Stefan Scherer

Witzige Spielgemälde

Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte

Begründet als
Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

von
Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Herausgegeben von
Ernst Osterkamp und
Werner Röcke

26 (260)

Walter de Gruyter · Berlin · New York
2003

Witzige Spielgemälde

Tieck und das Drama der Romantik

von
Stefan Scherer

Walter de Gruyter · Berlin · New York
2003

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 3-11-017774-9
ISSN 0946-9419

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© Copyright 2003 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany
Einbandgestaltung: Sigurd Wendland, Berlin

Inhalt

Epilogische Vorrede ... 1

Voraussetzungen

Phantasie und Präsenz – Drama und Romantik.
Rekonstruktion einer paradoxen Gattung

1. Romantik
   Poesie, Roman, (Früh)romantik ... 5
   Selbstorganisation der Literatur um 1800 ... 12
   Poetik des Unzusammenhangs, Traum, Einbildungskraft, Seele – Übergänglichkeit ... 26
   Doppelter Ursprung ... 28
   Romantisches Buch, schriftinduzierte Naivität als „schöne Ordnung", Lektüre ... 31
2. Drama um 1800 ... 36
3. Drama in der Romantik – Romantisches Drama
   Grundlegung: Drama der Einbildungskraft ... 49
   Literarische Selbstorganisation der dramatischen Rede ... 68
   Chaos, Schweben, Ordnung – szenisch ... 74
   Prototypische Merkmale ... 79
   Form(geschichte) ... 80
   Exkurs zum dramatischen Werk Zacharias Werners ... 89
   Selbstdarstellung der Form und ihrer Literarisierung – Intertextualität ... 94
   Thematische Umorientierung und rezeptionstheoretische Konsequenzen – Das Wunderbare im Drama ... 106
4. Lesen/Vorlesen: Szenische Poesie
   Einbildungskraft – Schrift – Lektüre ... 111
   Szenische Sprachlichkeit – Poesie als szenische Arabeske ... 124
5. Forschung – Gattungssystem – Korpus – Epochengrenzen ... 132

Entstehung und Etablierung

Literarisierung – Übergänglichkeit – Zerstreuung.
Tiecks Experimentaldramatik von der Anverwandlung der Tradition zum frührealistischen Universalschauspiel

1. Hinführung
Literarisierung der Literatur. Zur Logik und Genealogie der literarischen Romantik 147
Forschung – Gattungspoetische Abgrenzungsprobleme – Literarisierung des Dramas – Das dramatische Gesamtwerk im Überblick 191
2. Mimesis und kombinatorische Anverwandlung. Die Vorbereitung des romantischen Dramas aus der Verfügbarkeit der Tradition: Frühe Dramen (1789-1795/96) 212
Die Räuber (217) – *Gotthold* (217) – *Siward* (218) – *Meiners, ein Kaufmann* (219) – *König Braddock* (220) – *Jason und Medea* (222) – *Niobe* (225) – *Die Sommernacht* (228) – *Das Reh* (233) – *Alla-Moddin* (239) – *Anna Boleyn* (243) – *Der Abschied* (247) – *Karl von Berneck* (253) – *Ein Schurke über den andern, oder die Fuchsprelle* (259) – *Der Sturm* (263) – *Die Theegesellschaft* (266)
3. Frühromantik
Komplexität als szenische Textur. Die 'höhere Ironie' des Schwebens zwischen allen Gegensätzen: *Ritter Blaubart* (1796) 272
Re-entry des Hanswursts und fiktionsironischer Spiele ins Theater auf der Bühne: Literatur- und Theaterkomödien 291
Hanswurst als Emigrant (300) – *Ein Prolog* (306) – *Der gestiefelte Kater* (314) – *Die verkehrte Welt* (319)
Musikalische Märchenkomödie und poetische Oper: *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* (1797/98) 326
Von der Polemik zu szenischen Allegorien der 'Einen Poesie': Episierung – Wortoper – Universaldramatik
Literatursatire und allegorische Komödie der Poesie: *Prinz Zerbino* (1796-1798) 332
Szenische Poesie des Christentums. Trauerspiel in 'altdeutschen' Modellen: *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1799) 344
Universaler Parallelismus. Literarisierung des Welttheaters ins Universallustspiel: *Kaiser Octavianus* (1804) 363
4. Übergänge. Selbsthistorisierung und szenische Literaturkritik um 1800 ... 400
Albernheit als Tragödie. Selbstparodie und -travestie auf das christliche Trauerspiel: *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens* (1800) 402
Literatursatiren um 1800 408
Der Autor (409) – *Anti-Faust oder die Geschichte eines dummen Teufels* (413) – *Epicoene oder Das stille Frauenzimmer* (419)
Dramenprojekte 1801-1808 420
Prolog zur Magelone (420) – *Das Donauweib* (421) – *Melusine* (424)
Groteske Schillerparodie im Puppenspiel im Puppenspiel. Ein Kindergeburtstag: *Der neue Don Carlos* (1807/08) 425

5. Erinnerte und zitierte Romantik 431
Komische Reminiszenzdramaturgie auf den ästhetischen Diskurs um 1800: *Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen* (1811) 432
Wertabstraktion als szenische Textur und beschädigtes Leben als groteske Inszenierung im frührealistischen Universalschauspiel: *Fortunat* (1815/16) (mit einem Exkurs zu Chamissos Dramenfragment *Fortunati Glücksseckel* von 1806) 441
Der 'dramatisierte Roman' als romantisiertes Drama. Revisionen und Integration erinnerter Romantik: *Phantasus* 465

Exkurs: Radikalisierte Gattungsentgrenzung, szenische Integration und dramatische Elemente im romantischen Universalroman 471
Achim von Arnim: *Ariel's Offenbarungen* (474) / *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (487) – Justinus Kerner: *Die Reiseschatten* (490)

Stationen der Geschichte

Romantische Dramatik um 1800
1. Sympoesie: Tieck-Rezeption, frühromantische Poetologie und lyrisches 'Kunstfeuer' in Brentanos frühen Dramen 495
Godwi und Godwine (497) – *Cecile. Szenen aus einem italienischen Handelshaus* (497) – *Gustav Wasa* (498) – *Ponce de Leon* (504) – *Die lustigen Musikanten* (510)
2. Zwischen Romantisierung und Antikisierung 512
Friedrich Schlegel: *Alarcos* (514) – August Wilhelm Schlegel: *Ion* (516) – Wilhelm von Schütz: *Lacrimas* (517) / *Niobe* (518)

Spätere Romantik
1. Dramaturgie des Kaleidoskops. Achim von Arnim 519
Halle und Jerusalem (527) – 'Schaubühne': *Der Auerhahn* (536) / *Die Befreiung von Wesel* (536) / *Die Capitulation von Oggersheim* (537) / *Die Appelmänner* (538) / *Das Loch, oder das wiedergefundene Paradies* (540) / *Jemand und Niemand* (541) / *Mißverständnisse* (543) / *Das Frühlingsfest* (543) / *Jann's erster Dienst* (544) – *Die Gleichen* (546) – *Marino Caboga* (548)
2. Dramaturgie der Sprachlichkeit. Der späte Brentano 554
Aloys und Imelde (556) – *Die Gründung Prags* (562)
3. Überblick und Dresdner 'Pseudoromantik': Friedrich Kinds 'malerisches Schauspiel' als szenische Ekphrasis 570
E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Blandina* (571) – Karoline von Günderrode (572) – Friedrich Kind: *Van Dycks's Landleben* (573)

Dekonstruktion

Verwirrte Lust und dissoziierte Trauer. Kraft und Fragwürdigkeit romantischen Spielsinns in Eichendorffs spätzeitlicher Dramaturgie der Doppelbilder 581
Krieg den Philistern! (589) – Nebenbemerkung: Zur Darstellung der Romantik in den späten literarhistorischen Schriften (594) – *Meierbeth's Glück und Ende* (594) – *Die Freier* (596) – *Ezelin von Romano* (599) – *Der letzte Held von Marienburg* (601) – *Das Incognito* (603)

Wirkung

1. Entfernung der Romantik: Dramatische Reaktionen auf das romantische Drama im 19. Jahrhundert 607
Grabbe: *Napoelon oder die hundert Tage* (607) / *Aschenbrödel* (608) / *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (609) – Büchner: *Leonce und Lena* (609) – Platen: *Die Verhängnisvolle Gabel* (610) – Jens Baggesen: *Der vollendete Faust oder Romanien in Jauer* (611) – Grillparzer: *Die Ahnfrau* (612) – Raimund: *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* / *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (613) – Nestroy: *Einen Jux will er sich machen* (613) – Oper / Gesamtkunstwerk / 'Musikdrama' (616)
2. Ausblick: Wiener Moderne und Gegenwart 617

'Völliger Schluß' 623

Siglen 625

Bibliographie
1. Werke und Quellen (ohne Siglen) 629
2. Drama der Romantik (allgemein) 631
3. Zu den Autoren 634
4. Sonstige Literatur 642

Wir sollten eigentlich gar kein Drama machen
es werden doch alle romantisch.
(Schleiermacher: Gedanken III, 1798-1801;
[1984], 124)

Epilogische Vorrede

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind dramatische Werke der deutschsprachigen Romantik. Den Schwerpunkt bilden die vier bedeutendsten Autoren des Kanons: Tieck, Brentano, Arnim, Eichendorff. Dramen der europäischen Romantik bleiben unberücksichtigt – im Bewußtsein der Tatsache, daß es sich bei der literarischen Romantik um ein eminent europäisches Phänomen handelt.[1] Das Argument der Gegenstandsbegrenzung tritt gegenüber genealogischen und historischen Gesichtspunkten zurück. Vorrangig ist das Interesse an der Rekonstruktion produktions- und rezeptionslogischer Voraussetzungen einer Dramenliteratur, deren Genese sich mit dem Namen Ludwig Tiecks verbindet. Von Tieck werden prototypische Elemente und Verfahrensweisen dessen ausgebildet, was der literarhistorische Diskurs als Romantik rubriziert. Daran knüpft die Reihe bekannter romantischer Autoren an, die mit dramatischen Werken hervorgetreten sind: teils in enger Anlehnung an Tiecks Dramen (als texturprägende Hypotexte), teils in stärkerer struktureller Abweichung bei Wahrung bestimmter Verfahrensäquivalenzen. Das Korpus der behandelten Autoren und die historische Begrenzung der Darstellung begründet sich aus der epochalen Einheit romantischer Literatur als Konstellation von Texten, die bei aller Disparatheit der Formationen vom Glauben an die Produktivität der Poesie und von der regulativen Idee ihrer höheren Ganzheit geleitet sind. Das Spektrum der behandelten Werke reicht folglich vom frühen Tieck bis zum spät- und übergangszeitlichen Eichendorff. Szenische Texte der 20er und 30er Jahre, die wie bei Grabbe, Platen, Immermann, Grillparzer, Nestroy, Raimund und Büchner zum Teil noch verwandtschaftliche Bezüge zur romantischen Dramaturgie aufweisen, entstehen unter den epochal veränderten Vorzeichen seit 1815.[2] Mit Ausnahme der Dramen Eichendorffs von den 20er bis zu den 40er Jahren gehören sie deshalb bereits der Wirkungsgeschichte an.

Die Arbeit gliedert sich in drei größere Teile: Einer ausführlichen Grundlegung zur Produktionslogik romantischer Dramatik vor dem Hintergrund zentraler Poetologeme frühromantischer Theoriebildung und prototypischer Kennzeichen romantischer Literatur – mit stetem Blick auf das epochale Spektrum der ganzen *literarischen* Romantik bis in die Spätphase bei Eichendorff – schließt sich die genauere Entfaltung der Logik und Genealogie der romantischen Texte Tiecks an. Rekonstruiert werden Voraussetzungen generischer Innovationen als Konsequenz zweier leitender Prinzipien: der Verfügbarkeit und der Sprachlichkeit von Litera-

---

1 Vgl. Gillespie (1994), Hoffmeister (1978/1994).

2 Vgl. Sautermeister/Schmid (1998, 9-15).

tur, die zur Literarisierung der dramatischen Rede – regulative Leit-These vorliegender Abhandlung – führen. Die Nachzeichnung des dramatischen Gesamtwerks Tiecks verfolgt Stationen der evolutionären Transformationsgeschichte über die Jahrhundertwende hinweg bis zum frührealistischen Universalschauspiel. Dem zentralen Kapitel schließen sich Überblicksartikel zur dramatischen Produktion der genannten kanonischen Autoren mit Ausblicken auf Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Chamisso, E.T.A. Hoffmann, Kerner und Karoline von Günderrode an, daneben auf Filiationen im 'malerischen' Schauspiel der sog. Dresdner Pseudoromantik (Friedrich Kind). Die Beobachtungen zur Dekonstruktion des romantischen Dramas bei Eichendorff leiten über in den knappen Ausblick auf die Wirkungsgeschichte basaler Strukturelemente und Verfahrensweisen vom Vormärz über die Wiener Moderne bis zur Gegenwart.

Methodisch ist die Arbeit in erster Linie daran interessiert, die strukturale Logik des Produziertseins und deren Transformationsgeschichte, also die historische Abwandlung und experimentelle Erneuerung szenischer Sprachlichkeit auf der Folie gattungspoetologischer Formaprioris der dramatischen Rede zu rekonstruieren. Gesellschafts-, sozial-, medien-, diskurs- und psychohistorische Kontextannahmen spielen als Rahmenbedingungen hinein und werden ebenso wie biographische, textgenetische, gruppensoziologische, zeit- und geistesgeschichtliche Daten fallweise an den Werken konkretisiert. Die werkbezogene Darstellung beschreibt organisationslogische Voraussetzungen und ästhetische Effekte einer historischen Dramaturgie, ohne die Kontexte, soweit diese bekannt sind, in extenso zu entfalten. Analysiert werden medienspezifisch und generisch regulierte Verfahrensweisen, die als Werke kommuniziert werden, ohne einmal mehr die reziproke Autor- und Werkkonstruktion selbst zu problematisieren: Das Werk als unterscheidbare literarische Einheit definiert sich durch die Kopplung eines Texts an Autor und Leser als Instanzen seiner Produktion, wie der Autor aus der wie auch immer konventionalisierten Wechselzuweisung von Selbst- und Fremdkonstitution (vermittels der institutionalisierten Agenten des zeitgenössischen Wissenshaushalts und des Literaturbetriebs) entsteht.[3] Das unentfaltet Unzulängliche dieser Setzung wird komplexitätsreduzierend in Kauf genommen. Denn beobachtet werden sollen vor allem textuelle Formationen, die sich je spezifisch abgeschlossen präsentieren und einem Autor als Instanz ihrer Hervorbringung zugerechnet werden können, wie diskursiv, markt- und eigentumsrechtlich vermittelt die Autor- und Werkkonstruktion auch immer sein mag. Eine weitere Komplexitätsreduktion besteht darin, daß mit vorliegender Arbeit der Versuch einer umfassenden Zusammenschau der von der Romantik-Forschung vernachlässigten Gattung unternommen wird. Auf Forschungskontroversen kann die Untersuchung nur bedingt zurückblicken, was vom Zwang zum originellen philologisch-methodischen Gegenentwurf entlastet.

---

[3] Resümierend dazu Brenner (1998, 266f.).

Vorherrschend ist daher bei der Erfassung und Kontextualisierung des bislang ganz unterschiedlich ausgewerteten Materials der – interpretierende – Kommentar: die textbezogene Erschließung, die ihr Instrumentarium der strukturalistisch geschulten Form-'Analyse' und der auf konkrete Textrelationen zurückgebundenen Intertextualitätstheorie entlehnt. Die Transformationen dramatischer Texte seit 1795 im Gefolge der bekannten literaturinternen wie kontextuellen Umbrüche werden also nach mehr oder weniger konventionellen philologischen Gesichtspunkten (Gattungslogik, Strukturen/Texturen, Intertextualität, medienspezifische Rezeptionslogik usw.) beobachtet. Parallele Epochen- und Textformationen kommen von Fall zu Fall in den Blick. Die Arbeit versteht sich als Beitrag zu einer historischen Poetik der Form. Sie begegnet dem altehrwürdigen Vermittlungsproblem von Text und Kontext in der Sozialgeschichte der Literatur, indem sie die Historizität literarischer Texturen erschließt. Ziel ist eine verfahrensbezogene Rekonstruktion der historischen Poetizität romantischer Literatur an der Gattung Drama – der produktiven generischen Möglichkeiten und der kraft Literarisierung der Form zur Geltung gebrachten poetischen Metaphysik.

Unsere Aufmerksamkeit ist in jedem Augenblick unseres Lebens viel mehr auf das gerichtet, was wir ersehnen, als auf das, was wirklich vor uns ist.[1]

Die Phantasie wird nur von dem erregt, was man noch nicht oder nicht mehr besitzt; der Leib will haben, aber die Seele will nicht haben.[2]

Voraussetzungen

Phantasie und Präsenz – Drama und Romantik. Rekonstruktion einer paradoxen Gattung

Romantische Schule! Das ist ein Wort, vieldeutsam, unverständlich, nach Gelegenheit dumm.[3]

1. Romantik

Poesie, Roman, (Früh)romantik

Die regulative Idee der literarischen Romantik besteht in der Entfaltung und literarischen Reflexion der produktiven Möglichkeiten von 'Poesie'[4]. In einem auf die Zukunft gerichteten und die vergangene Einheit der Dinge zugleich renovierenden 'Projekt' soll diese in die Welt eintreten und dort real werden. Möglich wird die Poetisierung, orientiert am Leitgedanken von der Mannigfaltigkeit und höheren Ganzheit des Lebendigen, weil „die Schönheit [...] nicht bloß der leere Gedanke von etwas" ist, „was hervorgebracht werden soll, sondern zugleich die Sache selbst, eine der ursprünglichen Handlungsweisen des menschlichen Geistes; nicht bloß eine notwendige Fiktion, sondern auch ein Faktum, nämlich ein ewiges transzendentales"[5] – „das ächt absolut Reelle".[6] Abgeleitet wird die der Poesie

---

1 Proust: Osterferien (1996, 29).

2 Musil: Der Mann ohne Eigenschaften (1978, 1666) (aus den Entwürfen zur 'Reise ins Paradies', Mitte der 20er Jahre).

3 Tieck: Das alte Buch und die Reise in's Blaue hinein (Tieck-DKV XI, 850).

4 Poesie, im folgenden nicht mehr diakritisch gekennzeichnet, meint die wie auch immer metaphysisch aufgeladene, selbständig gewordene Literatur, die um 1770 entsteht. Auf die Verhältnisse um 1800 bezogen, bezeichnet das Wort die progressive Universalpoesie der Frühromantik wie die politisch und religiös motivierte Literatur der späteren Romantik, ebenso die anthropozentrisch orientierte Freiheits-, Humanitäts- und Bewahrungskonzeption der Weimarer Klassik.

5 Friedrich Schlegel: Athenäum-Fragment 256; KSuF II, 130.

attestierte Produktivität – hervorgegangen aus den vielbeschriebenen Transformationsprozessen in kunst-, literatur-, wissenschafts-, gesellschafts-, medien- und diskursgeschichtlicher Perspektive seit Mitte des 18. Jahrhunderts, vorbereitet wiederum durch den wahrnehmungsgeschichtlichen und epistemologischen Bruch im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts[7] – von der Auffassung ihrer Einheit mit der Welt am Indifferenzpunkt von „Körper" und „Seele": Beide „Systeme von Sinnen" sind auf das „innigste mit einander verwebt".[8] Der „Sitz der Seele", einer im Diskurs der Empfindsamkeit emergierten und nun dem individualisierten Subjekt eingeschriebenen psychophysischen Innerlichkeit, ist dem 19. *Blüthenstaub*-Fragment zufolge dort, „wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren" – „in jedem Punkte der Durchdringung".[9]

Angesteuert werden diese Punkte von der *literarisierten* Schrift.[10] Romantische Poesie erzeugt Anordnungen der Schrift, die sich als Substitution lebendiger Rede und als 'Abdruck' des menschlichen Geists selbst an der Grenzfläche von Innen- und Außenwelt bewegen.[11] Schrift mortifiziert die Mündlichkeit in eine Buchsta-

---

6 [2]Novalis II, 647; zu diesem höheren 'Realismus' als „Harmonie des Ideellen und Reellen" vgl. Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie*, deren lakonische Übertreibungs- und paradoxe Zuspitzungsrhetorik einen „grenzenlose[n] Realismus" postuliert, indem der „Idealismus in jeder Form" aus sich herausgeht, um wieder „in sich zurückkehren zu können" und damit „zu bleiben was er ist" (KFuS II, 203).

7 Vgl. Bockelmann (1991/1998).

8 [2]Novalis II, 546. „Ein System heißt der Körper, Eins, die Seele. Jenes steht in der Abhängigkeit von äußern Reitzen, deren Inbegriff wir die Natur oder die äußre Welt nennen. Dieses steht ursprünglich in der Abhängigkeit eines Inbegriffs innerer Reitze, den wir den Geist nennen, oder die Geisterwelt. Gewöhnlich steht dieses leztere System in einen Associationsnexus mit dem andern System – und wird von diesem afficirt. Dennoch sind häufige Spuren eines umgekehrten Verhältnisses anzutreffen, und man bemerckt ald, daß beyde Systeme eigentlich in einem Vollkommnen Wechselverhältnisse stehen sollten, in welches jedes von seiner Welt afficirt, einen Einklang, keinen Einton bildeten. Kurz beyde Welten, so wie beyde Systeme sollen eine freye Harmonie, keine Disharmonie oder Monotonie bilden. Der Übergang von Monotonie zur Harmonie wird freylich durch Disharmonie gehen – und nur am Ende wird eine Harmonie entstehn" (546f.). „Der Dichter findet also zu der innigen Verschmelzung des Geistlichen und Sinnlichen", so A.W. Schlegel in den Jenaer *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* von 1798 (Schlegel-Vo I, 49).

9 Athenäum I, 74.

10 Die diskursive Konstruktion imaginärer Innerlichkeit im Prozeß des 18. Jahrhunderts, die solche Schrift ansteuert *und* operativ freisetzt, ermittelt die 'Mediologie' Koschorkes (1999) an den Funktionstransformationen literarischer Rede im Verhältnis von (rhetorisch-persuasiver) Stimme und (produktiv-selbstorganisierter) Schrift. Die Beschreibung poetischer Emergenzeffekte in romantischer Dramaturgie sind Koschorkes Überlegungen zur *sekundären* Wiedererstattung von 'Präsenz' ganz grundsätzlich verpflichtet.

