lenkte. Nestroys Konzept einer Komödienfigur ist radikaler als das der romantischen poetischen Praxis. Und es ist diese Radikalität,<sup>40</sup> die Nestroy in dieser Hinsicht dem romantischen Projekt sowohl nahebringt, wie sie es auch in immanenter Kritik attackiert. Wo Schlegel dem Absoluten die unendliche Verdopplung einschreibt und personale Identität als nachträgliche Supplementierung der Reflexion denkt, kann Nestroy diesem philosophischen Konzept näher kommen, als es die durch ihre lyrische Ontologie gesicherten Figuren Brentanos und Eichendorffs vermögen. Ein Weinberl oder auch ein Titus Feuerfuchs setzen ihre Existenz aufs Spiel und müssen durch diese Gefährdung hindurch, um sich selbst konstituieren zu können. Ponce de Leon ist hingegen ökonomisch immer schon salviert, bevor er auf die Idee kommt, sich melancholische Gedanken zu erlauben. Seine Infragestellung seiner sozialen und existentiellen Rolle betrifft immer noch nicht das, was das Stück dann als Lösungsinstanz benennt. Weinberl aber muß die Maskeraden, Verstellungen und Improvisationen mit dem vollen Ernst seiner ganzen Existenz spielen. Daß er das Spiel besteht, vollzieht die paradoxe Zeitlichkeit, die ihm zum Ausgangspunkt diente. Wenn er dereinst als alter Herrscherr beim Wein sitzt und seinen Zuhörern aus dem »Magazin

<sup>40</sup> Zum exponierbaren Begriff einer radikalen szenisch-poetologischen Dramaturgie bei Nestroy vgl. Klotz: Radikaldramatik (wie Anm. 39)

der Erinnerung« (460) frühere Heldentaten erzählt, dann erst sei seine Existenz vollkommen – so seine Begründung für den Jux, den er zu vollführen sich vornimmt. In romantische Reflexionsphilosophie umgesetzt: Die in die Zukunft projizierte Nachträglichkeit der Erinnerung erst komplettiert eine imaginierte Gegenwart. Das erwünschte Sein ist nicht schon selbstidentisch bei sich, sondern konstituiert sich erst nachträglich in dem Akt, der parekbatisch die Probe auf die eigene Imagination macht. Als Jux oder als realisierter Witz erst wird dieses Absolutum eines Charakters vollständig, nämlich realisiert und dargestellt. Nestroys Komödie schreibt dem Personal eine Problemsubstanz ein, die in der Fluchtlinie der frühromantischen Theorie steht, aber durch die romantischen Komödien selbst nicht hat formuliert werden können. Es stellt sich von hier aus dringlich die Frage, ob nicht auch schon die frühromantische Theorie dieses Potential hat, das Nestroy dem Gehalt nach ihr einschreibt. Es wäre, mit Melchior zu sprechen, schon recht klassisch, wenn Weinberl als Radikalromantiker gedacht werden könnte.