11 „Die Sprache ist kein Produkt der Natur, sondern ein Abdruck des menschlichen Geistes, der darin die Entstehung und Verwandtschaft seiner Vorstellungen, und den ganzen Mechanismus seiner Operationen niederlegt. Es wird also in der Poesie schon Gebildetes wieder gebildet; und die Bildsamkeit ihres Organs ist ebenso gränzenlos, als die Fähigkeit des Geistes zur Rückkehr auf sich selbst durch immer höhere potenzirtere Reflexionen. Es ist daher nicht zu verwundern, daß die Erscheinung der menschlichen Natur in der Poesie sich mehr vergeistigen und verklären kann

benfolge, und sie ist Medium zur Freisetzung und energetischen Produktion von Innerlichkeit. Denn der „Buchstabe ist fixirter Geist. Lesen heißt, gebundnen Geist frei machen, also eine magische Handlung“[12], weil die Umstellung der Literatur von Rhetorik auf Hermeneutik, die Umprogrammierung von der auf Passivität abzielenden Rezeption eines rhetorisch organisierten und dergestalt vorgegebenen, eindeutigen Zwecks auf die interpretierende Hervorbringung von Sinn die Selbsttätigkeit des lesenden Subjekts aktiviert.[13] Erst diese konstituiert das ästhetische Werk. Die Verschmelzung von Innen- und Außenwelt in der stillen Lektüre durch imaginäre Verlebendigung der toten Buchstaben – der „menschliche Geist“ geht hier auf „wie eine schöne Blume“[14] – stiftet die höhere Verbindung: als halluzinative Effekte des Lesens, sekundäre Phantasmen der Einheit mit den Dingen, die dem Leser nach der autorseitigen Verwandlung von Geist, Seele und lebendiger (mündlicher) Rede in Buchstaben aus dem Buch wiederauferstehen. Poesie ist in der Romantik der Name für das schriftinduzierte Vermögen des Menschen, sich selbst vermittels der Sprache in innigster Einheit mit der Welt zu vernehmen.

Sie überschreitet damit nicht nur die Grenzen der realen Welt, sondern auch der literarischen Gattungen samt ihrer je eigenen Logik des Produziertseins. „Die romantische Poesie ist also die Idee der Poesie selbst; sie ist das Kontinuum der Kunstformen“[15] – nicht aber als harmonische Einheit, sondern als Versprachlichung der schaffenden Natur, in der sich das Prinzip des Lebendigen selbst bespiegelt. Sie repräsentiert das potentiell unendliche Kontinuum des Vielfältigen und Disparaten, in dem sich die innere Organisation der Welt, das Herz der Dinge, artikuliert. Die „schöne Ordnung“ der Welt[16], so verstanden, kann der endliche literarische Text nicht darstellen, denn sie besteht aus unbegrenzbarer Mannigfaltigkeit, die durch Anreicherung zu erweitern ist. Poesie verweist auf die höhere Ordnung deshalb in all ihren Bestandteilen allegorisch. Ihr Modus ist die artifizielle Darbietung des je Disparaten, das sich in der produktiven Einbildungskraft des Lesers zur infiniten Potentialität einer willkürlich und künstlich geordneten schönen Vielfalt zusammenschließt. „Zum Ganzen, zum Werk“ wird sie

---

als in den übrigen Künsten, und daß sie bis in mystische und geheimnisvolle Regionen eine Bahn zu finden weiß“ (Schlegel-Vo I; Kunstlehre, 387f.).

12 Friedrich Schlegel: Philosophische Fragmente. Erste Epoche III; KSuF V, 78, [1229].

13 Buchstaben eröffnen jetzt die Unendlichkeit des Sinns durch die unabschließbare Interpretationsbedürftigkeit des Werks, die es dem omnipotenten Leser als zweitem Autor (F. Schlegel) überläßt, ihren inneren Geist gleich dem göttlichen Atem der Dinge zu ermitteln: „Die reinen und eigentlichen Konsonanten bilden das Charakteristische der Sprachen, und sind der Körper desselben; die Vokale enthalten den musikalischen Bestandteil und entsprechen dem Prinzip der Seele; der Anhauch aber, der auch in den andern Buchstaben die dessen empfänglich sind, mitwirkend versteckt, und an sie wie an seinen körperlichen Träger gebunden ist, entspricht nebst diesem seinem Gefolge der aspirabeln Buchstaben, dem göttlichen Element des Geistes“ (Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur; KFSA VI, 113f.).

14 Kleist: Das Erdbeben in Chili; Kleist III, 152.

15 Benjamin (1973, 83).

16 Valeria alias Flammetta in Brentanos *Ponce de Leon* (Brentano-SW XII, 497).

„durch die Beziehung der ganzen Komposition auf eine höhere Einheit, als jene Einheit des Buchstabens, über die er [der romantische Roman] sich oft wegsetzt und wegsetzen darf, durch das Band der Ideen, durch einen geistigen Zentralpunkt".[17]

Die Idealform der *harmonia discors*, der Verbindung des Entgegengesetzten in der paradoxen Einheit von „unendlich volle[m] Chaos"[18] und „fragmentarische[r] Universalität"[19], ist der Roman, der mit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahren* zum Vorbild und endgültig für poesiefähig erklärt wird. Als romantisches Buch ist er Inbegriff der Poesie, weil die gattungspoetische Unbestimmtheit die vielfältigen Ausprägungen zu einer in sich heterogenen Einheit synthetisiert, die in einem offenen und selbstreferentiell potenzierten Prozeß der Literarisierung – im permanenten 'Werden' als grundsätzlich unabschließbar begründet – zwischen 'allen' Gegensätzen 'schwebt'.[20] Von daher gibt auch der Roman der angestrebten, in der Endlichkeit einer realisierten Gestaltung aber nie einzulösenden Idealform romantischer Literatur den Namen, selbst wenn im Diskurs vom Romantischen, der als Redeformation erst nach 1800 zur Epochensignatur in Abgrenzung zur Klassik aufsteigt[21], eine Reihe ganz diverser Semantiken eingehen.[22]

Dem Begriff des Romantischen inhärieren, unabhängig auch von der Unterscheidung zwischen früher und späterer Romantik, deshalb so viele Bedeutungen und Zuschreibungen, daß die Zweifel am sinnvollen Gebrauch der Kategorie längst ubiquitär sind[23] – formuliert im übrigen bereits von dem Autor, der mit der

---

17 Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie; KSuF II, 213.

18 Friedrich Schlegel: Ideen (1800); KSuF II, 227 [69]; zur Semantik von Schlegels Chaos-Begriff vgl. Menninghaus (1987, 204-207).

19 Friedrich Schlegel: Abschluß des Lessing-Aufsatzes (1801); KSuF II, 259; zum 'fragmentarischen Universalismus' vgl. Frank (1989, 238), Ostermann (1994, 280-283), Kremer (1997, 27).

20 116. *Athenäum*-Fragment; zum oft beschriebenen Schweben vgl. Menninghaus (1987, 132-142); eine philosophische Rekonstruktion des 'Schwebens der Einbildungskraft' bei Hühn (1996).

21 Bis etwa 1800 haben sich 'klassische' und 'romantische' Autoren kaum in Opposition zueinander verstanden, so „daß die Jenaer Romantik durchaus nicht als Gegenbewegung gegen die auch programmatisch erklärte Klassik begann, sondern sich zunächst eher als eine Gemeinschaft von Autoren der jüngeren Generation darstellte" (Stein 1990, 237); ähnlich Ziolkowski (1995), der die Bifurkation, die zu Goethes Abwertung der Romantiker führte, auf die Zeit nach 1805 (Schillers Tod) datiert; vgl. auch die ereignisgeschichtliche Perspektivierung der 'Krisenjahre der Frühromantik' bei Paulin (1993b). Zu den gruppensoziologischen Faktoren der Epochenbildung siehe Kolk (1997, 82): „Tatsächlich läßt sich für die Jahre zwischen 1798 und etwa 1803 vielfach beobachten, wie Gruppierungen durch die allgegenwärtigen Kontroversen homogenisiert werden und zugleich ihre Gegner nur schematisiert wahrnehmen". Als polemische Vergemeinschaftungen gegen literarische Gegner generieren solche Gruppenbildungen strukturbildende Konzepte der literarischen Selbstverständigung, denen später epochale Triftigkeit attestiert wird. Zur Rhetorik der 'neuen Epoche' als Kommunikationsstrategie zur epochalen Codierung von 'Romantik' siehe Schmitz (1995, 293).

22 Zur Herkunft und Tradition des Worts vgl. Immerwahr (1972), resümierend Behler (1992, 118, 130f.) mit Einwänden gegen die etymologische Engführung von Roman und Romantik.

23 Vgl. u.v.a. Gaier (1987). Von einigen Arbeiten ist Romantik als Epochenbegriff sogar verabschiedet worden, ohne daß sie tatsächlich von seinem Gebrauch absehen können (vgl. Schulz 1983,

Sammlung seiner Schriften *Romantische Dichtungen* (1799/1800)[24] nicht unwesentlich zur Popularisierung und epochalen Kodifizierung des Wortes beiträgt.[25] Für Ludwig Tieck aber handelt es sich nicht um einen inhaltlich, weltanschaulich, geschichtsphilosophisch, religiös oder poetologisch begründeten Begriff im Sinne einer *bestimmten* literaturprogrammatischen Konzeption; auch nicht für eine „neue oder gar höhere Art der Poesie". Vielmehr habe das Attribut nur andeuten wollen, „daß der Leser in die entgegengesetztesten Regionen des Gefühls, der Leidenschaft, der Phantasiewelt in raschem Wechsel eingeführt werden solle".[26] Die Mannigfaltigkeit im schnellen Wechsel des Heterogenen – „eigentliche romantische Prosa", notiert Novalis, „höchst *abwechselnd* – wunderbar – sonderliche Wendungen – rasche Sprünge – durchaus dramatisch"[27] – läßt eine normbildende Bestimmung dessen, was unter Romantik zu rubrizieren ist, nicht zu. Es handelt sich weniger um einen nach gattungspoetologischen Kriterien zu fixierenden Stoff- und Formbegriff als in erster Linie um ein konstruktives Verfahren: zur literarischen Demonstration schneller Grenzübergänge bei Tieck, zur poetischen Herstellung einer sinnerfüllten Einheit bei Novalis.[28]

---

76). Zwar problematisiert Schulz den kategorialen Wert des Worts, unter dem allzu Verschiedenes subsumiert werde. Dennoch erfaßt er signifikante Ausprägungen dessen, was deutlich genug von anderen literarischen Konstellationen und Darbietungsformen zu unterscheiden ist. Zur Diskussion und Rettung des Epochenbegriffs Romantik unter expliziter Bezugnahme auf die Einwände von Schulz vgl. Segeberg (1994, 36), der die Unterschiede in „bestimmten Konfigurationen von Texten und textproduzierenden Institutionen" gegenüber 'spätaufklärerischen' oder 'klassischen' Konstellationen akzentuiert. Daß es Differenzen zu dem gibt, was unter anderen Epochennamen rubriziert wird, läßt sich allein daran ermessen, daß die in vorliegender Arbeit behandelten Dramen von Autoren, die im Bereich der Lyrik und Prosa vieldiskutiert werden, bislang kaum im Zusammenhang untersucht worden sind.

24 Darin aufgenommen: *Prinz Zerbino, Der getreue Eckart und der Tannhäuser, Leben und Tod der heiligen Genoveva, Sehr wunderbare Historie von der Melusina, Rothkäppchen* (vgl. Schweikert I, 217).

25 „Der erste bekannte deutsche Autor" freilich, „der das Attribut 'romantisch' in auffallender Häufigkeit gebraucht", ist Wieland. Bei ihm jedoch verbindet sich die Faszination mit „der permanenten Warnung vor den Folgen einer entfesselten Einbildungskraft zu einer ambivalenten Grundhaltung" (Petersdorff 1996, 98/Anm. 17, in Paraphrase von Immerwahr 1972, 81-87). Genauer: Bei Wieland wird auch das selbständig gewordene Wunderbare, das die Erzählung vom 'Prinzen Biribinker' im *Don Sylvio von Rosalva* (1764) artikuliert, moralisch-didaktischen Zwecken unterstellt.

26 Köpke I, 265. Tieck, der das 'Romantische' synonym gebrauchte mit dem Begriff der Poesie – „ich weiß zwischen poetisch und romantisch überhaupt keinen Unterschied zu machen" (Köpke II, 173) – war deshalb selbst einer der entschiedensten Kritiker des Worts im Hinblick auf seine Karriere in Werken, die im Gefolge der Rezeption eigener Texte v.a. katholische Propaganda betrieben (vgl. Köpke II, 172f.). Die These, daß es eigentlich keine Romantik gebe (so bereits Immerwahr 1972, 7, unter Berufung auf Lovejoy: On the Discrimination of Romanticisms. In: PMLA 39 [1924], 229-253), ist also durchaus älteren Datums. Fast ist man geneigt zu sagen, daß die Problematisierung der Kategorie mit ihrer diskursiven Installation selbst zusammenfällt.

27 [2]Novalis II, 654 [Aufzeichnung vom Sommer/Herbst 1800]. Die Charakterisierung romantischer Prosa als „durchaus dramatisch" indiziert die spezifische Intensität eines wie vermittlungslos dargebotenen Modus' 'rascher Sprünge', auf die für das romantische Drama zurückzukommen ist.

28 „'Die Welt', so notiert Novalis, 'muß romantisirt werden.' Dabei geht es nicht um das Erfinden neuer Inhalte, sondern um das Finden eines formalen Ordnungsverfahrens für die Überfülle des

Der schnelle Wechsel in größter Pluralität, das plötzliche bzw. okkasionalistische Umschlagen in ein je anderes, das die Flüchtigkeit des Augenblicks realisiert und so das um 1800 etablierte Zeitlichkeitsbewußtsein vollzieht, die aus dieser Erfahrung heraus temporalisierte literarische Struktur, hervorgehend aus dem auf Permanenz umgestellten Prozeßcharakter metamorphotischer Volatilität[29] – strukturelle Verfaßtheiten dieser Art zeigen an, daß das Romantische nicht durch *bestimmte* Inhalte präokkupiert ist: christliche oder 'vaterländische' Stoffe, Themen und Motive wie das Wunderbare, die Phantasie oder das Mittelalter und ähnliche der in der Forschung aufgeführten vorgebrachten Bestimmungen. Vielmehr kann sich die Romantisierung an jedem Gegenstand, überall und jederzeit entfalten: an alltäglichen wie an ästhetischen, geschichtlichen, philosophischen oder (natur)wissenschaftlichen Zusammenhängen, am Gewöhnlichen wie am Phantastischen und an den höchsten Fragen nach dem Ich, der Natur und ihrer Seele. „Das Princip ist in jeder Kleinigkeit des Alltagslebens – *in allem* sichtbar"[30]: „Wechselerhöhung und Erniedrigung".[31] Denn der

> Künstler hat den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt – die Reitzbarkeit derselben *für den Geist* erhöht und ist mithin im Stande Ideen nach Belieben – ohne äußre Sollicitation – durch sie heraus zu strömen – Sie, als Werckzeuge, zu *beliebigen* Modificationen der wircklichen Welt zu gebrauchen.[32]

Eine generelle, von textuellen Vollzügen abtrennbare Bestimmung der Romantik, die lange als Wesenserklärung vorherrschte, ist daher nicht möglich. Trotz aller Differenzen allein zwischen Tieck und Novalis – zwischen voridealistischer Autorenästhetik[33] und idealistisch hergeleiteter Selbstbegründung der Produktivität von Poesie, die den eschatologischen Sinnstiftungs- und Erlösungsgedanken bereits in der frühen Romantik (so in *Christenheit oder Europa*) hochgradig politisch auflädt[34] – besteht die Gemeinsamkeit der genannten Aspekte im Verfahren.

---

vorhandenen Stoffes, mit dem sich diese junge akademische Generation konfrontiert sah. [...] Ein Wissensinventar aus selbstgenügsamen Segmenten soll wieder unter dem Anspruch einer sinnerfüllten Einheit betrachtet werden" (Schmitz 1995, 299).

29 „Schaffen zeigt sich im Verwandeln, / Ernst verwandelt sich in Spiel, / Dieses ist der Worte Ziel, / Doch des Lebens Ziel ist Handeln" (Arnim-SW V, 8, Schaubühne III, 400), lautet die vielzitierte Schlußstrophe des Dichters in Arnims *Halle und Jerusalem* (1811). Das letzte Wort des Stücks indiziert allerdings auch die entscheidende Akzentverschiebung von der frühen zur späten Romantik: vom interesselosen literarischen Spiel zur Persuasion im Aufruf, tatkräftig zur Verbreitung christlicher oder nationalpolitischer Ideen beizutragen.

30 [2]Novalis II, 291.

31 [2]Novalis II, 545. Das Bekannte erlangt dadurch „die Würde des Unbekannten", und das „Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche [...] bekommt einen geläufigen Ausdruck" ([2]Novalis II, 545).

32 [2]Novalis II, 574.

33 Ribbat (1978, 73f.).

34 Nach der seit längerem eingerichteten Ansicht der neueren, durch den Poststrukturalismus gewitzten Romantik-Forschung sei die Modernität der Frühromantik gegen die nationale spätere Romantik abzugrenzen. Nationalpolitische und reaktionäre Züge eignen aber bereits bestimmten Ausprägungen der frühen Romantik, weshalb selbst die Novalis nahestehenden Zeitgenossen

Eingelöst wird dieses Verfahren vom Roman, dem nun der höchste Rang zugewiesen wird. Der Vorrang des Romans, der sich mit der Idee des romantischen Buchs verbindet, wird doppelt begründet: mit einem quantitativen und einem gattungspoetologischen Argument. Stellt auf der einen Seite die generische Unbestimmtheit die wichtigste Voraussetzung der prozessualen und selbstreflexiven Erkundung von Möglichkeiten der Poesie dar, insofern der experimentelle Zugriff einen zentralen Impuls des spontanen, schnellen Schreibens romantischer Autoren ausmacht[35], kann der Roman auf der anderen Seite traditionell hergebracht ganz Verschiedenes in sich aufnehmen und versprachlichen – als romantischer Roman nach Friedrich Schlegels und Novalis' einschlägigen Bestimmungen nun aber schlechterdings „alles".[36] Allein deshalb ist er „ein *Leben*, als Buch".[37] In diesem Buch vollzieht sich die universale Literarisierung, weil sämtliche Erscheinungsformen – vom sinnlich Wahrnehmbaren zum Imaginären, von der Wissenschaft über die Rhetorik zur Poesie, vom Alltäglichen über den historischen, sagen-, legendenhaften und religiösen Stoff bis zum phantastischen Gegenstand, vom naturwissenschaftlichen zum philosophischen Wissen – enzyklopädisch darin vereinigt sind.[38] Der romantische Roman ist „keine besondre Gattung" mehr[39], sondern die literarische Synthesis aller Verfahren, die sich eben auch dramatisch äußern kann.[40] Er verfolgt nicht mehr den Zweck, die „*innre* Geschichte eines Charakters", eine Lebensgeschichte in ihrer Besonderheit und Totalität erzählend zu vergegenwärtigen, wie Friedrich von Blanckenburg die aufstrebende Gattung nach dem Vorbild Wielands charakterisierte[41] – allenfalls insofern, als die „Reisen durch das Weltall" im Inneren stattfinden.[42] Vielmehr wird der Roman zum Mo-

---

nicht bereit waren, seinen Aufsatz *Christenheit oder Europa*, der „einen ästhetischen Staat" will und „in die Nähe von Zwangsmaßnahmen" gerate, zu publizieren (Petersdorff 1997, 74); vgl. dagegen Osinski (1993, 32). Entsprechend hat Peter (1985, 167-190) in seine Sammlung *Die politische Romantik in Deutschland* auch Texte von Novalis aufgenommen. Bei Tieck lassen sich politische Implikationen dieser Art auch nach der Jahrhundertwende kaum feststellen; vgl. dazu mit zahlreichen Belegen Frank (1997b), hier etwa zu Tiecks Spott auf das im *Zerbino* artikulierte „Katholischwerden" (149f.) mit einschlägigen Stellen zur schroffen Wendung gegen den Katholizismus (151/Anm. 35) und zu Tiecks Verhältnis gegenüber dem semantischen Komplex 'Vaterland' (163).

35 Zum Experimentalcharakter als Kern der literarischen Romantik vgl. Pikulik (1992, 10). Auf die Schnelligkeit und Flüchtigkeit des Schreibens als einer besonderen Voraussetzung für bestimmte Struktureffekte romantischer Literatur wird zurückzukommen sein.

36 KSuF II, 114 (116. *Athenäum*-Fragment); vgl. dazu Frank (1989, 284), Schanze (1994, 10).

37 [2]Novalis I, 599. „Aufgabe – in einem Buche das Universum zu finden" ([2]Novalis II, 683, [657]). „Auf eine ähnliche Weise sollen in der vollkommnen Literatur alle Bücher nur Ein Buch sein, und in einem solchen ewig werdenden Buche wird das Evangelium der Menschheit und der Bildung offenbart werden" (Friedrich Schlegel: Ideen, KFuS II, 229 [95]).

38 Zur frühromantischen Idee der Enzyklopädie vgl. resümierend Behler (1992, 277-283).

39 Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie, KFuS II, 213.

40 „Der Roman kann episch, lyrisch, dramatisch sein" (KFSA XVI, 272 [221]).

41 Blanckenburg (1774, 390).

42 Novalis: 16. *Blüthenstaub*-Fragment – „ist denn das Weltall nicht in uns?" (Athenäum I, 74).

dus der literarischen Selbstreproduktion und -reflexion von Möglichkeiten der Literatur, indem er die von Schiller/Goethe noch einmal poetologisch kodifizierten Grenzen der Gattungen mißachtet, die mannigfaltigen Varianten experimentell und kombinatorisch ausagiert, sie ineinanderblendet, in sich vereinigt und die höhere Synthesis des Disparaten selbst literarisch reflektiert.

Selbstorganisation der Literatur um 1800

Der romantische Roman als romantisches Buch – dies signalisiert den veränderten Status von Literatur um 1800 – konstituiert sich so aus dem Bewußtsein der Verfügbarkeit aller Formen der Gegenwart und Vergangenheit (der vielgestaltigen Traditionen europäischer Literaturgeschichte). Dieser Verfügbarkeit korrespondiert die systeminterne Vervielfältigung des Formenspektrums, die aus den mittlerweile umfassend rekonstruierten literatur-, sozial-, medien- und gesellschaftsgeschichtlichen Veränderungen seit der 'Sattelzeit' um 1770 resultiert: der Historisierung und Temporalisierung des Wissens, der funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft, der von Foucault analysierten Aufhebung der Repräsentation und der diesem Umbruch einhergehenden Autonomisierung des Kunstsystems in den 90er Jahren – Konsequenz der gesellschaftlichen und epistemologischen Transformation in eine verzeitlichte, mobil gewordene Ordnung der Dinge. Die Pluralisierung literarischer Möglichkeiten, die sich durch den neuartigen Zwang zur Innovation nach Verabschiedung normpoetischer Textbegründungen seit der Genie-Zeit und durch die Ausweitung des literarischen Markts kraft einer verbreiteten Alphabetisierung beschleunigt, trägt entscheidend zur Umprogrammierung der literarischen Rede und ihrer gattungsförmigen Organisation bei.

Der Roman als romantisches Buch verwandelt sich in die literarische Demonstration von Möglichkeiten der Poesie und ihrer Perspektivierung, vollzogen in der artistischen Kontamination des regelpoetisch Inkompatiblen und *literarischen* Reflexion auf diesen Vorgang. Erst dadurch wird er vollends zu einer Literatur aus und einer Literatur über Literatur: zur 'Transzendentalpoesie', die nach dem berühmten 238. *Athenäum*-Fragment Friedrich Schlegels als „Poesie der Poesie" dadurch gekennzeichnet ist, daß sie „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst" mitdarstellt.[43] Literarisch reflektiert sich die „Synthesis" des „Entgegengesetzten"[44], indem die Texte die Logik ihres Produziertseins und deren Voraussetzungen (als Bedingungen der Möglichkeit von Literatur) in der Darbietungsform selbst vorführen – u.a. in Variationen der Fiktionsironie, die als „Reflexion des Fiktionscharakters im Fiktionalen selbst" aufscheint.[45] Ironie ist daher nicht nur eine trans-

---

[43] KFuS II, 127 [238].

[44] So Fichte in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*; dazu im Kontext der Metaphorik des 'Schwebens' Menninghaus (1987, 134).

[45] Heinrich (1968, 69).

zendentale Kategorie, durch die innerhalb der Dialektik von Wechselerhöhung und Erniedrigung bzw. von Hervorbringung und Vernichtung des Hervorgebrachten die paradoxe Vermittlung des Unendlichen mit der Endlichkeit literarischer Gestaltungen geleistet werden soll. Sie wird zu einem das Werk durchdringenden Bestandteil der literarischen Fiktion, der sich als „Selbstwiderspruch des Fiktiven"[46] gegen die eigenen Voraussetzungen, den diese allererst konstituierenden literarischen Text wendet. Dies setzt neben dem Bewußtsein der Verfügbarkeit über Ausprägungen und Verfahrensweisen des literarischen Spektrums, die die Ablösung der je eigenen Logik der Gattungen aus ihrem einst pragmatischen Impuls[47] zur Folge hat, die Einsicht in das willkürliche Gemachtsein von Texten unabhängig von funktionalen Zweckbestimmungen voraus. In dieser Freiheit besteht die entscheidende Differenz zur kombinatorischen Artistik früherer Literatur, etwa zur persuasiven, rhetorisch gebundenen Artifizialität und parataktischen Heterogenität eines Barock-Texts.

Das Bewußtsein von Werken als Artefakten, vermittels dessen das Mimesis-Postulat um 1800 seine normative Mächtigkeit verliert[48], ist die Schaltstelle dafür, daß sich der Autor den überlieferten funktionalen Limitationen und Legitimationen von Literatur nicht mehr notwendig unterwirft, sondern Texte nun auch nach rein literarischen Gesichtspunkten organisieren kann. So stellen romantische Autoren die Artifizialität der literarischen „Darstellung"[49], die Spürbarkeit der litera-

---

46 Heimrich (1968, 69).

47 Pragmatische Impulse der gattungsförmigen Organisation ergeben sich daraus, daß mit Gattungen je unterschiedliche außerliterarische und öffentlichkeitswirksame Zwecke verfolgt werden. Lyrik dient etwa der rhetorisch konstituierten Selbstbestätigung allgemeiner oder transzendenter Weltverhältnisse oder dem literarischen Ausdruck von Erfahrung und Innerlichkeit als Modus der Selbstexplikation von Individualität, das Drama hingegen als sozialethischer Diskurs, insofern er auf reale gesellschaftliche Probleme der Zeit abzielt (vgl. Eibl 1995, 56), der öffentlichen Repräsentation eines ständischen Selbstverständnisses, der Roman schließlich der literarischen Reproduktion eines ganzen Lebens im gesellschaftlichen Kontext als Modellierung bürgerlicher Sozialisationsformen zur Konstruktion vorbildlicher Lebensgestaltung usw.

48 Zu diesem bekannten Befund, der einer teils weitreichenden Entsemantisierung und Entpragmatisierung der literarischen Rede in a-repräsentationistische Darbietungsformen einhergeht, vgl. Menninghaus (1987, 225f.), zudem im literarhistorischen Kontext (auch des sentimentalischen Klassizismus) die Beiträge in Tausch (1996), hier v.a. Schneider (1996) über Karl Philipp Moritz Ornament-Theorie, die dazu veranlasse, die einschlägige Entsemantisierungsthese in die 80er Jahre zurückzuverlagern; bei Schneider aber auch der entscheidende Hinweis darauf, daß erst die Romantik die „Autonomisierung der Arabeske [...] auf die Literatur übertragen" habe (37). *Das* Paradigma einer nicht-repräsentationistischen Kunst ist die Instrumentalmusik, deren ästhetischen Effekten romantische Literatur innerhalb der polaren Möglichkeiten 'Musikalisierung der literarischen Rede' und 'Literarisierung der Musik' nachstrebt; zur romantischen Hochschätzung der Instrumentalmusik vgl. Naumann (1990) und Lubkoll (1995), die in Menninghaus' These vom nicht-repräsentationistischen Zeichenmodell die „Quintessenz der romantischen Poetik" erkennt (Lubkoll 1995, 286/Anm. 8). Zur musikalisierten 'Stimme' in den 'Tönen der Worte' bei Brentano im Rekurs auf Tieck vgl. eingehend Menke (2000, 325-574).

49 Der „genuin 'moderne'" Begriff poetischer 'Darstellung' (Menninghaus 1987, 84), den Klopstock als Gegenbegriff zum 'Vorstellen' etabliert, bezeichnet einen literarischen Modus, der nicht auf

rischen Form, u.a. dadurch aus, daß sie, um Jakobsons 'concluding statement' *Linguistik und Poetik* zu bemühen, Äquivalenzen in der paradigmatischen Relation der Selektion auf die syntagmatische Relation der Sequenz projizieren: Literarizität inszeniert sich selbst mit Hilfe „artistischer Selbstverdopplungsphänomene"[50], also des ausdifferenzierten Spektrums von Formen des Parallelismus, die sich im Reim, in der Assonanz, im Metrum, im Rhythmus usw manifestieren.[51] Die potenzierte und zugleich entpragmatisierte bzw. entrhetorisierte Durchgestaltung (im Sinne der hergebrachten persuasiven oder wirkungsästhetischen Zweckbestimmungen) demonstriert die Organisation nach primär ästhetischen Gesichtspunkten. Durchgespielt werden formale Äquivalenzen, die die spezifische Einheit dissoziierender Textstrukturen erzeugen und so überhaupt das Verstehen eines primär durch Formalisierung konstituierten Werks gewährleisten, dessen Sinn und Zweck nicht mehr durch vorgängige Intentionen garantiert wird. Die Perspektiven der Poetizität zur Produktion eines vom Rezipienten konstituierten Sinns (insofern die Äquivalenzen erst in der Lektüre zur Geltung kommen) hat die frühromantische Theorie umspielt. Praktisch geworden sind sie bei Tieck, enggeführt in einem dramatischen Text, den Tieck programmatisch zum Hauptwerk, zum Inbegriff seiner Vorstellung von Poesie erklärt: im 'Lustspiel' *Kaiser Octavianus* (1804). Der universale Parallelismus dieses Dramas markiert den literarischen Höhepunkt der progressiven Universalpoesie und das epochale Ende der Frühromantik.

Der Verfügbarkeit der literarischen Verfahren korrespondiert die Unverfügbarkeit der Sprache, insofern sich diese pragmatischen Zwecken nicht mehr ohne weiteres unterordnen läßt. Artikuliert wird diese Erfahrung in Tiecks Briefroman *William Lovell* (1795/96), der sich als frühes Dokument einer Sprachskepsis äußert, weil hier Innerlichkeit selbst im Modus des Briefes nicht mehr den ihr angemes-

---

die „re-präsentationistische Logik der *nach*träglichen Verkörperung eines *Vor*gegebenen" abzielt (Menninghaus 1989, 332-336, hier 332); dazu eingehend Mülder-Bach (1998). Zentraler Stellenwert kommt der Kategorie in Hölderlins *Empedokles*-Projekt zu.

50 Menninghaus (1987, 22); zur Operationalisierbarkeit von Jakobsons Poetizitätsformel auf die Frühromantik vgl. Frank (1989, 365).

51 Eine Präzisierung der Definition Jakobsons, grundlegend für die Produktions- und Rezeptionslogik romantischer Texte, formuliert Wellbery (1996), indem er auf die sekundäre Motivation bei der Verwendung arbiträrer Zeichen im poetischen Text abhebt. Kraft des von Jakobson erkannten Verfahrens zur Herbeiführung von Poetizität stellt sich diese als diskursiver Effekt ein, zugespitzt auf die Formel „Semantisierung der Semiotik", die der Text betreibe (378). Unter Semiotik versteht Wellbery alle „sprachimmanenten Relationen" (367), die im poetischen Text 'dearbitrarisiert' werden, indem sich die Motivation durch Verfahrensweisen selbst plausibilisiert: „Der poetische Text referiert auf die eigene semiotische Konfiguration, aber nicht als einen Gegenstand der Referenz". „Das Gedicht zitiert sich selber, seine instransitive Autoreferenz ist *autocitation*, das Gedicht sein eigenes Echo" (383). Zu den wichtigsten Formen „intransitiver Autoreferenz" rechnet Wellbery neben dem Spiel (vgl. 382f.) v.a. den Rhythmus als „Elementarform des Parallelismus" (379).

senen erscheinenden Ausdruck findet: „Es ist ein Fluch, der auf der Sprache des Menschen liegt, daß keiner den andern verstehn kann".[52] Tiecks Roman artikuliert einen Zerfall intersubjektiver Verbindlichkeit der literarischen Rede und ihrer gattungsförmigen Organisation, auf den die veränderte Entfaltungslogik des romantischen Werks reagiert: „Wir sind aus der Zeit der allgemein geltenden *Formen* heraus."[53].

Umgekehrt kann nun aber aus genau diesem Grund Sprache der operativen Hervorbringung eines anderen, poetischen Zustands dienstbar gemacht werden, gerade weil die normativen Voraussetzungen kommunikativer Verbindlichkeit oder gar von Verständlichkeit (nach dem Kriterium begrifflich kommunizierbaren Sinns)[54] zerfallen. Das Bewußtsein von dieser Dialektik – der Verfügbarkeit literarischer Verfahren und der Unverfügbarkeit von Sprache – wird in den literarischen Diskurs eingeführt. Die nicht mehr verschleierte Willkür bei der Anwendung (und Ausbildung neuer) formaler Mittel für die Versprachlichung der Welt im „klare[n] Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos"[55] hält die Artifizialität der literarischen Darstellung präsent. Poetologisch reflektiert wird diese bekanntlich über den Begriff der Arabeske: einer formalen oder gar bereits ornamentalen Organisationsform zur Verbindung des Heterogenen im ästhetischen Gebilde, die den Zusammenhang von Entmimetisierung und werkinterner Selbstreproduktion literarischer Artistik zum unbestimmten Schweben der Texte erschließt.[56] Als „witzige Spielgemälde"[57] zielen Arabesken auf den grundlegen-

---

52 Lovell, 514. Zitiert wird diese Stelle im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Symptomatik des Scheiterns von Kommunikation von Luhmann (1996, 338/Anm. 40), wie Luhmann bezeichnenderweise überhaupt gern auf Tiecks Frühwerk (neben *Lovell* u.a. *Peter Lebrecht*) zurückgreift. Zu Tiecks Reflexionen der Sprachlichkeit und zum frühromantischen Befund der „Ohnmacht der Sprache" siehe Ito (1991, 531).

53 [2]Novalis II, 649 [479].

54 Vgl. dazu natürlich Friedrich Schlegels *Über die Unverständlichkeit* (1800), wo die Unverständlichkeit des *Athenäum* zum Anlaß genommen wird, über dessen „Ironie der Ironie" zu perorieren (vgl. KFuS II, 239).

55 Friedrich Schlegel: Ideen, KFuS II, 227 [69].

56 Vgl. zur vielbeschriebenen Arabeske, um nur wenige neuere Arbeiten zu nennen, Schneider (1996), Menke (2000, 575-609) zur 'Arabeske der Klänge' (mit einschlägigen Zitaten), Menninghaus (1995, 94-118) zu Tiecks *Blaubart*-Erzählung, schließlich I. Oesterle (1995) zu Tiecks später Erzählung *Das alte Buch und die Reise in's Blaue hinein.*

57 Friedrich Schlegel: Brief über den Roman, KFuS II, 209. Mit der Formel vom 'witzigen Spielgemälde' sind drei Konstitutionsfaktoren romantischer Dramaturgie als Vollzugsform der szenischen Arabeske berührt: Als „Gemälde" charakterisiert August Wilhelm Schlegel den 'komplexen Formtyp' (vgl. Schäfer 1956, 399) in der einschlägigen 25. Wiener Vorlesung *Über dramatische Kunst und Literatur* (Schlegel-KS VI, 112). Die komödienhaften Ausprägungen sind laut Kluge (1963) grundsätzlich bestimmt durch die Kategorien Witz und Spiel, wobei auch Kluge auf den allgemeineren romantischen Witzbegriff rekurriert, der als spielerische Kombinatorik und „Synthese von Phantasie und Verstand" (34) nicht an das Komische gebunden bleibt. Vielmehr macht die „freie[] Beweglichkeit" den Witz mit dem „Spiel" „identisch" (37), so daß er „zu den eigentlichen Formprinzipien romantischer Dichtung" gehört (36). „Fantasie und Witz sind dir Eins und Alles! – deute den lieblichen Schein und mache Ernst aus dem Spiel, so wirst du das Zentrum fassen

den Impuls romantischer Literatur, im spielerischen Vollzug poetischer Einbildungskraft und prozeduraler Reflexivität[58] einen anderen Zustand, den schönen Zustand *ästhetischer* Freiheit herbeizuführen.

Der neuartige Status von Literatur um 1800 geht darauf zurück, daß sich erstmals in der Romantik ein vollständig literarisiertes Bewußtsein manifestiert, das Werke nicht mehr notwendig literaturexternen Gesichtspunkten als Voraussetzung und Ziel der literarischen Gestaltung unterwirft: der nützlichen Unterhaltung oder der Nachahmung eines wie auch immer gearteten Außerliterarischen im Modus der Repräsentation von Wirklichkeit (der Natur, der Autoritäten, der Gesellschaft oder der Geschichte); auch nicht mehr notwendig dem Ausdruck einer Erfahrung und der moralischen, theologischen, anthropologischen oder ästhetischen Selbstvergewisserung des Menschen im Sinne der von der Aufklärung universalisierten Kategorien des Guten, Wahren und Schönen. Literatur kann sich jetzt nach systeminternen Regeln entfalten. Sie dichtet sich so gegen die anderen Systeme Rhetorik, Moral, Theologie und selbst gegen Ästhetik ab. Der letztgenannte Aspekt unterscheidet Autoren wie Tieck, Brentano und Arnim etwa von Schiller, dessen Werke auf die eigene ästhetische Theorie zu beziehen sind. Aber auch romantikintern bleibt ein Ideengeber wie Friedrich Schlegel, bei dem philosophische und ästhetische Reflexionen vorherrschen, von einem Autor wie Tieck getrennt, der seinen Texten kein ästhetisches Programm unterlegt und nur gelegentlich mit poetologischen und später vor allem literaturhistorischen Äußerungen in Erscheinung tritt. Vollends in der Romantik etabliert sich damit historisch die Möglichkeit zur „Selbstprogrammierung"[59] von Literatur als Verfahren, postuliert und zugleich demonstrativ inszeniert im vielzitierten *Monolog* von Nova-

---

und die verehrte Kunst in höherm Lichte wieder finden" (KSuF II, 230 [109]). Zum romantischen Witz-Begriff vgl. zudem Menninghaus (1987, 185), der ihn mit F. Schlegel als „spielendes Denken" (KFSA XII, 393) und darin als „allgemeine Vermittlungskunst" und „Schöpfungswissenschaft" begreift (KFSA XVIII, 125), deren produktives „Vermögen" dazu anleitet, „Ähnlichkeiten" zwischen ganz Verschiedenem zu *stiften* und „so das Mannigfaltigste, Verschiedenartigste zu Einheit" zusammenschließt (KFSA XII, 403) – und zwar durch die *„Mysterien der Grammatik"* (KFSA XVIII, 486), bei denen der Witz „desto höher und kombinatorischer" ist, je „entfernter die Gegenstände" sind, „die er verbindet" (KFSA XII, 403). Mit Benjamin begreift Menninghaus (1987, 184) den Witz „als eine der 'Erfüllungen' des romantischen Reflexionsbegriffs". Die spielerische als witzige und produktive Kombinatorik der Poesie gilt deshalb nicht allein für die Komödie, sondern gleichermaßen auch für die ernsten Ausprägungen romantischer Dramatik. „Der arabeske Witz ist d[er] höchste – Ironie und Parodie nur negativ – desgleichen der eigentlich Satirische – nur in jenem nebst dem *combinatorischen* liegt die Indicazion auf unendliche Fülle" (LN, 60 [407]).

58 „Prozessuale Reflexivität" läßt „sich bei allen voll entwickelten Medien nachweisen" (Luhmann 1997, 372).

59 Vgl. Luhmann (1995, 301-340). „Selbstprogrammierung soll nicht heißen, das einzelne Kunstwerk sei ein autopoietisches, sich selbst erzeugendes System. Man kann jedoch sagen: es konstituiere die Bedingungen seiner eigenen Entscheidungsmöglichkeiten. Oder: es beobachte sich selbst" (331). Das heißt auch: Kunstwerke „reflektieren" ihr „Autonomgewordensein" (333); zur Selbstorganisation des Literatursystems im 18. Jahrhundert vgl. S. J. Schmidt (1989).

lis.[60] Selbstprogrammierte Werke selektieren ihre Anschlüsse nicht mehr nach außerliterarischen Gesichtspunkten, sondern in erster Linie nach Optionen, die sie aus ihren eigenen Mitteln gewinnen: in der Romantik aus literarischen Techniken, die von der zeitgenössischen Literatur und *verschiedenen* Traditionen abstammen. Eine Möglichkeit ist natürlich auch das potenzierte Ausagieren des von Jakobson erkannten Verfahrens zur Inszenierung von Poetizitätseffekten, das sich als genuin *literarische* Erzeugung von Äquivalenzen, einer ästhetisch hervorgebrachten und nur auf ebendiese Weise nachvollziehbaren Bedeutung zu erkennen gibt. Fremdreferenz – der Bezug auf die Welt, auf Erfahrungen oder die überlieferten Funktionsbestimmungen von Literatur – wird damit nicht ausgeschlossen. Nur ist diese keine Norm mehr, die zu befolgen wäre. Sie kann vielmehr selbst wiederum nach rein literarischen Kriterien, insofern sie poetisch interessant ist, in das ästhetische Spiel eingeführt werden.

Zu den Autoren der Tradition, die solcherart organisierte Literatur verfaßt haben, gehören Cervantes, Shakespeare und Sterne. Auf sie beruft sich die frühromantische Programmatik explizit. In der zweiten Hälfte der 90er Jahre übersetzt Tieck *das* Paradigma selbstbezüglicher Prosa, Cervantes' *Don Quijote*. Zwar läßt sich die Selbstprogrammierung von Texten – Modus des freien Vollzugs literarischer Optionen nach der Emanzipation von nicht-literarischen Funktionsbestimmungen – folglich bereits vor der Romantik beobachten. Zum strukturgenerierenden, das Werk vollends durchdringenden Verfahren aber entsteht sie als generelle Möglichkeit historisch erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts.[61]

Poetologisch begründet worden ist die Selbstorganisation der Literatur als 'Autonomie' des Ästhetischen bekanntlich von Karl Philipp Moritz, nachfolgend

---

[60] „Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge" und darin die „Weltseele". Der Gebrauch der Sprache in der Poesie vollziehe sich nicht „um der Dinge willen", denn das „Eigenthümliche der Sprache" besteht darin, „daß sie sich blos um sich selbst bekümmert" ([2]Novalis II, 672). Bis „zum Überdruß" sei der *Monolog* als Vorläufer der *différance* und *écriture* 'traktiert' worden, so Matuscheks (1996) Polemik, die gegen Menninghaus (und Derrida) die rhetorischen Strategien als „praktisch-poetisch" bewiesene „Kunst suggestiven Theoretisierens" betont (203). „So wird nicht prinzipiell die Differenz-Struktur der Sprache zelebriert. Vielmehr kommt poetologisches Bewußtsein so zu Bewußtsein, daß in den philosophischen Spekulationen über die Sprache zugleich die einfachen sprachlichen Verführungen deutlich werden" (205f.).

[61] Dies in Differenz zu Mayers Ansicht, derzufolge „die Selbstreflexivität des Kunstwerks" zu seinem „apriorischen Charakter" zähle und demnach nicht an „historische Umstände gebunden" sei, weil „poetologische Strukturen" bei Homer, Vergil und Dante nachweisbar sind, so daß „das von Cervantes bis Calvino virtuos gehandhabte Spiel mit der Metafiktion als eine moderne Variante innerhalb der immer auch selbstreflexiv ausgerichteten Literatur gelten kann" (Mayer 1989, 5f.). Es gibt einen qualitativen Sprung vom Präsenthalten poetologischer (Selbst-)Beobachtungen zum freien artistischen Spiel mit ihnen, das die *prodesse*-Norm verabschiedet hat. Eine Typologie der Formen selbstreflexiven Erzählens hat Scheffel (1997) vorgestellt, der die Reihe exemplarischer Interpretationen bezeichnenderweise mit Wielands *Don Sylvio* beginnen läßt.

in den ästhetischen Schriften Schillers im Gefolge der Auseinandersetzung mit Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790). Moritz spricht vom „in sich selbst Vollendeten"[62], Schiller von der 'Selbständigkeit' des ästhetischen Scheins komplementär zu seiner 'Aufrichtigkeit', insofern dieser sich gegen alle Ansprüche des Realitätsprinzips abzudichten habe[63], auch wenn er die frühromantischen Konsequenzen einer freischwebenden Entfunktionalisierung nicht zieht. Denn in Schiller Konzeption des schönen Scheins und des Spieltriebs, die sich gleichfalls als Wechselbestimmung und Wechselauflösung (von Realismus und Idealismus, von Sinnlichkeit und Vernunft) begründet, geht es noch um das anthropologisch und subjektphilosophisch begründete Selbstverhältnis des Menschen und darum, wie dieses als Freiheit in der Schönheit des ästhetischen Zustands gelingen kann.[64] Mit der 'Heautonomie' des Ästhetischen[65] aber – und dies markiert eine Gemeinsamkeit der avancierten Literatur um 1800 aller sonstigen Differenzen ungeachtet – verwandelt sich Literatur „von der Thesen-Verkündigungsanstalt (oder bloßen

---

62 Zuerst in der Abhandlung *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff DES IN SICH SELBST VOLLENDETEN* (1785), das ein „in sich ein Ganzes" ausmacht, das „mir *um sein selbst willen* Vergnügen gewährt" (Moritz 1997, 943). Zu Moritz' Autonomieästhetik, die „an Radikalität nur Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) gleichkommt" (Moritz 1997, Kommentar, 1285), siehe u.v.a. Schrimpf (1980, 94ff.), Heinrich (1968, 23f.), Schneider (1996); zu den 'Schwierigkeiten', ja Aporien einer 'Sprache des Schönen' bei Moritz und Schiller vgl. Schneider (1998). Zu F. Schlegels Bestimmungen des Werks als eines „In-sich-Durchbildeten, In-sich-Vollendeten, Sich-selbst-Darstellenden oder gar Sich-selbst-Kritisierenden" siehe Menninghaus (1987, 66); dazu das 253. *Athenäum*-Fragment: „absichtliche Durchbildung und Nebenausbildung des Innersten und Kleinsten im Werk nach dem Geist des Ganzen, praktische Reflexion des Künstlers" (KFuS II, 129). Zu Moritz' Bedeutung für die Romantik vgl. Hubert (1968).

63 „Nur soweit er *aufrichtig* ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur soweit er *selbständig* ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch. Sobald er falsch ist und Realität heuchelt, und sobald er unrein und der Realität zu seiner Wirkung bedürftig ist, ist er nichts als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken und kann nichts für die Freiheit des Geistes beweisen" (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*; Schiller II, 512f.); vgl. auch den Eingangssatz der Vorrede *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* zur *Braut von Messina*: „Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen" (Schiller III, 471).

64 Zur Differenz zwischen Schiller und den Frühromantikern bei ähnlichem Rekurs auf Fichte vgl. Hühn (1996, 593/Anm. 74).

65 Dieser Begriff nach Homann im Gefolge entsprechender Bestimmungen in Kants *Kritik der Urteilskraft* als „Freiheit" zur „Selbstbestimmung" von Literatur, „die sich nur im Urteil über den eigenen Urteilsvollzug herausbilden kann" (Homann 1986, 28). Es handelt sich um die „Freiheit zum Entwurf ihres eigenen – poetischen – Paradigmas" (29). Im Gegensatz zu Schillers Anbindung etwa in den *Kallias*-Briefen oder in *Über Anmut und Würde* sei Heautonomie nicht notwendig an den Begriff des Schönen gebunden; vgl. auch Homann (1996, 202), insgesamt Homann (1999). Die Heautonomie des Ästhetischen bedeutet nicht, daß gesellschaftliche Verhältnisse bzw. Fremdreferenz exkludiert werden. Das Kunstwerk wird vielmehr zum Vollzug von Gesellschaft, mit möglichen, nicht aber mehr notwendigen Bezugnahmen auf systemexterne Funktionen. In erster Linie vollzieht es die nur ihm eignende Funktion, wie auch immer man diese – etwa als Funktionserfüllung von Funktionslosigkeit – bestimmen mag: „Das Kunstsystem vollzieht Gesellschaft an sich selbst als exemplarischen Fall. Es zeigt, wie es ist" (Luhmann 1995, 499).

Unterhaltung) zum Organon der Problemreflexion".[66] War die an Exempeln statuierte, rhetorisch organisierte Literatur bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts an Problemlösungen durch Nachahmung und persuasive Beglaubigung eines vorgegebenen Sinns interessiert, funktioniert der literarische Text seit 1770 als „selbständiges Organon der Reflexion ungelöster Probleme".[67] Vom Lösungszwang befreit, differenziert Poesie sich als „System mit eigener, doppelter Problemreferenz" gegen „Dichtung" aus: „Sie formuliert ungelöste Probleme und strukturiert damit zugleich das weiße Rauschen der Nichtwelt."[68]

Mit funktionalen Zweckbestimmungen, vorgegeben durch das je historische Realitätsprinzip, war Literatur bis zur Aufklärung konfrontiert, insofern sie sich nach außerliterarischen Anschlüssen hin organisierte: der Verbesserung des Menschen durch Überredung zu vernünftiger Einsicht und vernünftigem Handeln, systemtheoretisch formuliert also nach der Codierung 'vernünftig/unvernünftig', oder durch dessen empfindsame und später ästhetische Erziehung, die sich bei Schiller über die Leitdifferenz 'schön/nicht-schön' entfaltet. Noch im Sturm und Drang behauptete sich Literatur nach der Unterscheidung 'regelhaft/regellos' an den eher literaturexternen Kriterien der Normpoetik und des Mimesispostulats. Erst in Goethes *Wilhelm Meister* erkennt die zeitgenössische Kritik die transzendentalpoetische Selbstbegründung eines literarischen Werks, die darin besteht, daß eine Metaebene installiert wird, in der sich die Literarisierung der Prosa über die Art und Weise ihrer Darstellung selbst thematisiert; oder anders gesagt: mit der sich die Literarisierung der Prosa durch den ironischen Erzähler selbst erzählt.[69] Erst für die Romantik kann man in Fortführung von Eibls These sagen, daß sich Poesie zum ausdifferenzierten Organon der literarischen Reflexion von Möglichkeiten und Grenzen des Literarischen selbst umbaut, indem sie die Simultanthematisierung von Nicht-Welt ohne Rücksicht auf Begrenzungen des Realitätsprinzips betreibt. Die Werke programmieren sich selbst nach eigenen Kalkülen, indem die textexternen und textinternen Anschlüsse bevorzugt danach streben, ungewöhnlich, witzig, launig, phantastisch, grotesk, poetisch oder dergleichen zu sein – auf jeden Fall aber nicht mehr in erster Linie danach, daß mit ihnen ein auf reale gesellschaftliche Probleme bezogener sozialethischer, religiöser, politi-

---

66 Eibl (1995, 87).

67 Eibl (1995, 126). Die „Entstehung der Poesie" erkennt Eibl in Goethes *Werther* als „Übergangsstelle", als den „säkularen Schnitt in der Funktionsgeschichte der Dichtung". Die unlösbaren Probleme betreffen die vom Sturm und Drang 'entdeckten' Themen- und Motivkomplexe 'Gesellschaft', 'Liebe' und 'Tod' (126).

68 Eibl (1995, 133). Die „Strukturierung der Nichtwelt" erschließt sich aus der „Simultanthematisierung" (vgl. 26-30). „*Nichtwelt* ist das Andere, Undefinierte, Unbestimmte" (16), das Unmarkierte und Nicht-Markierbare als ein 'Drittes' jenseits etablierter binärer Oppositionen (vgl. Brandstetter 1997, 76).

69 Zur Transzendentalpoesie des *Wilhelm Meister*, die F. Schlegels berühmte Rezension *Über Goethes Meister* (1798) begründet, vgl. Mayer (1989); zum Transzendentalroman als Ablösung des pragmatischen Romans der Aufklärung vgl. eingehend Engel (1993; hier zum *Meister* 227-320).

scher oder ästhetischer Zweck verfolgt wird. Noch bei Schiller geht es um die anthropologisch gebundene Idee des freien Menschen im interesselosen ästhetischen Zustand der Gemütsfreiheit, bei Tieck dagegen häufig nur noch um außergewöhnliche, witzige und schnell wechselnde Konstellationen. Vergleichbar weit geht die Emanzipation vom pragmatischen Zweck in der zeitgenössischen Kunst nur in der Oper, nicht zuletzt deshalb, weil auch sie sich wie die von der Romantik ästhetisch aufgewertete Instrumentalmusik durch „Transparenz ihres antimimetischen Status" zur Herbeiführung eines 'künstlichen Naturzustands' auszeichnet.[70]

Selbst wenn diese Entwicklung in der späteren Romantik – genauer bereits nach 1803 – wieder revidiert wird[71], bleiben auch in den Konzepten eines „eher gebrauchsliterarisch akzentuierten Gesamtkunstwerks"[72] artistische Verfahrensweisen der Frühromantik bestehen.[73] Erst diese ermöglichen, was nur Literatur in

---

70 Mayer (1996, 160). Auf diese Gemeinsamkeit geht, wie noch zu zeigen ist, die Annäherung von romantischem Drama und Oper um 1800 zurück; vgl. Mayers Überlegungen zur „Künstlichkeit" der Oper mit Verweis auf Tiecks *Oper, Operette* (156), zudem die Befunde zur Affinität mit dem nicht-aristotelischen, metadramatischen und modernen epischen Theater unter Bezug auf Dahlhaus' *Vom Musikdrama zur Literaturoper* (1983) (160/Anm. 20), gekennzeichnet durch „Suspendierung von Logik und Moral", die der Karnevalisierung in einem „sanktionierte[n] Freiraum der Phantasie" korrespondiere (171). Die „Wirkungen der Oper auf den *dramatischen* Text" (167) beschreibt Mayer demnach als „Entmotivierung für eine spezifische Gattung des Dramas [...], in der die dramaturgischen Gesetze der Kausalität vernachlässigt werden können": in Märchenstücken, Festspielen und Satiren. Neben Mozarts *Zauberflöte* und Beispielen ihrer Wirkung etwa bei Raimund werden v.a. Goethes frühe Literatursatiren (u.a. *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*) und das 'Festspiel' *Pandora* (1810) als 'Wortoper' angeführt (169). Romantische Dramen, die hierbei ebenso relevant wären, bleiben unerwähnt. Zur Oper als *der* antiaristotelischen Dramenform Mitte des 18. Jahrhundert vgl. Kiermeier-Debre (1989, 59ff.); zur Bedeutung der Oper für die 'Geschichte ästhetischer Künstlichkeit' vgl. Zmegac (1993b, 30ff.), umfassend im Kontext des deutschsprachigen Musiktheaters Krämer (1998).

71 Zur „Wende von der Früh- zur Spätromantik" vor dem Hintergrund realgeschichtlicher Erfahrungen vgl. Kurzke (1992): „Erst in den Jahren von 1803 bis 1815 wird in Deutschland alles durcheinandergeschüttelt. Erst jetzt [...] nahmen die Romantiker die Realität hinter den Gedanken wahr. Erst jetzt, mit dem Reichsdeputationshauptschluß von 1803, mit dem Ende des Reiches 1806, mit der Gründung des Rheinbunds und den Kriegen mit und gegen Napoleon war die Revolution wirklich in Deutschland angekommen, ging es nicht mehr um den 'revolutionären Idealismus' (Haym), nicht mehr um bloße Büchererfahrungen, sondern um den Krieg" (175f.): „Der Keil" zwischen Früh- und Spätromantik „ist die geschichtliche Realität" (177). Zu den Wechselbezügen zwischen Politik, Zeitgeschichte und Literaturauffassung und zur Verschiebung hin zur 'politischen Romantik' vgl. die Beiträge Schwerings (1994) im *Romantik-Handbuch*.

72 Segeberg (1994, 56); hier auch im einzelnen zur Phasengliederung der Romantik.

73 Es ergibt sich daraus die in der Romantik-Forschung seit den 90er Jahren diskutierte und durch Bohrers (1987) forcierte Thesen zur ästhetischen Subjektivität initiierte Frage nach der spezifisch 'ästhetischen Modernität' von Texten der späteren Romantik – und damit nach der epochalen Einheit der Romantik, und zwar jenseits der kaum bestreitbaren politischen, religiösen und lehrhaft-volksdidaktischen Ambitionen, die sich verfahrenstechnisch jedoch hochartistisch artikulieren (vgl. Segeberg 1994, 64f.). Es stellt sich das schwierige Problem, inwieweit Funktionsbestimmungen dieser Art die „Autonomie" des literarischen Gebildes einschränken (vgl. 49, 73), wenn

der Spannbreite zwischen Poetisierung und Komisierung der Welt leisten kann: die zielbewußte Satire und politische Kritik ineins zu verbinden mit der interesselosen Freude am ästhetischen Spiel bis zum launigen Unsinn. Dazwischen angesiedelt ist das vielgestaltige Spektrum einer einfallslogisch strukturierten Literatur zwischen Realismus und surrealer Groteske, Naturpoesie und Kunstpoesie, das sich als ambivalente Schrift bis zu den Texten der späten Romantik erhält.

Die spezifische Leistungsfähigkeit selbstprogrammierter Literatur besteht darin, daß „die Autonomie die vollständige Trennung der Kommunikation der Kunst vom Gebrauch von Zeichen markiert – und das impliziert auch die Fähigkeit, die Zeichen auf nicht-semiotische Weise zu benutzen".[74] Diese Charakteristik zielt auf die nicht-referentielle Funktion als Möglichkeit des autonomen poetischen Texts: Er steht nicht mehr notwendig für etwas, was er selbst nicht ist, sondern referiert u.U. nur noch darauf, was sich allein aus der Darbietungsform selbst ergibt.[75] Erstmals in der Romantik kann sich Literatur *als* Literatur um ihrer selbst willen entfalten, eben auch dergestalt, daß sie die überlieferten Anforderungen literarisiert, indem sie die Verpflichtung auf das *prodesse* ins ästhetische Spiel einführt – nicht mehr aber, um den Nutzen von Literatur zu beglaubigen, sondern um diesen parodistisch oder satirisch auszuhöhlen. Das *prodesse*, das sie zitiert, wird damit literarisch interessant, die Thematisierung zur witzigen Demonstration der erlangten Freiheiten, weil der Norm tatsächlich keine Geltung mehr zukommt. So formuliert Tiecks Erzählung *Die sieben Weiber des Blaubart* (1797) die aufklärerische Selbstanbindung von Literatur an Wahrheit, Sinn und Zusammenhang, indem die Einleitung aus der Perspektive des regelpoetischen Kunstrichters deren Nutzen in der „Moralität" beschwört[76], um diesen dann in einer ironischen

---

„eine radikale Modernität und eine zeitbezogene Zweckhaftigkeit auf das Widerspruchsvollste miteinander verknüpft sind" (76). Mit gutem Grund plädiert Segeberg dafür, „die vielfältigen Überschneidungen zwischen literarisch-autonomen und wirkungsbezogenen poetischen Konzepten" nicht zu unterschätzen (49).

74 Esposito (1996, 72).

75 Gegen die Beobachtungen einer systemtheoretisch-poststrukturalistischen Forschung zur Literatur um 1800 regen sich Einwände, weil es tatsächlich noch um einen Bezug auf die Welt, die poetisiert werden solle, gehe. Dies im Sinne einer Lebenskunstlehre, die – „wie alle Texte der Epoche" – „mit *poetischen* Mitteln 'Heimatlichkeit', ein 'religiöses' Weltvertrauen" begründen und „zu aktiver, kreativer und individueller Weltgestaltung" ermutigen wolle (Engel 1993, 496). Autonomie der Literatur als Selbstorganisation schließt aber einen wie auch immer gearteten Bezug auf die sog. Lebenswelt einerseits nicht aus, die Artikulation von Sinn andererseits aber auch nicht notwendig ein wie von Stockinger unterstellt, der romantische Poesie darauf festlegt, eine Aufgabe zu übernehmen, „die traditionell die Religion zu erfüllen hatte" (L. Stockinger 1994, 98; zur entsprechend eingeschränkten Autonomie des romantischen Texts vgl. 100-102). Funktionszuweisungen dieser Art werden in der Romantik partiell und von Autor zu Autor auch werkgenealogisch sehr verschieden betrieben, stellen aber keineswegs eine durchgängige Motivation dar.

76 Tieck-S IX, 43. Aus der ironisch eingenommenen Perspektive des Kunstrichters bestimmt Tieck die doppelte Verpflichtung von Literatur auf das *prodesse et delectare* (nach Goethes bekannter Umdeutung des *'aut-aut'* ins *'et-et'* im Motto des *Neueröfneten moralisch-politischen Puppenspiels* von 1774) als Vermögen des Dichters, „Nutzen" gewissermaßen „nebenher" zu stiften, ohne daß es der Le-

Kontrafaktur zeitgenössischer Literaturformen (u.a. auf den Erziehungsroman) in einer 'Geschichte ohne allen Sinn und Zusammenhang'[77] mit spielerischer Lust am Unsinn[78] poetisch zu annihilieren. Die Freiheit gegenüber den der Literatur vormals abgeforderten, ja diese erst legitimierenden Funktionen entbindet gerade im literarischen Spiel mit ihnen die ganz eigenen romantischen Formen des Komischen *zwischen* Satire, Parodie, Witz, Ironie und Humor.[79] Ihre systematische Unterscheidung fällt nicht nur deshalb schwer, weil die frühromantische Theorie sie gerne selbst ineinsfallen läßt, sondern auch, weil sie eben nicht mehr notwendig funktional motiviert sind, wie dies noch der Fall ist, wenn Literatur sich etwa als Medium der strafenden Satire zur Erlangung vernünftiger oder moralischer Einsichten aufführt. So besteht bei den romantischen Komödien mit ihrer exzellierenden Lust auf albernen Blödsinn[80] eine zentrale Schwierigkeit der Interpretation darin, die parodistischen und satirisch-politischen Implikationen von den Momenten des heiteren 'Mutwillens' und der interesselosen „schöne[n] Freude" im „Rausch der Fröhlichkeit"[81] bzw. „Witzesrausch"[82] zu unterscheiden. Als

---

ser im „Kunstgenuß" merke (Tieck-S IX, 92f.). Ohne „moralische Anwendung zu schreiben", könne also auf keinen Fall „nützen", der Dichter dürfe dieses einfache „Kriminalgesetzbuch der Kunst" nicht „genug im Kopfe haben" (93).

77 Analog zu Novalis' berühmter Formel idealer Poesie in „Gedichte[n] [...] ohne allen Sinn und Zusammenhang" (²Novalis II, 572) charakterisiert der Erzähler des *Blaubart* sein „Buch ohne allen Zusammenhang" als „widersprechende[n] Unsinn" und „Spectakel um nichts" (Tieck-S IX, 219, 220, 223): „Kein einziger Leser kann es so sehr fühlen, als der Verfasser, daß es gänzlich an guter Simplicität Mangel leide, daß es gar kein Ziel und keinen Zweck habe, und sich in jedem Augenblicke widerspreche" (220).

78 Vgl. auf der Folie einer anders gelagerten Kontextualisierung Menninghaus (1995).

79 Die letzten drei genannten Formen auch im historischen Sinn einer *ars combinatoria*, die das Heterogene zusammenbringt, ohne es, wie im 19. Jahrhundert mit dem Humor angestrebt, notwendig versöhnen oder bruchlos dem Allgemeinen subsumieren zu wollen. Der romantische Witz ist so eingehend beschrieben wie der Ironiebegriff, als Formprinzip der scharfsinnigen und spielerisch erfindenden Kombinatorik von Böckmann (1933/1934, 71ff.), Kluge (1963, 34-39), Menninghaus (1987, 183-186); zur Ironie und zum Witz als einer „literarischen Praxis" des Komischen siehe Japp (1983, 189). Weniger einschlägig ist F. Schlegels Humorbegriff als Reflexionsbegriff (vgl. Mennemeier 1971, 278-280); von Novalis wird der Humor als Form der „wahrhaften Gegenwart des Geistes" in der „freyen Vermischung des Bedingten und Unbedingten" charakterisiert (29. *Blüthenstaub*-Fragment; Athenäum I, 79); zur Satire der Romantik, die sich poetisch, d.h. „als Dichtung selber erfüllt", vgl. v.a. Brummack (1979, hier 57).

80 Dessen subversive Qualität in der Befreiung vom Identifizierungszwang die Philologie lange Zeit kaum einzuschätzen wußte. In welcher Weise sie dabei Postulate der klassischen Kunstlehre zugrundelegt, macht ein kontrastiver Blick auf Schillers Kritik am bloß willkürlichen „Spiel der Phantasie ohne allen innern Gehalt" deutlich: Das Unvernünftige sei nicht imstande, „das Herz zu bewegen" (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, Schiller II, 592). „Der Phantast verleugnet also nicht bloß den menschlichen – er verleugnet allen Charakter, er ist völlig ohne Gesetz, er ist also gar nichts und dient auch zu gar nichts", was nur „zu einem unendlichen Fall in eine bodenlose Tiefe" führen und „in einer völligen Zerstörung sich endigen" kann (606).

81 So F. Schlegel im frühen Aufsatz *Vom ästhetischen Werte der Griechischen Komödie* (1794; KFuS I, 10, 9), der von der Forschung – nur teilweise zu Recht – als programmatische Grundlegung einer Theorie der romantischen Komödie gehandelt wird. Ein zentraler Widerspruch in der wegen un-

poetisches Spiel hält sich romantische Poesie von der satirischen Vernichtung eines Gegners wie von den Niederungen des Realitätsprinzips (den sehr wohl attackierten Beschränktheiten des literarischen Betriebs und der politischen Verhältnisse) letztlich entfernt, weil sie selbst keinen realitätskompatiblen festen Standpunkt als Voraussetzung der satirischen Kritik zur Verbesserung der Welt einzunehmen bereit, ja letztlich dazu auch gar nicht mehr in der Lage ist. Ihr polemisches Potential gibt sie damit jedoch nicht preis, so daß sie sich auch nach dem Verhältnis von „Poesie und Polemik"[83] am schwebenden Indifferenzpunkt von satirischem Impetus und interesseloser Laune bewegt.

Die Gelenkstelle von Poesie und Polemik ist das Interessante, von Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz geltend gemacht für die veränderten Bedingungen moderner Literatur (im Sinne der *Querelle*) gegenüber der objektiven Poesie der Griechen. Aus systemtheoretischer Perspektive ist deshalb auch für romantische Literatur die Codierung 'interessant/langweilig' vorgeschlagen worden.[84] Nicht ganz

---

terschiedlicher Urteile zwischen dem ersten und zweiten Teil ohnehin nicht völlig transparenten Argumentation Schlegels besteht darin, daß einerseits das „Ideal des rein Komischen" in der „unvermischten reinen Gattung" der „Griechischen Komödie" erkannt wird (9), während deren Repräsentant Aristophanes wegen der unverkennbar politischen, satirischen und zotigen Elemente samt der Parabase als eines die dramatische Handlung unterbrechenden Instituts andererseits deutlich genug davon abweicht: Die 'Fehler' des Aristophanes „wider die Reinheit der Kunst" bestehen in der bloß 'persönlichen' und weniger 'poetischen' Satire (12f.). Trotz solcher Widersprüche formuliert Schlegel mit den Bemerkungen zur „unbeschränkte[n] Autonomie" (11) und „innre[n]" bzw. „gränzenlose[n] Freiheit" (10) zentrale Aspekte der reinen Heiterkeit und Laune im interesselosen Spiel willen, das die Komödie der Romantik sehr wohl, wenn auch nicht ausschließlich, bestimmen wird. Als Vorschein auf die spätere Entfaltung des romantischen Ironie-Begriffs und als „Bekenntnisse zur unbeschränkten Autonomie der Kunst" deutet entsprechend Catholy (1982, 191) den Aufsatz, als „Grundlegung der autonomen poetischen Satire" Brummack (1979, 11) mit genaueren Überlegungen zu den möglichen satirischen Implikationen des Komischen in autonomer Kunst (vgl. 9-45); vgl. auch Profitlich (1998, 89), der die Widersprüche zwischen schmerzhaften Inhalten, satirischen Intentionen und reiner Heiterkeit darin aufgehoben sieht, daß sie sich im Spiel neutralisieren, solange der „Wechsel von Scherz und Ernst *ohne* Zerstörung oder Bedrohung der Werte des Gemeinwesens gelingt": Vorab eingeräumt ist damit allerdings die Harmlosigkeit der Satire (vgl. 90). Eine ausführliche Rekonstruktion von Schlegels Idee der auf die Zukunft gerichteten Möglichkeiten der Poesie, in der die reine Freude der unvermischten Komödie „ohne den Zusatz des Schlechten, welcher itzt dem Komischen notwendig ist", „das vollkommenste aller poetischen Kunstwerke sein" würde, weil hier „aus Gesetzmäßigkeit Freiheit" geworden ist und „jede Kraft des Menschen frei und jeder Mißbrauch der Freiheit unmöglich sein wird" (KFuS I, 14), unternimmt Dannenberg (1993, 158-178).

82 Adam Müller (1967, 248) über Aristophanes in den Vorlesungen *Über die dramatische Kunst* (1806).

83 Ribbat (1979b).

84 Vgl. Werber (1992, 68ff., 75f.). Unter Voraussetzung dieser Codierung wird Werber zufolge der Katholizismus nach 1800 nicht allein aus ideologischen Gründen literarisiert, sondern v.a. auch deshalb, weil er poetisch interessant ist (vgl. 201-217). Werbers Beobachtungen treffen aber eher nur auf Tieck (der nie zum Katholizismus konvertierte) und weniger etwa auf F. Schlegels auch politisch motivierte katholische Propaganda zu. Auch andere Autoren der national-konservativen Romantik verfolgen religiöse und restaurative Ziele, die weltanschaulich ernst zu nehmen sind.

so unplausibel, wie vielfach moniert, erscheint der Vorschlag, sie nach der Unterscheidung 'verständlich/unverständlich' zu codieren, zumal es sich bei der von Schlegel umspielten Kategorie der Unverständlichkeit um etwas handelt, „das sich nicht paraphrasieren läßt".[85] Damit ist insofern ein zentraler Aspekt romantischer Texte benannt, als deren Semantik tatsächlich nicht selten nur noch als Verfahrenseffekt beschreibbar ist.

Das geschichtsphilosophische Komplement des Interessanten und Unverständlichen ist das Neue[86], Konsequenz der evolutionären Ausdifferenzierung literarischer Formen, die sich aus dem doppelten Impuls von Negation und Wahrung durch Partialabweichung ergibt: also der Negation des je Bestehenden auf der einen Seite, dem Zusammenspiel von Selektion, Variation und Restabilisierung auf der anderen Seite.[87] Liegt der erstgenannte Mechanismus zur Hervorbringung des Neuen auf der Hand – häufig genug ist die Romantik als Negation der als rein vernunftorientiert diffamierten Aufklärung beschrieben worden –, ist das andere Verfahren dadurch gekennzeichnet, daß sich der Text sowohl anlehnt an etablierte oder historische Ausprägungen als auch von ihnen – diese variierend – abweicht. Die Anlehnung gewährleistet die Identifizierbarkeit durch Selbstanbindung an ein Bekanntes. Die Abweichung verbleibt innerhalb eines bestimmten Spielraums, der die Verbindung nicht vollständig kappt.[88] Reaktionsformen dieser Art auf das je Gegenwärtige wie auf verschiedene Traditionen begründen unter den Bedingungen historischen Denkens die geläufigen epochalen Konfigurationen um 1800. Sie machen die Gleichzeitigkeit des Ungleichartigen – von Klassik, Romantik, Spätaufklärung und Frührealismus – bereits an dieser Jahrhundertwende erklärbar, die dann über bestimmte Rehomogenisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts hinweg als Stilpluralismus an der Umbruchsituation der beginnenden Moderne um 1900 wiederkehrt: Der jeweilige Fokus der literarischen Aufmerksamkeit auf Themen und Problemstellungen (z.B. Antike vs. Mittelalter) selektiert je eigene Verfahrensweisen, die in der Tradition vorgeprägt, im Aufgreifen aber variiert und durch Wiederholung der Abweichung wiederum epochal stabili-

---

85 Hüser (1996, 249).

86 Zur gewissermaßen selbst temporalisierten Kategorie des Neuen um 1800 vgl. Luhmann (1995, u.a. 323, 325): „Was immer es sonst ist: Neuheit ist jedenfalls Abweichung" (327). Zum Prinzip literarischer Innovation um 1800 vgl. Zmegac (1993a, 18f.), zum Originalitätsdruck und zur „Lust an der Originalität der Darstellung selbst" Menninghaus (1996, 471).

87 So nach dem systemtheoretisch modellierten Evolutions-Begriff Luhmanns (1995, 341-392; 1997, 413-594).

88 „Ein neuer literarischer *Stil* entsteht, wenn ein innovativer Autor einen Durchbruch erzielt und andere Autoren Elemente seines Schreibens übernehmen und soweit variieren, daß eine Familienähnlichkeit noch deutlich sichtbar bleibt. Den 'Sturm und Drang' könnte man derart als Epochenstil beschreiben, der seine Entstehung der Rekombination, der nachahmenden Variation zweier Goethe-Texte verdankt. Man darf es nicht genauso machen wie Goethe, dann wäre man ja nicht originell, wohl aber so ähnlich, und dann kann man hoffen, ein Publikum zu erreichen, das sich mit der wiederholten Lektüre derselben Goethe-Texte nicht begnügen möchte" (Plumpe/Werber 1996, 180/Anm. 10).

siert werden. In der Romantik entstehen literarische Neuerungen demnach nicht allein daraus, daß nur eine bestimmte Literatur wie die vernunftgeleitet-pragmatische der Aufklärung negiert wird: sei es parodistisch oder satirisch, sei es mit nihilistischem Impetus im Nachweis ihrer Untauglichkeit zur Bewältigung neuartiger Probleme wie in Tiecks *Lovell*. Sie ergeben sich auch, indem ältere literarische Traditionen (vor dem 18. Jahrhundert) aufgegriffen und literarisiert, also nachgeahmt und nach einem gleichsam potenzierten *aemulatio*-Prinzip reorganisiert werden. Etwas Neues stellt sich dabei allein deshalb ein, weil man die regelpoetisch nicht kodifizierte Naivität, die etwa in den sog. Volksbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts wahrgenommen wird und die unter den Bedingungen des ausdifferenzierten sentimentalischen Bewußtseins um 1800 als solche interessant ist, mit den literarischen Mitteln der eigenen Zeit reproduziert; oder anders gesagt: weil sich die Herbeiführung von Naivität mittels der ausdifferenzierten Techniken um 1800 vollzieht.[89] Neuartige Selektionen dieser Art, entstanden durch Umstellung der Aufmerksamkeit auf wiederentdeckte literarische Traditionen (die 'altdeutsche Zeit', die das Mittelalter bis zum Barock umfaßt), werden von nachfolgenden Autoren aufgegriffen, wobei sich die je spezifischen Formen der Abweichung aus der selbst neuartigen 'anxiety of influence' (H. Bloom) ergeben. Die gleichgerichtete und je gleichartige Bezugnahme aber restabilisiert die resultierenden Konstellationen und Formen des Schreibens, die dann in der philologischen Rekonstruktion den Namen Romantik tragen.

Sowohl die positive Revitalisierung älterer Modelle als auch die Negation literarischer Muster der eigenen Zeit begründen die ausgeprägte Intertextualität romantischer Literatur. Im Gegensatz zur althergebrachten Legitimation der literarischen Rede durch zitierende Verdopplung als Bestätigung der Autoritäten emanzipiert sie sich zum absichtsvollen Spiel mit Traditionen und literarischen Techniken. Es handelt sich um Formen textueller Relationierung, die sich als inszenierte kenntlich machen. Neue Verfahren entstehen folglich auch aus der Anverwandlung und Kontamination disparater Traditionen durch einzeltextreferentielle und systemreferentielle Bezugnahmen[90] auf allen Ebenen und mit unterschiedlichem – positivem wie negativem – Impuls.[91] Die für einen Autor wie Tieck prägende

---

[89] Ob dies als Entdifferenzierung im Sinne der romantischen Einheits- und Erlösungsidee zu beschreiben ist – die neue Funktion romantischer Literatur liege in der „Überwindung der funktionalen Differenzierung und ihrer Folgeschäden für das Subjekt und die 'bürgerliche Gesellschaft' in Richtung auf Identität durch Vermittlung eben der Dichotomien, an deren Ausdifferenzierung das Literatursystem selbst maßgeblich beteiligt war" (S. J. Schmidt 1989, 418) –, kann insofern bezweifelt werden, als die Entdifferenzierung mit Hilfe hochgradig elaborierter Formen ins Werk gesetzt wird. Das Programm einer „Entdifferenzierung durch Differenzierung, einer Austreibung der Moderne durch die Moderne, ist das leitende, den Schlegelschen Theorieprozeß antreibende Paradox" (Fohrmann 1998, 114).

[90] Terminologie nach Broich/Pfister (1985).

[91] Eine Erklärung literarischer Innovationen aus dem Prinzip des „ästhetischen Widerspruchs" im Sinne einer intertextuellen *Querelle* bei Homann (1996, 206): „Die romantische Literatur präzisiert interior ihre Anschlüsse in extremer Weise, aber eben nicht in bezug auf lebensweltliche, sondern

„Erfahrung einer Heteronomie des literarischen Ausdrucks“[92] wird zum Motor der intertextuellen und selbstreferentiellen Bearbeitung von Traditionen im Modus des autonom gewordenen Literarischen.[93] Literarisierung meint demnach die u.U. primär intertextuelle Motivation eines Werks, so daß die alten funktionalen Legitimationen und Limitationen nur noch zitiert, ironisiert oder satirisiert werden. Allein dadurch wird aus den Texten „durch und durch Poesie“.[94] Werke verstehen sich nun als Generatoren, die im Spiel mit literarischen Modellen und ihrer experimentellen Neuordnung die Metamorphose der literarischen Rede und ihrer gattungsförmigen Organisation in einen je anderen, kaleidoskopisch wechselnden und so vor allem flüssigeren Aggregatzustand voranzutreiben versuchen.

Poetik des Unzusammenhangs, Traum, Einbildungskraft, Seele – Übergänglichkeit

Als Wahrnehmungsform wird dieser Zustand den Erfahrungen des Traums und der Volatilität der produktiven Einbildungskraft abgelesen. Hier sind die nach den

---

in bezug auf literarische 'Ereignisse': in bezug auf vorgängige Literatur, etwa in bezug auf Shakespeares Dramen [...]. Sie setzt sich zu diesen in das Verhältnis [...] einer literarischen 'Querelle', um sich selbst so dem Druck auszusetzen, der sie zu einer Transformation herausfordert“.

92 Brecht (1993, 251).

93 Dies ist gegen Brecht formuliert, der Heteronomie dem Autonomiepostulat der älteren Romantikforschung entgegensetzt, derzufolge Autonomie die Abbildung lebensweltlicher Erfahrung, also die Wiedergabe eines vermeintlich autonomen Innen meine: „Tiecks (Text-)Erfahrung scheint mir als die Undarstellbarkeit des Erlebten genauer bezeichnet“ (Brecht 1993, 246/Anm. 4). Tiecks Prosa sei deshalb nur in einem „gewissen Sinne autonom, weil niemals vollständig kontrollierbar“, da sie ihre „Abhängigkeit von einer vorgegebenen Ordnung zu reflektieren imstande“ ist (4). Die dekonstruktivistische und diskursanalytische Perspektivierung bestreitet Autonomie demnach insofern, als Erfahrungen oder Erlebnisse grundsätzlich der Sprachlichkeit alles Realen unterworfen und von daher durch und durch diskursimprägniert sind: „Die Prätention auf Autonomie, dem Autor Ludwig Tieck durchaus nicht fremd, begegnet im sprachlichen Material der Heteronomie einer ihr vorgängigen Ordnung“ (249). Unter Autonomie kann man nun aber auch das sich selbst organisierende Spiel sprachlicher Zeichen verstehen, die sich in differentieller Opposition zueinander ohne funktionale Subordination unter literaturexterne Zwecke des Allgemeinen konstituieren. Dies schließt Heteronomie nicht aus, Literatur macht diese vielmehr sogar als Voraussetzung jeglicher Erfahrung bewußt und damit der Erfahrbarkeit allererst zugänglich, indem sie literarisch artikuliert wird. 'Reale' lebensweltliche und lebensgeschichtliche Hintergründe werden so nicht grundsätzlich bestritten. Literatur kann auch in dieser Perspektivierung der wie auch immer motivierten anthropologischen Selbstvergewisserung oder der Herbeiführung von 'Heimatlichkeit' dienen. Allerdings führt die Selbstorganisation der 'gefährlichen' literarischen Rede Tiecks nicht zur Konsequenz der klassischen Kunsttheorie, wonach das Werk als ein schönes all seine in sich durchgebildeten Teile auf ein harmonisches Ganzes, in dem sich das Menschliche als währender Zustand idealer Freiheit erkennt, transparent macht. Zur Differenz zwischen dem zeitgenössischen, noch dem Genie-Paradigma verpflichteten und dem von der Systemtheorie her profilierten Begriff der Autonomie vgl. Luhmann (1995, 452f./Anm. 150).

94 [2]Novalis III, 558, [21]; siehe auch das *Athenäum*-Fragment 67 (KSuF II, 110).

Kriterien des Realitätsprinzips geschiedenen Elemente (im Blick auf die Herkunft aus verschiedenen Erfahrungsbereichen) zwar parataktisch nebeneinandergestellt, also als Sukzession diskreter Bild- und Gedankensequenzen isoliert, aber doch auch zugleich insofern als Totalität vereinigt, als sie in filmartiger Montage und Überblendung wie selbstverständlich ineinandergleiten. Die derart homogenisierende Verknüpfung der heterogenen Elemente erzeugt die Geschlossenheit der Traumwahrnehmung. „Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie *Träume*", notiert Novalis zu diesem Verfahren mit implizitem Verweis auf die höhere, werkkonstituierende metaphysische Einheit, „Gedichte – blos *wohlklingend* und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang – [...] – sie müssen, wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen [seyn]".[95] Musil charakterisiert die „Verbindung der Vorstellungen, die im Traum herrscht", als „gleitende Logik der Seele, der die Verwandtschaft der Dinge in den Ahnungen der Kunst und Religion entspricht".[96] Poesie kann den Vorgang in einer dem Traum eignenden Selbstverständlichkeit reproduzieren, weil ihre gleitenden Signifikanten[97] von den Signifikaten, auf die sie verweisen oder die sie allererst performativ hervorbringen, getrennt und doch zugleich affiziert sind.[98]

Bereits die avancierten Autoren der Romantik versuchen, den unverfügbaren anderen Zustand – das Unmarkierte, die Nicht-Welt, die sich in der gleitenden Logik der Seele erkennt – literarisch erfahrbar zu machen; wie Musil aus dem Ungenügen am Wirklichkeitssinn bzw. aus dem „Ungenügen an der Normalität".[99] Praktiziert haben das halt- bzw. wie grundlose Flottieren sprachlicher Zeichen, das dieser Logik korrespondiert, die Werke Tiecks. Im spontanen Nachvollzug präsentieren sie sich häufig unzusammenhängend, also einer Modalität folgend, die das Disparate problemlos nebeneinanderstellt und ineinanderblendet.[100] Dem Leser ist es wegen der flirrenden Flüchtigkeit und delirierenden Halluzinatorik nicht selten nur schwer möglich, genauer angeben zu können, was überhaupt in ihnen verhandelt wird. Thematisch leitet sich die unklare referentielle Verankerung der gleitenden Signifikantenketten in den Texten Tiecks aus der Tatsache ab, daß die Darstellung des Wunderbaren nicht mehr rationalisiert, also realitätskompatibel plausibilisiert oder didaktischen Zwecken unterstellt werden kann, wie dies noch grundsätzlich bei Wieland der Fall ist. Verfahrenstechnisch werden disperse literarische Formen und Traditionen auf unterschiedlichen Stilebenen und in praktisch allen Gattungsvarianten zusammengebracht: bei Tieck sowohl auf die textinternen Verhältnisse als auch textextern auf Konstellationen zu anderen

---

95 ²Novalis III, 572.

96 Musil (1978, 593).

97 Vgl. Franks Hinweis auf Lacans vielbemühte Rede vom Gleiten des Signifizierten unter den Signifikanten (Frank 1989, 366).

98 Eine schrifttheoretische Herleitung dieser These mit Überlegungen zum Wechselverhältnis von produktiver Einbildungskraft und Schrift gibt Kapitel 4 (Lesen/Vorlesen: Szenische Poesie).

99 Pikulik (1979).

100 Zu 'Tiecks Poetik des Unzusammenhangs' vgl. Menninghaus (1995, 46-52).

gleichzeitig entstandenen Werken bezogen. Dies indiziert eine neue Souveränität, Heterogenes mit demonstrativer Freude an literarischer Artistik nebeneinanderstellen zu können, es experimentell zu literarisieren und in gleitender Übergänglichkeit[101] ineinander aufgehen zu lassen. Das Spiel mit übergänglichen Konstellationen der Literatur begründet die permanente poetische und poetologische Selbstreflexion in der literarischen Praxis Tiecks.

Doppelter Ursprung

Neben den ästhetischen Spekulationen Friedrich Schlegels und Novalis' repräsentieren Tiecks Werke die zweite Linie im doppelten Ursprung der Frühromantik in den Jahren 1795/96.[102] „Tieck kehrt ein πμP[oem] oft so um, wie ich ein φμPh[ilosophem]", schreibt Friedrich Schlegel in einer Notiz von 1797/98[103], in der dieser doppelte Ursprung der Romantik aus Poesie und Theorie, aus literarischer Praxis und philosophisch-ästhetischer Kritik bzw. Spekulation (auch in der provokativen Absicht, nicht mehr verständlich zu sein) auf den Punkt gebracht ist. Präzise benannt ist hier die trotz aller sonstigen Differenzen – zwischen transzendentalpoetischen und geschichtsphilosophischen Reflexionen einerseits, einer literarischen Rede ohne vorgängige Theorie andererseits[104] – bestehende Gemeinsamkeit im Verfahren. Der Experimentalcharakter ist der gemeinsame Fluchtpunkt von idealistisch begründeter Theorie, die in Fragmenten die witzige Kombinatorik des Geistes ausagiert, und Tieck, der diese Agilität literarisch konkretisiert. In beiden Fällen nährt sich das Selbstbewußtsein, über die Welt und ih-

---

101 Vgl. Klussmann (1976, 357). „Nichts ist *poëtischer*, als alle *Übergänge* und heterogène Mischungen" (²Novalis III, 587 [221]). Heilman (1992, 268) akzentuiert die metaphysischen Implikationen: Als 'übergängliche' „hat sich die Sprache aus der Umklammerung konventioneller Ordnung gelöst, ohne sich geradezu zum Medium eines 'anderen' (vom Zeichen her strukturierten) Weltverständnisses emanzipiert zu haben". Das der Texten Tiecks „eigentümliche[] 'Dazwischen'" (268) findet freilich auch in der Literatur nach Verabschiedung ihrer pragmatischen Repräsentationalität und Gattungsbindung keinen rechten Halt mehr.

102 Vgl. Brecht (1993, 2). Erkannt wurde der doppelte Ursprung bereits von Haym. In den Rekonstruktionen der Literaturgeschichte bleibt die „Gleichzeitigkeit" von Polemik und Poesie, von Theoriebildung (auch durch Kritik) und „Erweiterung und Wandlung poetischer Themen und Verfahren" (Ribbat 1979b, 61) zwar präsent. In der beobachtbaren Bifurkation zweier Linien des philologischen Diskurses wird diese aber auch nicht selten verdeckt, insofern allzuhäufig nur jeweils eine der beiden Seiten in den Blick gerät.

103 KFSA XVI, 168 [991].

104 Wie ein Großteil der Forschung betont auch Brecht den antiphilosophischen und antisystematischen Zug bei Tieck, der in Literatur nicht die Offenbarung des Absoluten oder eines höheren Prinzips erkennt, sondern diese ansieht als ein auszulegender – auch unsinniger – Zusammenhang. Ribbat geht sogar soweit, daß man bei Zugrundelegung transzendentalphilosophischer Spekulationen auch bei Brentano oder Arnim zu Fehlurteilen gelange, weil der Impuls zur systematischen Ästhetik „den an der Kunstpraxis, an der Produktion und Rezeption von Literatur Interessierten zunächst nicht direkt betrifft" (Ribbat 1978, 74).

re Literatur verfügen zu können, aus der umfassenden Kenntnis literarischer Traditionen.[105]

Eine spezifische Gemeinsamkeit leitet sich darüber hinaus davon ab, daß in der Inkubationszeit von Schlegels frühromantischen Gewitztheiten, also in den Jahren um 1796/97 nach dem *Studium*-Aufsatz, die Idee der romantischen Poesie der literarischen Technik eines Dramas, Shakespeares *Hamlet*, abgelesen wird.[106] Die Äquivalenz im doppelten Ursprung der Romantik, zwischen Schlegels Ideen und den von ihnen zunächst völlig unabhängigen Werken Tiecks, besteht folglich auch darin, daß leitende poetologische Kategorien an den Dramen Shakespeares entwickelt werden. In Tiecks Poetik, die als spezifisch romantisch angesehen wird, ist es das Wunderbare und der die Struktur eines Dramas wie Shakespeares *Sturm* organisierende Gedanken von der „unbegreiflich schnellen Beweglichkeit der Imagination".[107] Entscheidend kommt es Tieck auf deren Plausibilisierung im ästhetischen Gebilde an: im Drama gewährleistet durch spezifische Verfahren des Selbstverständlichmachens in der theatralischen Illusion; etwa durch die bei Shakespeare beobachtete parabatische Störung der Illusion als Modus ihrer Bestätigung, insofern dank solcher Mechanismen, die die dramatische Handlung unterbrechen und die identifikatorische Aufmerksamkeit zerstreuen, das Wunderbare sich zum selbstverständlichen Bestandteil der theatralischen Darstellung emanzipiert. Vernunftgründe, kraft derer die Störung der *vraisemblance* zu rationalisieren wäre, können diese neuartige Illusion nicht mehr außer Kraft setzen. Zentrale Bedeutung hat neben der Musik die Zerstreuung dramatischer Leidenschaften durch variable Formen des Komischen und die Darbietung literarischer Mannigfaltigkeit im aufgefächerten Spektrum disparater *dramatis personae* – allesamt Möglichkeiten, die illusionsstiftende Identifikation mit einer einzelnen dramatischen Figur im Kontext der Handlung zu irritieren und auf diese Weise das Realitätsprinzip, das sich durch das Pathos in der Darstellung einer Leidenschaft oder durch die Satirisierung eines Charakterfehlers geltend macht, ins übergängliche Ineinander von real Möglichem und Wunderbarem zu entgrenzen. Friedrich Schlegel auf der anderen Seite reflektiert über die 'Parekbasis' transzendentalpoe-

---

[105] Auch F. Schlegels „Poetologie ist ohne die Fülle seiner literarischen Kenntnisse und kritischen Arbeiten nicht zu denken. Man kann geradezu sagen: seine Theorie der poetischen Reflexion ist wesentlich die begriffliche Fassung einer reichen literarischen Erfahrung" (Menninghaus 1987, 244).

[106] „1796/97 verlagert sich Schlegels Interesse von der Fixierung auf das Identifikationsmuster Hamlet immer deutlicher auf die 'witzige' Konstruktion des Dramas; Verstand und Reflexion gelten nun als Merkmale Shakespeares, der 'der *witzigste* aller Dichter' (KFSA XVI, 179) ist. Gerade der *Hamlet* erscheint jetzt als 'philosophischer Roman' (KFSA XVI, 125), mit welcher Wendung ebenso auf Herder zurück- als auf die Athenäumszeit vorgegriffen wird. Shakespeares Drama wird nun 'erstes Beispiel' der romantischen Poesie, der in ihrer geforderten Verbindung von Kunst und Wissenschaft (KFSA II, 161) 'das Reflective' an *Hamlet* (KFSA XVI, 187) ebenso wie Shakespeares Vorliebe für das 'Stück im Stück' (KFSA XVI, 185) entgegenkamen" (Mayer 1989, 11).

[107] So in der Abhandlung *Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren* von 1793 (Tieck-DKV I, 703).

tische Möglichkeiten und Effekte literarischer Selbstreflexion, darunter auch die romantische Ironie als 'permanente' Parabase.

Die Gemeinsamkeit zwischen der literarisch angebahnten und poetologisch reflektierten Idee des Romantischen, seiner ironischen Potenzierung und Depotenzierung zugleich besteht in der Artistik als Verfahren: „Es können *wunderbare Kunstwercke* hier entstehn", schreibt Novalis, „wenn man das Fichtisiren erst artistisch zu treiben beginnt".[108] Nicht nur Friedrich Schlegel und Novalis 'fichtisieren' artistisch, sondern in gewisser Weise auch Tieck. Im Gegensatz zum ideengeleiteten Romantisieren, einer geistigen „Operation" zum Auffinden des „urspr(ünglichen) Sinn[s]"[109], findet die Artistik bei ihm aber als Demonstration der unbegreiflichen, also reflexiv nicht einholbaren Beweglichkeit und Schnelligkeit der Imagination in der Literatur selbst statt.[110]

Literarisiert wird die Welt in der Frühromantik auf doppelte Weise: – durch das Romantisieren als einer progressiven Tätigkeit der poetischen Einbildungskraft, einer 'unendlichen Verdopplung' im ubiquitären Spiel mit den Potentialitäten des Geists und der Literatur auf der einen Seite; – durch „Umkehrung" in die „entgegengesetzte Richtung" kraft permeabler Formen der komischen Behandlung der Welt und ihrer zeitgenössischen Modeliteratur auf der anderen Seite, die sich bei Tieck nicht zuletzt gegen die von ihm selbst hervorgebrachten Neuerungen richten können.[111] Innerhalb der von Novalis bezeichneten Dialektik von

---

108 ²Novalis II, 524; zum Kontext der 'Ideenspiele' und der literarischen 'Spiele über Nichts' im Zusammenhang der frühromantischen Fichte-Rezeption vgl. Menninghaus (1987, 153).

109 ²Novalis II, 545.

110 Bei Novalis hat das Romantisieren im Gegensatz auch zu Arnim und Brentano ein geschichtsphilosophisches Telos in der Wiedererlangung eines neuen goldenen Zeitalters. Zu den Differenzen zwischen der theoretischen Frühromantik und Tieck vgl. Klussmann (1976, 356f.): „Doch während es Novalis um eine vollkommene Poetisierung der Welt im Sinne einer qualitativen Potenzierung, einer grundsätzlichen Ausweitung des Endlichen ins Unendliche ging, während Friedrich Schlegel die progressive Universalpoesie als Verknüpfung und Vermischung aller Geistestätigkeiten und Bildungsstoffe forderte, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit Tiecks auf die Grenzübergänge des Wirklichen und die Aufhebung der Maßstäbe des Bewußtseins". Der simultanpräsentischen Verräumlichung poetischer „Schrift(t)räume" bei Novalis, die die neue „Zeit" für endgültig gekommen ansieht, steht Tiecks „Einspruch" im *Runenberg* gegenüber, der die Verzeitlichung als „Folge der in der Schrift erzeugten Differenz von holographischem Ideal und sequentiell differentieller Realisierung" kenntlich macht (Steiner 1994, 311, 312/Anm. 10). Daß sich bei Tieck die Poesie nicht mit dem Leben verbindet und in ihm real wird, demonstriert das Frühwerk im satirischen Impuls der Literaturkomödien oder im nihilistischen Impuls des *Lovell*, vorgeführt v.a. an der Figur Balders. Die Literarisierung der Welt wird damit aber nicht grundsätzlich dementiert, sondern als punktuelle Möglichkeit der Stimmung im Augenblick bewahrt.

111 Von der „entgegengesetzte[n] Richtung des Romantisierens" spricht Greiner (1992, 269f.); zur Umkehrung des Romantisierens durch „Ironisierung aller allegorischen Chiffren" in den „Märchenkomödien und Märchenarabesken der Jahre 1796 und 1797" vgl. Menninghaus (1995, 54): eine literarische Praxis, „in der die Koexistenz von Märchenbearbeitung und Poetik des Unzusammenhangs (noch) nicht die ab 1798 dominierenden hieroglyphisierenden Bahnen einschlägt". Dies ist allerdings nur bedingt zutreffend, insofern es bei Tieck auch nach 1798 Formen der Ironisierung und Satirisierung gibt, die sich stets auch gegen die eigene positive Poesie wenden.

Wechselerhöhung und Erniedrigung entfaltet sich die Literarisierung demnach in sowohl positiver als auch negativer Richtung: als Poetisierung der Welt und ihrer Literatur, als Annihilierung ihrer Grenzen mittels „poetische[r] Polemik" und „polemische[r] Poesie".[112] In beiden Varianten aber vollziehen die Texte die „mediale Reflexion"[113] ihrer Literarisierung selbst literarisch – und werden so zur Poesie der Poesie.

Romantisches Buch, schriftinduzierte Naivität als „schöne Ordnung", Lektüre

Ins Werk gesetzt wird die Poesie der Poesie, wie gesehen, im Roman als romantischem Buch: in der enzyklopädischen Vereinigung von „Poesie in Verbindung mit Wissenschaft, daher mit Kunst; daher die *Prosa* und die *Poesie der Poesie*".[114] Die Rezeptionsform des romantisches Buchs, Produkt und Ausdruck der potentiell unbegrenzten Tätigkeit des Literarisierens, ist die „Lektüre"[115] – ganz unabhängig davon, ob es sich episch, dramatisch oder lyrisch präsentiert.

Grundsätzlich erschließt erst die Lektüre, was Novalis 'ein *Leben*, als Buch' genannt hat.[116] Dem Ideal romantischen Lebens als Literatur ist sie gemäß, weil Lesen den Modus bereitstellt, realitätsinkompatible Zustände dem imaginären Mitvollzug zu eröffnen: „'Wenn man recht ließt, so entfaltet sich in unserm Innern eine wirckliche, sichtbare Welt nach den Worten'", zitiert Kittler Novalis zur Halluzinatorik der literarischen Schrift[117], und nicht ohne Grund erkennt Musil den anderen Zustand in der „Möglichkeit, so zu leben, wie man liest".[118] Denn dies sei der „ursprüngliche Zustand des Lebens"[119], weil er dem „ursprünglichen Lebenszustand des Gleichnisses" entspricht, in dem die Trennung „in die feste Materie der Wirklichkeit und Wahrheit und in die glasige Atmosphäre von Ahnung, Glaube und Künstlichkeit" noch nicht oder eben nicht mehr wirksam ist.[120] Der andere Zustand ist ein medialer, schriftinduzierter performativer Effekt be-

---

112 Ribbat (1979b, 63); zum Witz als „Gegenspieler der Stimmungswelt" vgl. bereits Böckmann (1934/35, 103).

113 Benjamin (1973, 62).

114 KSFA 16, 354 [101].

115 Daß der Roman „von den ältesten Zeiten für die Lektüre" war, betont Friedrich Schlegel – historisch gesehen falsch – im *Brief über den Roman* (KSuF II, 213).

116 Der Roman ist somit „die gebuchte intellektuale Anschauung eines Ich" (Schanze 1994a, 1-3). Schanze spricht von der „Literarisierung des Mündlichen" (Schanze 1994b, 347), Romantisierung ist daher „Verbuchung der mündlichen Traditionen" (348); zu den mediengeschichtlichen Verschiebungen als Voraussetzung für die Hypostasierung des Buchs im Gefolge der Temporalisierung eines unüberschaubar gewordenen Wissens vgl. Kittler (1987, 132ff.).

117 Kittler (1987, 139), vgl. ²Novalis III, 377. „Nur stille Lektüre macht Innerlichkeit zur Gewohnheit", so Kittler (1995, 84) zu Novalis' *Blüthenstaub*-Rede vom 'nach Innen' gehenden Weg.

118 Musil (1978, 563).

119 Musil (1978, 574).

120 Musil (1978, 582).

stimmter Textformationen im Augenblick ihres aisthetischen Vollzugs. Romantische Texte erschließen so den *potentiellen* Raum menschlicher Innenverhältnisse. Vermöge der halluzinativen Kraft wird der Leser in diese Räume hineingeführt und gleich einem Cyberspace, den die Lektüre eröffnet, eingeschlossen. Historisch etabliert sich dieses Vermögen von Literatur im Prozeß der veränderten Alphabetisierungstechniken seit dem 18. Jahrhundert, die bei der nunmehr völlig automatisierten stillen Lektüre den Buchstaben Klang unterlegen. Lektüre steuert die Affizierbarkeit des wahrnehmenden Körpers (der als gedächtnisäquivalentes Medium zur Speicherung sinnlicher Erfahrungen funktioniert), weil die Schrift sich das psychotechnische Wissen um effektive Steigerung im Wechselspiel von Einbildungskraft und selbst je historisch ausdifferenziertem psychophysischem Apparat angeeignet hat.[121]

Der andere Zustand wird dann auf eine Weise performativ Ereignis, die Eichendorffs ebenso schlichtes wie hochartifizielles Gedicht *Sehnsucht* thematisiert *und* literarisch herbeiführt: und zwar indem der Leser mit dem lyrischen Ich in einer gestaffelten Reihe von Bild-Klang-Evokationen – textimmanent am Indifferenzpunkt von 'realer' Wahrnehmung und poetisch evozierter Imagination angesiedelt – in die von der Sprache des Gedichts aufgespannte prächtige Sommernacht hineingleitet; dergestalt, daß diese zugleich im gehörten Lied der Gesellen besungen, also liedintern verdoppelt und von dort auf das einsame Mädchen-Ich am Fenster zurückgebogen wird. Im vernommenen Lied findet es die eigene Einsamkeit am Fenster gespiegelt *und* in der sehnenden Bewegung in die Nacht hinein aufgehoben. Die poetisch sich reflektierende Sehnsucht evoziert, was das Sehnen als Differenzerfahrung erleidet *und* durch Wiedereintritt der poetischen Verdoppelung in die sich bespiegelnden Ebenen zur Erfüllung in Poesie auflöst. So befindet man sich mit der Sprache des Gedichts und dem unendlich sich verdoppelnden Parallelismus plötzlich wie unvermittelt in der prächtig klaren Som-

---

[121] Vgl. Rieger (1995, 405f.). Medientheoretisch gesehen erfolgt die Affizierbarkeit des historisch differenzierten psychophysischen Apparats durch Literatur dergestalt, daß „das Wissen um Körper und Sprache, das Wissen um Psychologie einzelner Seelenvermögen und ihre Affizierbarkeit, um rhetorische Figuren und ihre Möglichkeiten zur Steuerung von Affekten und Einbildungen konsequent auf das Medium Schrift übertragen" wird (409). Innere Welten sind medial konstruierte Lektüreeffekte, die wie bei Novalis die Reflexion auf die „Einbildbarkeit von Einbildung" ermöglichen (406). Schrift gestaltet sich in romantischen Texten verfahrenstechnisch demnach so aus, daß sie eine den psychophysischen Bedingungen von Körper und Geist entsprechende Logik des Imaginären ansteuert. Der Text vollzieht so die reale Gemeinsamkeit von Physis und Psychotik. Eine „Medientheorie imaginärer Affizierungen" habe zu reflektieren, daß „das Stadium einer technischen Latenz im Imaginären [...] den apparativen Umsetzungen vorgängig" ist (411). „Werke [...] sind Medien zur halluzinatorischen Substitution von Sinnesfeldern" (Kittler 1995, 140); eine umfassende historisch-anthropologische Rekonstruktion der materialen Verschiebungen im Körper- und Wissenshaushalt des im 18. Jahrhundert 'erfundenen' Menschen (Foucault) komplementär zur Entstehung einer hermeneutisch zu entziffernden produktiven Schrift als Substitution von 'Körperströmen' und Körperwahrnehmungen durch 'Schriftverkehr' bei Koschorke (1999).

mernacht, die die Poesie beschreibt und aufruft – und damit in der „ewige[n] Anschauung der Gottheit" als „oberste[n] Idee des Glücks, worin Erfüllung als Sehnsucht selber sich offenbart".[122]

Romantische Texte inszenieren die Aufhebung des sentimentalischen Differenzbewußtseins im ästhetischen Augenblick – trotz der sequentiellen Struktur der Schrift, die die erfüllte Stillstellung oder Verewigung verhindert.[123] Solches Glück im Augenblick wird nicht allein kraft Evokation eines dem Realitätsprinzip enthobenen Bereichs herbeigeführt, sondern auch im literarischen Erklingen einer tönenden Natur, deren entsemantisiertes Rauschen den Zustand der Freiheit vom Identifizierungszwang signifiziert. Andere Varianten literarisierter Naivität artikulieren sich im heiteren Mutwillen literarischer Albernheit oder im interesselosen bzw. 'lustigen' Spiel der schönen Freude. In allen Fällen handelt es sich um Formen der künstlichen Wiedererlangung von Naivität durch Entgrenzung. Raffinierte Techniken erzeugen die ersehnte Einheit mit den Dingen – den „magischen Glanz" einer „innern Welt" im „verlorenen Paradies"[124] – als literarische Effekte in den erhöhten Momenten ihrer Entfaltung[125], so daß es auch dem Leser von Eichendorffs Gedicht so scheint, als flöge die Seele nach Haus. Die Herbeiführung von Naivität durch schriftliche Reinszenierung ihrer Wahrnehmungsform, die in der Lektüre Ereignis wird[126], eine von den 'Mysterien der Grammatik' produzierte sekundäre Naivität durch das sentimentalische Differenzbewußtsein hindurch, ist das Telos des romantischen Texts.[127] So verwandelt die poetische Sprache Welt in eine andere Ordnung der Dinge: in die Lebendigkeit der „schönen

---

122 So Adornos genaue Formulierung zur 'erfüllten Sehnsucht' bzw. 'sehnenden Erfüllung' als Kern romantischer Poesie, den Eichendorffs Gedicht im bewegten Augenblick des aisthetischen Vollzugs unendlicher Verdopplung in den paradiesischen Zustand überführt (Adorno 1981a, 86).

123 Vgl. den Einspruch Steiners (1994) mit Tieck gegen Novalis.

124 So Brentano in der Selbstanzeige zur *Gründung Prags* (Brentano-SW XIV, 423).

125 „Das eigentliche Wesen des Lustspiels ist, wie schon der Klang des Namens andeutet, eben nichts Anderes, als die Lustigkeit, die *momentane* Befreiung von allen kleinlichen, spießbürgerlichen Rücksichten und Banden des Alltagslebens, indem wir dieselben ignorieren oder humoristisch auf den Kopf stellen; gleich der Luft ein Gemeingut aller gesunden Seelen, das aber, eben wegen seiner luftigen Beweglichkeit, durch die geringste Pedanterie verscheucht oder erdrückt wird" (*Zur Geschichte des Dramas*; Eichendorff-DKV VI, 796; Hervorhebung von mir, S.S.).

126 „Der poetische Akt wird zum Kern des poetischen Werkes, die Lektüre zum erneuernden Nachschaffen dieses Aktes. Der romantische Dichter 'läßt das, was er erfunden hat', vor den Augen des Lesers 'stufenweise werden, oder er lockt ihn es selbst zu erfinden. Er will keine bestimmte Wirkung auf ihn machen, sondern er tritt mit ihm in das heilige Verhältnis der innigsten Symphilosophie oder Sympoesie.' So wird 'die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch'" (Neumann 1991, 429); Binnenzitat: 112. *Lyceum*-Fragment 112; KFuS I, 248.

127 „Die romantischen Dichter versuchten, die Magie des Wortes unmittelbar zu machen" (Henkel 1967, 308), im Versuch, „Wirklichkeit als Mythos und in der Bedeutsamkeit des Mythischen zu sehen" (301). Angelehnt an A.W. Schlegels vielzitierte Bestimmung aus der *Kunstlehre* (1801-1804) – „Die Poesie ist eine künstliche Herstellung jenes mythischen Zustandes, ein freywilliges und waches Träumen" (Schlegel-Vo I, 441) – handelt es sich um den „Entwurf einer artistischen Universalität, um die Möglichkeit der Erzeugung des künstlichen Traums" (Henkel 1967, 307).

Ordnung", die sich aus dem „Kunstfeuer" der Liebe „in die Planeten" entzünde und als „geheimes drittes Leben" die „Seelen wunderbar empor" hebt.[128]

Die schöne Ordnung ästhetisch inszenierter Naivität ist wie in der Oper und Instrumentalmusik auch deshalb in der Literatur herbeizuführen, weil diese – unter den erläuterten Voraussetzungen historisch etablierter Autonomie – das Realitätsprinzip und die Begrenzungen der Wahrscheinlichkeit mißachten darf. Das 430. *Athenäum*-Fragment formuliert daher die Möglichkeit, „unvermeidliche Lagen und Verhältnisse" dadurch „liberal" behandeln zu können, „daß man sie durch einen kühnen Akt der Willkür verwandelt und durchaus als Poesie betrachtet."[129] Das ist die eine Seite als Konsequenz der entpragmatisierten Verfügbarkeit literarischer Mittel. Als „Gemütherregungskunst" aber steht Literatur andererseits auch wiederum mit dem Realen in Kontakt, denn Poesie stellt eine Form der Versprachlichung von Welt dar, deren Effektivität sich gerade darin erweist, über die Fähigkeit zur psychophysischen Affektation *durch* die Darstellung selbst zu verfügen.[130] Das Gleiten der Signifikanten vollzieht sich zwar ohne Rücksicht auf die Bedingungen und Widrigkeiten der physischen Realität (die von der romantischen Literatur sehr wohl thematisiert werden). Es ist aber deshalb keineswegs ein leeres und bloß differentielles Spiel der Zeichen, weil es sich auch in romantischen Texten um wie auch immer zu spezifizierende Bezugnahmen auf die Welt und ihre (inneren) Wahrnehmungsformen handelt: Der Äquivalenz von Schrift und Wahrnehmungsapparat korrespondiert die vorausgesetzte substantialistische Einheit der Poesie mit den Dingen.[131] Sprache ist grundsätzlich semantisch gebunden, und durch das Gitter der schwarzen Buchstaben und das supplementäre Spiel der Schrift hindurch wiedererstattet Literatur eine sekundäre Präsenz von

---

[128] So Valeria, die Verkörperung der Poesie, in Brentanos *Ponce de Leon* (Brentano-SW XII, 497f.).

[129] KFuS II, 153.

[130] Novalis bestimmt die „*Gemütherregungskunst*" entsprechend als „innre *Mahlery* und Musik" – „man sucht mit der Poesie, die gleichsam nur das mechanische Instrument dazu ist, innre *Stimmungen*, und Gemählde oder *Anschauungen* hervorzubringen – vielleicht auch *geistige Tänze* etc" (²Novalis III, 639). In der frühromantischen Theorie ist es die immer wieder verhandelte Nähe der Poesie zur Musik, die sich literarisch in der Innerlichkeit von Lyrik Ausdruck verschaffe, denn das Gemeinsame von Poesie und Musik liegt in der „unmittelbare[n] Darstellung innerer Zustände" (Schlegel-Vo I, 70), so daß lyrische Poesie diese Innerlichkeit selbst *direkt* in Erregung versetzt.

[131] „Die transzendental konzipierte *dissemination* des Novalis, die nicht wie bei Derrida als Produkt der Sprache, sondern als Ergebnis zugrundegelegter Substantialität gedacht wird, verlangt von der Kunst metaphysische Leistungen. Sie soll Teil einer Äquilibristik sein, die am Riß zwischen unbedingt Absolutem und absolut Bedingtem ein Wissen über das Ich entwirft, das nie im positiven Sinn eine Wahrheit über das Ich enthalten wird, sondern diese hieroglyphisch und im Vertrauen auf das Abwesende sich schulen lernt. Kunst ist Darstellung 'des innern Zustandes, der innern Veränderungen', die aus dem ewigen Mangel resultieren. Für diese Darstellung verwenden Novalis und Schlegel den Begriff der 'symbolischen Construction'" (Fromm 1997, 571). „Novalis hat mit dieser Sprachansicht nicht für eine anti-mimetische Sprache in der Literatur plädiert, sondern für eine, die an Mimesis und ihrer Negation gänzlich desinteressiert ist. Interessiert ist sie an der der Mimesis abgewandten Seite der Entdeckung des Selbst in – besser vielleicht: durch – sein Abwesendes" (581).

nicht minderer Intensität als das Reale selbst.[132] „Denn wie das organische Reich das mechanische aufgreift, umgestaltet und beherrschet und knüpft, so übt die poetische Welt dieselbe Kraft an der wirklichen und das Geisterreich am Körperreich".[133] Die textuell inszenierte Naivität des anderen Zustands wird so zum 'ächt absolut Reellen' im je gegenwärtigen Augenblick der Lektüre. Sie funktioniert homolog zur realpräsentischen Macht der Musik während ihres Erklingens (eben auch ganz ungeachtet der transzendentalphilosophischen Voraussetzungen im Zusammenhang der „grundsätzlichen Freiheit in der Selbsterzeugung symbolischer Welten", auf die sich Novalis' berühmte Formel beziehen läßt[134]). Vor diesem Hintergrund formulierte Musil das Ideal, „daß unser Dasein ganz und gar aus Literatur bestehen sollte".[135] Lesen und geselliges Vorlesen sind ideale Vollzugsformen des Lebens, weil hier reale Erfahrungen – literarisch artikuliert und medial verstärkt – gemacht werden, die der gleitenden Logik der Seele und der unbegreiflichen Schnelligkeit der Einbildungskraft in der Evidenz und Intensität des Traums entsprechen. Im Lesen – und intensiver nur noch im Träumen über das Lesen – machen die Überlegungen 'seltsame Wege', sagt der Erzähler gleich zu Beginn seiner *Recherche*, nachdem er lange Zeit früh schlafen gegangen ist: „Il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage".[136]

---

132 Vgl. Kapitel 4: Einbildungskraft – Schrift – Lektüre.

133 Jean Paul: Vorschule der Ästhetik (1987, 39).

134 Zur Kategeorie des 'Reellen' in idealistischer Perspektivierung vgl. Steiner (1997, 15, 36).

135 Musil (1978, 365); vgl. dazu bereits Arnims Formel „Lebe wie dein Lustspiel" im Brief an Brentano vom 20. September 1804, die das Erleben während der Lektüre des soeben gedruckten *Ponce de Leon* als „Zugaben zu meinem Leben" begreift (Arnim-Brentano I, 237). Die leib-seelische Einheit der romantischen Komödie übt eine Wirkung auf ihren Leser gleich einer Nahrung aus: Das Lustspiel, so Arnim weiter, „soll ganz sich vereinigen mit uns, nicht eigentlig wirken wie Tragödien und Possen als Arzney, sondern als Speise und Trank uns nähren wachsen lieben und wirken lassen" (237).

136 Proust (1954 I, 3) – „Es kam mir so vor, als sei ich selbst, wovon das Buch handelte" (Proust 1982, I, 9); vgl. auch Prousts *Tage des Lesens* (1905): „Lesen, dieser zugleich glühende und gelassene Genuß [...] das Lesen, bei dem die tausend Empfindungen von Poesie und unbestimmtem Wohlbefinden, die sich mit Fröhlichkeit aus der Tiefe der guten Gesundheit erheben, rings um die Verträumtheit des Lesers eine honigsanfte und goldfarbene Lust schaffen" (Proust 1989, 236/Anm. 1). „Dieser äußere Schein, mit dem sie [die „schönen Bücher", 243] uns bezaubern und enttäuschen und über den wir hinausgelangen möchten, ist das eigentliche Wesen dieser gewissermaßen *keine Dichte* besitzenden *Sache – eine auf einer Leinwand festgehaltene Fata Morgana –, die die Wahrnehmung ausmacht*" (245; Hervorhebung von mir, S.S.). Schon für romantische Literatur ist leitend, daß die Erregung der Einbildungskraft äußere Reize, die im lesenden Subjekt aufgehen, nicht entbehren kann: „Erforderlich ist also ein Eingreifen, das sich, obwohl es von einem anderen ausgeht, doch in uns selbst vollzieht, ist also der von einem anderen Geist ausgehende Impuls, der aber in der Einsamkeit empfangen wird. Nun haben wir gesehen, daß das gerade die Definition des Lesens ist und daß sie allein auf das Lesen zutrifft" (248).

> Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun.[137]

2. Drama um 1800

Das Drama, unabhängig zunächst von allen Differenzierungen innerhalb des Gattungssystems, ist die literarische Darbietungsform einer Fiktion, die sich an der theatralischen Realisierung orientiert, weil sie dazu „bestimmt ist angeschaut zu werden".[138] Die sinnliche Wirkung ihrer Präsenz auf der Bühne ist ihr Zweck und eigentliches Ziel. Das Strukturgesetz der dramatischen Form, die in der Aufführung wirksam werden soll, ist die auf das quantitativ überschaubare Maß zugerichtete und in einen bestimmten Zusammenhang gebrachte Verbindung von Rede, Gegenrede und Aktion der *dramatis personae*. Dies konstituiert die dramatische Handlung, sei es als Sprechhandlung[139], sei es als tatsächliche Aktivität, wobei der Sprechakt den narrativen Bericht über vollzogene oder gerade sich vollziehende äußere und innere Ereignisse einschließt.[140]

Die Nachahmung einer „guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe"[141] wird auf der Bühne zur leibhaftigen Realität. Im rahmenbildenden Ausschnitt der neueren Illusionsbühne, die eine perspektivisch den Raum erschließende Tiefe und die ihr korrespondierende Plastizität der Figuren darbietet, präsentiert sich eine wahrscheinliche, tatsächlich mögliche und in sich abgeschlossene Wirklichkeit.[142] Für wirklich genommen wird der theatrale Raum, weil die realitätsähnliche Illudierung eines zusammenhängenden szenischen Gesche-

---

137 Aristoteles (1982, 25; Kap. 6); vgl. Lessings Hinweis auf die Stelle im Brief an Mendelssohn vom 18. Dezember 1756: „[...] daß die ganze Lehre von der Illusion eigentlich den dramatischen Dichter nichts angeht, und die Vorstellung seines Stücks das Werk einer andern Kunst, als der Dichtkunst, ist. Das Trauerspiel muß auch ohne Vorstellung und Akteurs seine völlige Stärke behalten" (Lessing 1972, 85).

138 Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie; KFuS II, 213. Romantisch ist das Schauspiel deshalb „nur unter gewissen Einschränkungen": als „angewandter Roman" (KFuS II, 213).

139 Vgl. Stierle (1976, 324).

140 „Etwas wird auf der Bühne entweder vollbracht oder wird als Vollbrachtes berichtet" (Horaz 1972, 15). An dieser Stelle der *Ars Poetica* formuliert Horaz eine für das romantische Drama bedeutende wirkungsästhetische Differenz zwischen Bühnenaktion und Hypotypose, also dem 'Vor-Augen-Stellen' eines Geschehens durch narrativen Bericht: „Schwächer erregt die Aufmerksamkeit, was seinen Weg durch das Ohr nimmt, als was vor die verläßlichen Augen gebracht wird und der Zuschauer selbst sich vermittelt; doch wirst du nicht, was besser im Innern sich abspielen sollte, auf die Bühne bringen, wirst vieles den Augen entziehen, was dann die Beredsamkeit allen verkündet" (15f.).

141 Aristoteles (1982, 19); zur aristotelischen Tragödie als Handlungsdrama vgl. Kannicht (1976).

142 Zu der von Diderot geforderten strikten Trennung zwischen Handlung und Zuschauer, so daß die Bühne das Stück ohne Rücksicht auf das Publikum als vollkommen abgeschlossene Wirklichkeit präsentiert, vgl. Catholy (1968, 98).

hens das Bewußtsein davon suspendiert, künstlich und künstlerisch inszeniert zu sein.[143] Dies wiederum schafft die Voraussetzung dafür, die real präsente Wirklichkeit ästhetisch, also ohne direkte Beteiligung des Zuschauers aus der Distanz und dennoch affektisch wirksam anzuschauen. Damit die szenisch exponierte Handlung trotz ihres bloß illudierenden Charakters diese Wirkung, die „Erregung der Leidenschaften" in der einschlägigen Bestimmung Nicolais[144], zeitigt, ist sie nicht nur als spezifisch geschlossener Zusammenhang darzubieten. Zur Erregung von Affektwirkungen ist vor allem die reale Präsenz auf der Bühne erforderlich. Erst die leibhaftige Anwesenheit von Figuren, die – vom Handlungskontext plausibilisiert – sprechen und agieren, veranlaßt den Zuschauer zur identifikatorischen Mimesis oder zur distanzierten Bewunderung ihrer Gefühle bzw. Affekte; oder auch, um nicht zuletzt die Entwicklung bei Lessing anzudeuten, zur sympathetischen und doch auch rationalen Einsicht in die Ausprägungen und Möglichkeiten von Verfaßtheiten des Menschen, die der Zuschauer individuell und allgemeingültig zugleich an den dramatischen Figuren mitvollziehen soll. Auch die rationale Reflexion als eher distanzierte Beurteilung der Dispositionen einer Figur zur Vermittlung von Einsichtsfähigkeit beim Zuschauer, die die jüngere Forschung als selbstrevidierende Darstellungsintention der späteren Dramen Lessings etwa im Blick auf den problematischen Tugendrigorismus Emilia Galottis profiliert hat, erfordert deren Realpräsenz auf der Bühne, weil erst dort das komplexe Spektrum der ganzen menschlichen Natur eine der gedoppelten Rezeptionsabsicht gemäße Wirkung entfaltet.

Weniger als für das Trauerspiel gilt dies für die Formen des komischen Dramas, das nicht in gleichem Maße dem Identifikationsprinzip unterworfen ist.

---

143 Zu diesem zentralen Sachverhalt vor dem Hintergrund der vom Aristotelismus des 17. und 18. Jahrhunderts aus der *Poetik* abgeleiteten Norm der drei Einheiten vgl. Landwehrs *Versuch der Grundlegung einer Gattungslogik*, der die Bedingungen der Möglichkeit, Illusion im ganzen Drama bewahren zu können, rekonstruiert. Abhängig ist durchgehaltene Illusion in erster Linie von der „Suspendierung des Inszeniertseins- und Inszenierungsbewußtseins" (Landwehr 1996, 39). Vollzugslogisch unabdingbar ist dazu der Zusammenhang des Geschehens: „Das 'szenische Darstellen eines Geschehens' ist konsistent nur vollziehbar, wenn das, was in ihm inszeniert wird, sich darstellt als ein zusammenhängendes Geschehen, [...] daß es scheint, *als ob* dieses Geschehen sich im Hier und Jetzt der 'Inszenierung' wirklich ereigne" (38). Das aber heißt, „daß die *Illusion* eines Geschehensablaufs möglich sein muß, und daß diese muß durchgehalten werden können" (38): „Diese Illusion ist nur dann möglich, wenn das Geschehen als *ein* Zusammenhang im Hier und Jetzt erscheint, als Illusion der Einheit von Handlung, Zeit und Raum. Die alte Vorgabe und Forderung nach Einhaltung der drei Einheiten, immer wieder als normativ denunziert, erweist sich unter dieser Perspektive als (mit)vollzugslogisch grundlegend und als nicht-normativ, sondern als explikativ: als Bedingung der Möglichkeit von Illusion und konsistenter Vollziehbarkeit des 'szenischen Darstellens eines Geschehens'" (39). Gelingende Illudierung ist demzufolge ein „Suspendierungseffekt" (39); erst die Regeln gewährleisten dramatische Wirkung (vgl. dazu mit Bezug auf zeitgenössische Quellen Inbar 1979, 17f.). Genau dies gilt auf *diese* Weise nicht mehr für die romantische Poesie und das romantische Drama, weil die Poesie der Poesie ihre Artifizialität und Inszeniertheit präsent hält.

144 Nicolai: Abhandlung vom Trauerspiele [1757] (Lessing 1972, 13).

Vielmehr ist die Nicht-Identifikation ja sogar Voraussetzung für die Komik der Kontrastierung, die wie in der aufklärerischen Typenkomödie das Lachen über den Fehler der lächerlichen Figur auslöst. Bekanntlich verschiebt Lessing dieses Verlachen im 28. und 29. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* in ein Lachen anläßlich des verhandelten Sachverhalts, so daß der Zuschauer mit der komischen Person trotz ihrer Fehler nun durchaus sympathisiert. Schon dadurch ist in dieser literarhistorisch bedeutenden Modifikation des Lustspiels der reale Mitvollzug des Lachens während der Aufführung einer vernunftbezogenen Wirkung förderlich, die in der Verbesserung durch Sensibilisierung für das Lächerliche des Zuschauers selbst besteht. Nicht zuletzt erfüllen sich auch kompensationstheoretisch oder dichtungstherapeutisch motivierte Formen des Komischen, die an den Komödien Kleists gesehen werden[145], vornehmlich in der theatralischen Darbietung. Bei den Ausprägungen der romantischen Komödie hingegen ist dies nicht notwendig der Fall, weil sie wie das romantische Drama überhaupt nach einem anderen Konstitutionsprinzip, der Literarisierung der dramatischen Form, organisiert sind.

Ausgelöst wird die Rede und Aktivität als Handlung durch den Dialog, der sprachlichen Reaktionsform innerhalb der „je gegenwärtigen zwischenmenschlichen" Aktualität auf der Bühne, die nach Szondi das primäre bzw. absolute Drama des 18. und 19. Jahrhunderts begründet.[146] Im Kriterium der Absolutheit gehen freilich auch Dramen um 1800 nicht notwendig auf. Vor der 'Krise des Dramas' in der Moderne lassen sich gerade romantische Dramen als radikalste Abweichung davon beschreiben. Selbst aber Ausformungen des dezidiert an theatralischer Umsetzung interessierten hohen Literaturdramas der Weimarer Klassik sind trotz Rekurs auf die griechische Tragödie und die aristotelische Poetik nicht absolut, denkt man allein die episierenden Züge von Schillers *Wallenstein*.[147]

---

[145] So von Endres (1996), der eine Rekapitulation der Ästhetik des Komischen von Lessing über Schiller, Hegel, Solger, Vischer, Heine, Schopenhauer und Nietzsche bis Freud mit einschlägigen Zitaten gibt. Für die Romantik geht Endres nur auf die romantische Ironie und die vielbemühten Formeln Friedrich Schlegels ein.

[146] Szondi (1963, 74). „Die Alleinherrschaft des Dialogs, das heißt der zwischenmenschlichen Aussprache im Drama, spiegelt die Tatsache, daß es nur aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges besteht, daß es nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet [...]. Der Dramatiker ist im Drama abwesend. Er spricht nicht, er hat Aussprache gestiftet. Das Drama wird nicht geschrieben, sondern gesetzt. Die im Drama gesprochenen Worte sind allesamt Ent-schlüsse [!], sie werden aus der Situation heraus gesprochen und verharren in ihr; keinesfalls dürfen sie als vom Autor herrührend aufgenommen werden" (15). Zur Diskussion der jüngeren Forschung darüber, was als entscheidende Konstruktionsdominante des Dramas – die Handlung, der Dialog oder die pragmatische Wirkung beim Rezipienten – anzusehen sei, vgl. Poschmann (1997, 6-8).

[147] Szondis *Theorie des modernen Dramas*, die dies ausblende, sei deshalb von einer „klassizistische[n] Befangenheit" geprägt (Müller-Seidel 1976, 341/Anm. 15). Episierungstendenzen im *Wallenstein* lassen sich nicht nur in der Totalität des von Komödienelementen durchsetzten *Lagers* beobachten. Sie ergeben sich auch aus der dramatischen Ironie, die den Zuschauer zum implizit auktorialen Beobachter macht, weil diese ihn durch die dramatische Perspektivierung von Meinungen und Gesinnungen innerhalb der komplexen Intrigen- und Gegenintrigenhandlungen stets mehr wissen

Zu unterscheiden sind seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deshalb Dramenformen, die sich als absolute an aristotelischen Kategorien orientieren, von solchen, die auf andere dramatische Tradition zurückgehen und sich unabhängig von der aristotelischen *Poetik* im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit ausbilden. Wichtiger als das in der Shakespeare-Forschung umstrittene Problem der poetologischen Relevanz der *Poetik* für die erkennbar abweichende Dramenproduktion aber ist, daß diese zweite Linie eine andere Logik der dramatischen Darbietung als die Absolutheit, die im 18. Jahrhundert an die Illusionsbühne gebunden ist, zugrundelegt. In der Romantik ist vor diesem Hintergrund neben der italienischen Stegreif- und Märchen-Dramatik Gozzis und der grundsätzlich nie zu unterschätzenden Wirkung Shakespeares, die sich nach dem Sturm und Drang durch die von Wieland forcierte Rezeption der Märchenstücke und Komödien intensiviert, vor allem die Dramatik Calderóns wirksam.

Im absoluten Drama, um diesen Typus zunächst idealtypisch als Folie der Abweichung des romantischen Dramas zu rekonstruieren, treibt der Dialog im Gegeneinander bzw. Aufeinanderbezogensein des Sprechens die Handlung als reine Sukzession, als „absolute Gegenwartsfolge"[148] voran. (Die unterschiedlichen Ausprägungen des Dialogs und seiner Modifikationen im 18. Jahrhundert von der 'Handlung in Gesprächen' im klassizistischen zur 'Rede in Situationen' im bürgerlichen Drama sind hier im einzelnen nicht weiter zu verfolgen.[149]) Zwar gilt die Prädominanz des Dialogischen in erster Linie für die geschlossene Form des Dramas. Aber auch die offene Form, die die diskontinuierlichen Teile der Handlung eher nebeneinander als aufeinander bezogen präsentiert und den Dialog mitunter stärker ins Monologische diffundieren läßt, bietet eine szenische und als solche in sich geschlossene Gegenwart ihrer Figuren dar, so daß man an ihnen und ihrer „nächsten Umgebung ausschließlich" teilnimmt.[150] Über die äußeren

läßt als die Figuren. Szondis normative Konstruktion eines Gattungsaprioris über die Definition des Dramas nach der Minimalbedingung 'Dialog' ist für das theoretische Interesse, die Historizität der Gattung nachzuweisen, allerdings auch notwendig, weil erst auf dieser Folie die historischen Transformationen in der Moderne philologisch rekonstruiert werden können; vgl. dazu seinen Brief an Peter Suhrkamp vom 30.11.1955 als Reaktion auf die Einwände, daß Shakespeares Historien und andere 'offene' Dramenformen nicht berücksichtigt worden seien (Szondi 1993, 60-64, inbes. 61f.); zu Szondis Historisierung der Gattungspoetik in wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive vgl. Scherer (2000b).

148 Szondi (1963, 17).

149 „'Handlung in Gesprächen' könnte die Formel für das klassizistische, 'Rede in Situationen' die Formel für das durch Diderot mitbegründete, bürgerliche Theater und Drama sein" (Turk 1992, XII). Denn Handlung ist hier nicht mehr ausschließlich aus dem Dialog motiviert, dieser kann sich wie bei Lessing freier gestalten, „weil die gegenseitige Aussprache das Ziel, nicht das Mittel der Darstellung ist" (XII). „Nicht das Vorstellen als solches in der ihr eigentümlichen Organisation, sondern das Vorstellen, bezogen auf das 'Interesse' am 'Plan' und beurteilt durch die 'Kunst des [...] Gesprächs' [Diderot], bildet den Gesichtspunkt des bürgerlichen Theaters und Dramas" (XII).

150 *Über epische und dramatische Dichtung*, Schiller-Goethe, 524; vgl. dazu aber Landwehrs (1996) Beobachtungen zum ganz eigenen Status der Dramen von Lenz, die als *„Meta-Dramen"* die „Machart

Differenzen zwischen der offenen und geschlossenen Form hinweg ist deshalb das scheinbar vermittlungslos präsentierte „*vollkommen Gegenwärtige[]*"[151] der zentrale Aspekt einer Darstellung, die sich auf der Bühne in eine „reale" Gegenwart verwandelt.[152] „Im *Schauspiel*", schreibt Ludwig Tieck im frühen und zu Lebzeiten ungedruckten Aufsatzfragment *Soll der Maler seine Gegenstände lieber aus dem erzählenden oder dramatischen Dichter nehmen* (um 1792) zur Abgrenzung des Dramas vom Epischen noch ganz in dem (klassizistischen) Geist, der die Unterscheidungen von Goethe und Schiller umtreiben wird,

> seh ich alle Begebenheiten und Vorfälle selbst, nichts trennt mich von den handelnden Personen, ich behalte sie unaufhörlich im Auge, eine Szene entwickelt sich nach der andern, ich sehe die Leidenschaften von ihrem ersten Entstehen, bis zu ihren fürchterlichsten Ausbrüchen, ich vergesse es, daß ich nur vor einem Kunstwerk stehe und glaube mich unter die dargestellten Begebenheiten selbst versetzt. – Man verliert im Schauspiel den Helden und seine Begebenheiten nie aus den Augen, der Dichter hat alles für die unmittelbare Rührung des Zuschauers berechnet,

während „in der Epopöe alles der Seele kälter vorübergeht, der erzählende Dichter oft bei Nebensachen verweilt, die nicht so die innige Teilnahme fordern".[153] Die klassizistische Perspektivierung äußert sich darin, daß die besondere Leistung des Dramas als realpräsentische Umsetzung einer literarischen Fiktion am Kriterium der direkten, also vorgeblich nicht vermittelten Wirkung in der identifikatorischen Rührung während der Aufführung bemessen wird.[154]. Erst die Abhandlung *Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren* (1793) verschiebt den Akzent, trotz der nach wie vor in Frage stehenden Unterscheidung zwischen Epiker und Dramatiker, vom affektbezogenen Wirkungspotential auf die Formen der literarischen Plausibilisierung des Wunderbaren als einer Möglichkeit auch der dramatischen Rede.

'das Drama' selbst zur kritischen Disposition stellen" (53), weil sie eine Verortungsmöglichkeit innerhalb des Spektrums dramatischer Formen zwischen Illusionsdrama und selbstreflexivem Spiel im Spiel verweigerten (54f.).

151 Goethe an Schiller, 23. Dezember 1797 (Schiller-Goethe, 518).

152 Die „dramatische Darstellung" ist eine, „die sich selber aufzuheben strebt, indem sie nicht die Darstellung von etwas, sondern ein im Augenblick allererst sich Ereignendes, eine nicht bloß ästhetisch vermittelte Gegenwart ist, sondern reale" (Szondi 1974, II, 54). Um die Vermittlungslosigkeit als Effekt entstehen zu lassen, muß die Suspendierung des Bewußtseins von Inszeniertheit gelingen: Die „*Illusion* eines Geschehensablaufes" entsteht „nur, wenn das Geschehen scheinbar 'sich darbietet': als etwas Unvermitteltes und Unmittelbares, als etwas 'Absolutes', das so muß erscheinen können, als werde es gerade nicht (imaginativ) in Szene gesetzt oder sei gar in Aufzeichnungen vorgeformt und ausgangsbestimmt" (Landwehr 1996, 38f.).

153 Zit. nach dem Nachdruck in Tieck-DKV I, Kommentar, 1179f. Hölter zufolge ist der Text als Vorstufe zu Tiecks Briefen *Über die Kupferstiche nach der Shakspearschen Galerie in London* (1795) anzusehen (vgl. Tieck-DKV I, Kommentar, 1176).

154 „Die Einschränkung der Phantasie durch die sinnliche Anschauung des Theaters", so Hölter, „wird noch nicht als Nachteil angeführt, im Gegenteil: epische Beschreibungen wertet Tieck als engere Fesseln denn Mimik und Gestik der Schauspieler" (Tieck-DKV I, Kommentar, 1183).

Absolut ist das Drama des 18. Jahrhunderts also dann, wenn es im „reine[n] Bezug" „von allem ihm Äußerlichen abgelöst" ist: Die szenische Gegenwärtigkeit kennt „nichts außer sich"[155], so daß sie, um vom Zuschauer verstanden werden zu können, keiner Instanzen oder Erklärungen bedarf, die außerhalb des Dialogs angesiedelt sind. Am dramatischen Text läßt sich dies daran ablesen, daß er ohne *literarisierten* Haupt- und Nebentext[156] auskommt, so daß die Figurenrede ganz direkt in eine wahrscheinliche, realitätsadäquate theatralische Handlung überführt werden kann. Die theatralische Darbietung präsentiert einen in sich geschlossenen Fiktionsraum als Voraussetzung dafür, ihn trotz des Inszenierungscharakters als (mögliche) Realität zu nehmen. Die dazu vorausgesetzte Form der Illusionsbühne wird historisch jedoch erst im 18. Jahrhundert endgültig etabliert, während sich in der Literaturgeschichte seit Hegels *Ästhetik* die Tendenz verfestigt, diese selbst und die mit ihr verbundenen Einheitsimplikationen zum Inbegriff des Dramas zu hypostasieren.[157] Das romantische Dramas dagegen zielt auf die Revitalisierung nicht-aristotelischer Traditionen vor dem klassizistischen und bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts ab, während dieses selbst, insofern es um 1800 als Familiengemälde und Rührstück zum rein theatralischen Trivialdrama absinkt[158], den bevorzugten Gegenstand der Satire darstellt – damit eben auch auf die Illusion samt ihren ästhetischen Implikationen.[159]

---

155 Szondi (1963, 15). Gegen Szondis Postulat von der Absolutheit des Dramas wurden verschiedene Einwände erhoben. Sie sei nicht tatsächlich gegeben, denn wegen des Fiktionscharakters könne sie ständig durchbrochen werden (vgl. Pfister 1988, 22). Dagegen zielen Landwehrs gattungslogische Überlegungen zu Recht darauf ab, daß im Illusionsdrama genau dieser Fiktionscharakter durch Vorgaben der Stücke selbst eben suspendiert wird (vgl. Landwehr 1996, 40ff.).

156 Die Literarisierung des Nebentexts, von Pfister (1988, 107) als „auktoriale Episierung" charakterisiert, tritt erst in der Dramatik der Jahrhundertwende um 1900 extensiv in Erscheinung. Längere Nebentexte gibt es zwar auch bereits im Drama um 1800 – so in Schillers *Jungfrau von Orleans* (vgl. IV/6 als reiner Nebentext) und in deren Gefolge bei Zacharias Werner, daneben in Goethes *Pandora* (1810). Sie haben hier aber tatsächlich nur den Charakter einer szenischen Anweisung, während in romantischen Dramen vereinzelt auch bereits literarisierte bzw. auktorial ausdeutende Nebentexte aufkommen. Die Literarisierung der Figurenrede dagegen hat eine längere Tradition, denkt man an die Differenzierung in (Blank-)Vers, Prosa und *pun* bei Shakespeare. Den poetisierenden Effekt des Blankverses, der an die metrischen Bedingungen der deutschen Sprache angepaßten Modulation des jambischen Trimeters, bespricht Schiller im Brief an Goethe vom 24. November 1797: Mithilfe der rhythmischen Homogenisierung gewährleiste der Blankvers die Transformation der dramatischen Rede ins „rein Menschliche[]", verbunden mit dem wichtigen Hinweis auf das veränderte Verhältnis zur dramatischen Illusion, das die metrische Bindung herbeiführt: Die Prosa der Figurenrede sei gut „für den gewöhnlichen Hausverstand", der Vers aber „fodert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft" (Schiller-Goethe, 497).

157 Zur Wirkung Hegels, die die Literaturgeschichte zu falschen Einschätzungen des Dramas und des Dramatischen geführt habe, vgl. u.a. Homann (1986, 7ff.); zur subkutanen Wirkung der aristotelischen Poetik als Norm bis ins 20. Jahrhundert trotz aller Neuerung der dramatischen und theatralischen Praxis vgl. Hinck (1980, 7).

158 Dazu insgesamt Krause (1982).

159 Vielzitiert ist die Rede des Zuschauers Fischer in Tiecks *Gestiefeltem Kater*, der sich anläßlich des präsentierten Märchenstücks mit sprechenden Tieren und anderen unzusammenhängenden Un-

Besondere Bedeutung hat der Dialog im Drama nur, solange die Handlung tatsächlich absolut bleibt, sich also innerhalb der Präsenz der situativen Bezüge vollzieht; wenn also nicht, wie Szondi an den Veränderungen der dramatischen Form nach 1880 gezeigt hat, externe Faktoren wirksam werden, indem sie sich gewissermaßen in die zwischenmenschliche Gegenwärtigkeit der Figuren schieben, auf diese Weise die Immanenz sprengen und sich als selbständige Elemente Geltung verschaffen. Dies ist der Fall, wenn die Vergangenheit als erinnerte oder als ersehnte prädominant wird (Ibsen, Tschechow), wenn die soziale Realität das Geschehen determiniert (Naturalismus) oder wenn die Verinnerlichung bzw. Subjektivierung die monologische Reflexion zum vorherrschenden Modus werden läßt (lyrisches Drama, Stationendrama bei Strindberg u.a.); aber auch, wenn in selbstreflexiver bzw. metadramatischer Weise das sich gerade erst konstituierende Drama zugleich bereits kritisiert wird, so daß Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor* (1921) zum „Spiel von der Unmöglichkeit eines Dramas"[160] wird. Schließlich wird die zwischenmenschliche Aktualität, um eine jüngere Tendenz zu benennen, aufgehoben oder gestört, wenn Figuren, bedingt durch die Dialektik der Individualisierung in der Moderne, sich als völlig isoliert wahrnehmen, in ihrer eigenen verstörten Innerlichkeit versinken und deshalb nur noch aus einer Art halbbewußtem Dämmern heraus in larmoyanten Phrasen zu sprechen in der Lage sind, wie dies in den frühen Gesellschaftsstücken von Botho Strauß wie der *Trilogie des Wiedersehens* (1976) der Fall ist. Faktoren dieser Art lösen das Drama als absolute Gegenwartsfolge in szenische Formen auf, die als Episierung der dramatischen Rede beschreibbar sind. Generell ist die Episierung des Dramas als eine Transformation dramenförmiger Darstellung eines fiktionalen Geschehens zu bestimmen, die daraus resultiert, daß dialogexterne Faktoren (das von Szondi angesprochene Äußerliche des reinen Bezugs) die Darstellung konstituieren und so die Immanenz der szenischen Gegenwart aufheben. Für den Rezipienten wird die Einsicht in das der szenischen Aktualität Äußerliche zur Voraussetzung dafür, das Stück verstehen bzw. die Logik der dramatischen Vorgänge nachvollziehen zu können, weil sich diese selbst nicht mehr in der Immanenz der situativen Bezüge transparent macht. Die *intentio* der Darstellung wird nur noch in mittelbarer Weise erfüllt: durch eine wie auch immer geartete und wie auch immer implizit bleibende Funktionsstelle als Voraussetzung der szenischen Darbietung, die im epischen Text konventionell vom (auktorialen) Erzähler besetzt wird.

Tangiert ist davon der Dialog, von dem im absoluten Drama sämtliche Impulse ausgehen, die Handlung voranzutreiben. Sowohl im bürgerlichen Rührtheater als auch in den hohen Literaturdramen Schillers und Goethes ist die handlungsauslösende Wechselrede der zentrale Mechanismus, die zwischenmenschliche

---

wahrscheinlichkeiten (fremdländische Prinzen sprechen Deutsch usw.) darüber beklagt, nicht in eine „vernünftige Illusion" kommen zu können (Tieck-DKV VI, 499): eine 'richtig' funktionierende Illusion also, die der aufgeklärten Vernunft nicht widerspricht.

160 Szondi (1963, 127).

Aktualität der Bühne im Zuschauer wirksam zu machen.[161] Die Einheit der Handlung ergibt sich aus den von überschaubaren *dramatis personae* begrenzten Konstellationen. Jede Szene ist relevant, insofern ihr ein funktionaler Stellenwert für das Ganze zukommt. Zumindest gilt dies für die idealtypisch zu konstruierende geschlossene Form, bei der die Einheit der Handlung – bedingt durch die Dominanz weniger Figuren in zeitlicher und räumlicher Nähe bei ausschnitthafter Kürze des Geschehens – konstituiert wird durch die Versöhnung oder die Katastrophe: sei es in der Aufhebung der vorher entfalteten Gegensätze durch den Tod[162], sei es in deren Vereinigung durch Hochzeit. Die finale Anlage und die funktionale Integration der Elemente[163] innerhalb der von der Handlung selbst herbeigeführten Konfliktstruktur begründet die Gegliedertheit ihres Verlaufs, deren dramentektonische Idealform in fünf Akten von Gottsched dann auch für die Komödie kodifiziert wurde.

Die Strukturiertheit des klassisch-aristotelischen Dramas gilt als Formprinzip der szenischen Darstellung eines Geschehens, das bis ins 20. Jahrhundert zur normativen Voraussetzung dessen erklärt wurde, was das Dramatische ausmache. Im deutschsprachigen Bereich bildet sie sich historisch mit Gottsched heraus[164], wenngleich bereits im Sturm und Drang Dramenformen entstanden, die sich von der mit der geschlossenen Form implizierten Konfliktstruktur und der daraus abgeleiteten Funktionalität der Elemente entfernen.[165] Noch in dem nach klassizistischen Kriterien undramatischen barocken Trauerspiel spielte die Geschlossenheit

---

161 Auf bestimmte Modifikationen bei Schiller wird zurückzukommen sein. Goethes dramatische Werke um 1800 bleiben hier wegen ihrer ganz eigenen Problematik unberücksichtigt. Nur erinnert sei an die zeitlos-statuarische und ins Allegorische stilisierte Dramaturgie der *Natürlichen Tochter* (1803), die auch den Dialog transformiert, zumal die Bewahrungskonzeption des Stücks in der Idee des lebendigen Denkmals – gespiegelt im Erinnerungsdenkmal des Herzogs im Wald (vgl. I/6, V.615ff.) und im Sonett Eugenies (II/4) – sich geradezu als Stationendrama in der Abfolge von Fall, Aufstieg, Fall und Entsagung in der bürgerlichen Ehe präsentiert.

162 Eine Minimalbestimmung der Tragödie ist nach Eibl (1995, 97f.) die vom dramatischen Konflikt gewaltsam produzierte Leiche. Dieser Sachverhalt allein bietet eine Ansatzstelle dafür, daß es in der Romantik im strikten Sinne keine Tragödien gibt. Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1799) weist eine der Tragödie eignende Konfliktstruktur nicht auf: Genoveva stirbt versöhnt und ohne Leid einen natürlichen Tod im Bewußtsein heilsgeschichtlicher Erwartung bzw. des pantheistischen Eingehens ins All, weshalb sie auch nicht als pathetisch-erhabener Charakter figuriert.

163 Die Funktion des einzelnen Elements für das Ganze ergibt sich nicht nur innerhalb der kausal motivierten linearen Sukzession, sondern auch daraus, daß die Handlung in nicht-gegenwärtige Wirkungsfaktoren eingespannt ist. Sie erzeugen Spannung, indem sie jedes Element zur Voraussetzung eines Folgenden machen: „Die dramatische Handlung besteht in der *sukzessiven* Vergegenwärtigung von vorweggenommener *Zukunft* und nachgeholter *Vergangenheit*" (Pütz 1970, 11).

164 Vgl. Meier (1993, 74-94, insbes. 76ff.).

165 Statuiert wird die Funktionalität der Teile durch Gottsched, ihr Meisterstück in einer „dramatischen Algebra" (KSuF I, 218) ist Lessings *Emila Galotti*. Für durchaus episodische Szenen wie mit dem Maler Conti gilt dies freilich weniger, so daß auch *Emilia Galotti*, von den Zeitgenossen als 'shakespearisierendes Drama' beurteilt (vgl. Zeller 1988, 151, 322/Anm. 25; Inbar 1979, 9), zur offenen Form neigt.

der Handlung wegen der exemplarischen Funktion des metaphysisch bestimmten Geschehens eine nur untergeordnete Rolle. Erst mit der im 18. Jahrhundert einsetzenden Immanentisierung der theatralischen Sphäre zur situativ-aktualen Beziehung zwischen psychologisch faßbaren, als individuelle Charaktere angelegten Figuren gewinnt sie den Stellenwert, der ihr bis zur beginnenden Moderne zuerkannt wurde.[166]

Diese Entwicklung verbindet sich mit der aufkommenden, psychologisch begründeten Wirkungsästhetik, die die identifikatorische Mimesis der auf der Bühne dargestellten Leidenschaften von mittleren, d.h. dem Zuschauer in ihrer affektiven Disposition ähnlichen Personen gegenüber der im 18. Jahrhundert noch verbreiteten Tradition der rational motivierten heroischen Bewunderungstragödie[167] zum zentralen Zweck des Dramas erklärt. Das Postulat der Empathie als Form der moralischen Besserung des Zuschauers durch empfindsame und zugleich rationale Selbsterkenntnis seiner eigenen Affektivität, in der Lessing den Zweck des Trauerspiels sieht, setzt die leibhaftige Darbietung der Leidenschaften auf der Bühne bei gleichzeitiger Fokussierung auf „*einen* Menschen" und – mit Einschränkung – auf „*eine* herrschende Leidenschaft" voraus.[168] Erst die Einfühlung in das auf der Bühne als real illudierte Leiden einer Person zeitigt die Affekte der Furcht und des Mitleids, die den Zuschauer zur sowohl kathartischen als auch rationalen Selbstvergewisserung seiner Menschlichkeit veranlassen soll. Insofern ist

---

166 Dies gilt auch dann, wenn man mit Steinmetz einräumen muß, daß eine Vielzahl der Dramen des 18. Jahrhunderts sich als durchaus handlungsarm erweisen, v.a. dort, wo die psychische Verfaßtheit der Figuren, ihre Innerlichkeit, das Interesse der Darstellung bindet (vgl. Steinmetz 1987, 11, 101). Darin spiegelt sich die Verschiebung von der aristotelischen Nachahmung der Handlung zur „Nachahmung der Natur" des ganzen Menschen, die Lessing im 69. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* postuliert.

167 Dazu Meier (1993).

168 So noch Jean Paul in seiner Abgrenzung von Drama und Epos in der *Vorschule der Ästhetik* (1804), die zentrale ästhetische und poetologische Theoreme des 18. Jahrhunderts resümiert (Jean Paul 1987, 231, 239); vgl. dazu etwa Blanckenburgs *Versuch über den Roman* zur Differenz zwischen Roman und Drama: „Das Schauspiel kann uns, nach der Natur seiner Gattung, nichts, als schon *fertige* und *gebildete* Charaktere zeigen, die der Dichter, zur Hervorbringung *eines* Vorfalls oder einer Begebenheit unter einander verbindet. Zum *Wirklichwerden* einer Begebenheit wird dies erfodert; und dies Wirklichwerden ist der Zweck des Drama. – Hierinn liegt auch der eigentliche Unterschied zwischen Drama und Roman. So wie jenes die Personen braucht, damit eine Begebenheit ihr Daseyn erhalte, weil, wenn wir Shakespeares historische Schauspiele ausnehmen, nur *eine* Begebenheit der eigentliche Innhalt desselben ist, eben so hat der Roman mehrere und besondere Begebenheiten, die sich in einem größeren Umfange von Zeit zutragen, mit einander zu verbinden; und diese Verbindung kann nun nicht anders, als natürlich durch die Formung und Ausbildung, oder *innre* Geschichte eines Charakters erhalten werden. Der dramatische Dichter hat nicht Zeit, noch Raum, uns auf diese Art zu unterhalten. [...] Daher ist denn auch im Drama die Umschmelzung eines Charakters, das, was man durch Sinnesänderung ausdrückt, ein so gröblicher Verstoß wider Wahrheit und Natur, weil der dramatische Dichter nicht Zeit und Raum hat, diese Umformung zu bewirken" (Blanckenburg 1774, 391). Die Darstellung „des *ganzen* Menschen" nach dem Vorbild Shakespeares verbietet es dann aber auch im Drama, „*einer* Leidenschaft zu viel Raum zu geben", so Schiller in seiner *Egmont*-Rezension von 1788 (Schiller II, 618).

das wirkungsästhetisch begründete Drama, das über die Dramatik des Sturm und Drang und seiner verselbständigten Affektivität[169] hinaus trotz der seit Kants Schriften als Philosophie der Kunst entstehenden Gehaltsästhetik[170] auch in der Weimarer Klassik (so in Schillers Idee des Pathetisch-Erhabenen) fortbesteht, mehr oder weniger direkt an die Aufführung gebunden.[171]

Dies gilt noch für die veränderte dramatische Konzeption der 'reinen' bzw. 'poetischen Tragödie', die Schiller mit der *Jungfrau von Orleans* (1801) und der *Braut von Messina* (1803) anstrebt. Das Poetische manifestiert sich hier wie in der Romantik nicht zuletzt als Konsequenz von Formexperimenten[172], zu erkennen an der metrischen Vielfalt der Figurenrede, wobei sich paradoxerweise gerade in der *Braut von Messina*, der dramatischen Reproduktion der „einfachen Tragödie, nach der strengsten griechischen Form"[173], die größte Annäherung an Verfahrensweisen romantischer Dramen abzeichnet.[174] Ihrer Vorrede zufolge ist Schiller an einer im Vergleich zu den vorangehenden Blankversdramen noch weiterreichenden

---

169 Die Vorläuferstellung des Sturm und Drang für das Drama der Romantik ergibt sich, vermittelt über die verschobene Shakespeare-Rezeption, in erster Linie aus der spezifischen 'Regellosigkeit' im Gefolge der Auflösung der drei Einheiten. Allerdings verbleibt das Sturm-und-Drang-Drama noch bei der theaterbewußten Darstellung gesteigerter Affektivität: des „ganzen innern Räderwerk[s]" der Leidenschaften bzw. der „vollständige[n] Mechanik" psychopathologischer Befindlichkeiten innerhalb gesellschaftlicher, familiärer und philosophischer Konfliktlagen (NA III, 6). Zwar erklärte Schiller die *Räuber* in den Vorreden bekanntlich als für die Bühne ungeeignet, weil es unmöglich sei, in drei Stunden die Totalität der ganzen menschlichen Natur vorzuführen; das Stück sei deshalb „ohne Rücksicht auf theatralische Verkörperung" geschrieben (NA III, 243). Am Ende siegt aber, wie es zum Schluß der Vorrede zur ersten Auflage heißt, die Tugend, und das Laster werde wieder ins Gesetz zurückgeführt. So dominiert auch hier mit dem moralischen das wirkungsästhetische Prinzip, das, verbunden mit dem später formulierten Gedanken von der Schaubühne als einer moralischen Anstalt, weniger die Lektüre als den Besuch der Aufführung zur angemessenen Rezeptionsform des Dramas macht (zur primär psychologischen bzw. anthropologischen Orientierung der *Räuber* vgl. Ritzer 1998, 241). Diesem Befund korrespondieren die von Michelsen (1979) plausibilisierten opernhaften Verfahren der *Räuber*, da gerade die Oper in der theatralen Wirkung, die alle Sinne ansteuert, aufgeht.

170 Begriff nach Szondi (1974 II, 315); zur Aufhebung der Wirkungsästhetik durch Kants *Kritik der Urteilskraft*, die Schillers „paradoxes Verhältnis" dazu begründet, vgl. Szondi (1974 II, 58ff.).

171 Obwohl sie in die Nähe der Kunstphilosophie des Idealismus reichen, argumentieren Goethe /Schillers poetologische Reflexionen primär wirkungsästhetisch, weil die Kategorien zur Beurteilung des Kunstwerks aus der „Art seiner Rezeption" gewonnen werden (Szondi 1974 II, 57): Die „Eigenart der dramatischen Gattung" wird „in engstem Zusammenhang mit der Theatralik" gesehen (46).

172 Die außergewöhnliche Vielgestaltigkeit und der dramatische wie theatralische Experimentalcharakter von Schillers Dramen sei mit „kaum einem anderen Autor" vergleichbar (Ritzer 1998, 240).

173 Schiller an Körner vom 13. Mai 1803 (Schiller-Körner 1973, 312), mehrfach wiederholt in anderen Briefen (vgl. Schadewaldt 1969, 287f.; Kluge 1979, 243).

174 Vgl. Sengle (1972b, 257f.), Schulz (1983, 519f.). Zur gesteigerten Poetizität der *Braut von Messina* dank der aufgewendeten literarischen Mittel vgl. knapp und präzise Ritzer (1998, 263-265). Die strukturelle Nähe auch der *Jungfrau von Orleans* zum romantischen Drama *gegenläufig* zur eigenen – klassizistischen – Dramenpoetik erarbeitet C. Stockinger (2000b).

Verselbständigung des Poetischen gegenüber dem bloß Sinnlichen des Theaters interessiert, auch wenn man mit der „Einführung einer metrischen Sprache" der Transformation hin zur „poetischen Tragödie" bereits um einen großen Schritt näher gekommen sei.[175] Gesteigert wird die Emanzipation des Poetischen in der *Braut von Messina* durch den Chor. Nach dem Vorbild der griechischen Tragödie revitalisiert, dient er dazu, die „poetische Freiheit" zu gewährleisten.[176] Denn als „lebendige Mauer [...], die die Tragödie um sich herumzieht"[177], installiert dieses dramatische Institut zur Darbietung der öffentlichen Meinung bzw. zur reflexiven Kommentierung des Allgemeinen einen Mechanismus, der „den Gang der Handlung unterbricht, der die Täuschung stört, der die Zuschauer erkältet"[178] und der so dazu beiträgt, die „Poesie *hervorbringen*" zu helfen.[179] Aus der komplizierten Verschränkung von theatralisch-affektischer Wirkung und Poetizität in der Doppelung von dramatischer Handlung und lyrischem Chor soll der höchste Genuß der interesselosen „Freiheit des Gemütes in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte"[180] hervorgehen: aus der tatsächlich kaum weniger als paradoxen Koppelung von Interesselosigkeit und Affektwirkung.

Absolut ist ein solches Drama auf jeden Fall nicht mehr.[181] Vielmehr nähert sich die *Braut von Messina* als aktlose Folge von Szenen, die sich auf offener Bühne verwandeln, schon aufgrund der experimentellen Vielfalt wechselnder Metren und des thematischen Synkretismus von Antike, Christentum und Orient am Schauplatz Messina[182] verfahrenstechnisch romantischen Dramen wie Tiecks *Genoveva* (1799) oder antikisierend-romantisierenden Mischformen wie Friedrich Schlegels *Alarcos* (1802) an. Am deutlichsten zeigt sich diese Nähe – hervorgehend aus der Orientierung an der griechischen Simplizität – im „lyrischen Prachtgewebe" des Chors.[183] Als kommentierende Instanz hebt der Chor die Absolutheit der Hand-

---

175 Schiller III, 474.

176 Schiller III, 474.

177 Schiller III, 474.

178 Schiller III, 471.

179 Schiller III, 474.

180 Schiller III, 471.

181 Die episierenden Momente der idealen Gemütsfreiheit gehen schon darauf zurück, daß diese, wie Schiller selbst betont, v.a. der Epiker ansteuert, während der tragische Dichter dem Zuschauer jeden Spielraum raubt, „indem er unsere Tätigkeit nach einer einzigen Seite richtet" (Schiller an Goethe, 21. April 1797; Schiller-Goethe, 375f.).

182 „Ich habe die christliche Religion und die griechische Götterlehre vermischt angewendet, ja, selbst an den maurischen Aberglauben erinnert" (Schiller III, 477); dies freilich im Sinne einer universalen Religion ohne spezifisch christlichen Akzent: „Und dann halte ich es für ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln [...]. Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen" (477). Der Synkretismus „christlicher Motive im antiken Milieu" prägt auch Kleists *Amphitryon*, den Adam Müller als „Zeugnis des 'neuen Zeitalters der Kunst'" preist (Buschendorf 1986, 266).

183 Schiller III, 475; zu den ästhetischen Konsequenzen der Poetisierung der Figurenrede in der Aufmerksamkeit auf Klangwirkungen (Assonanzen, Reime usw.) vgl. Sengle (1972b, 253). Die gravierenden Differenzen zum romantischen Drama sind jedoch nicht zu übersehen. Sengle be-

lung auf, er unterbricht die dramatische Illusion, um die poetisierende Wirkung (auch auf die agierenden *dramatis personae*) ausüben zu können, weil erst in der Doppelung von lyrischem Chor und dramatischer Handlung, von Poesie und Drama, die Freiheit des „bildenden Geistes"[184] im Wechselspiel mit der bloß sinnlichen Affektation durch die Bühne ermöglicht wird. Das Poetische – von Schiller entsprechend zum „Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen" erklärt[185] – wird folglich durch die parabatische Wirkung des Chors, mittels derer man den „engen Kreis der Handlung"[186] verläßt, gegen die alle identifikatorische Aufmerksamkeit absorbierende affektische Gewalt der dramatischen Handlung gewährleistet. In der Verbindung von Poesie und Drama kommt das Ideelle und Sinnliche zusammen: in der 'Realität' der Bühnenillusion selbst. Denn der Idealzustand der poetischen Tragödie ist „von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet"[187], so daß auch die *Braut von Messina* ihre *intentio operis* allein in der Aufführung erfüllen kann. Die ideale Gemütsfreiheit stellt sich hier ein, indem die „sinnliche Welt, die sonst nur als roher Stoff auf uns lastet, [...] in eine objektive Ferne" gerückt wird, um sie in „ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln"[188] und damit die ästhetische Betrachtung im Sinne des interesselosen Wohlgefallens, der Zweckmäßigkeit ohne Zweck als Modus der Freiheit zur Selbstbestimmung anzusteuern. Erst so ist es dem Kunstwerk möglich, „wahrer" zu „sein als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung".[189]

Trotz des idealistischen Fluchtpunkts dieser Argumentation, die in den Reflexionen über die Möglichkeiten von Freiheit gegenüber den empirischen Begrenzungen des Realitätsprinzips durchscheint, gilt daher auch für Schiller Lenz' Diktum, demzufolge das „Theater [...] ein Schauspiel *der Sinne*, nicht des *Gedächtnisses*, der *Einbildungskraft*" sei, denn es diene dem „ganze[n] Vergnügen der Täuschung (des heiligsten Grundgesetzes aller Poeterei)".[190] Die für Schillers Ästhetik zentrale Idee der ästhetischen Freiheit des Gemüts, die seine bemerkenswerte Aufwer-

---

stimmt sie dahingehend, daß „die metrische Vielfalt in der Romantik oft nur ein Symptom für den Verlust der dramatischen Einheit" sei: „Aus dem Drama wird etwas wie eine Lyriksammlung oder eine Reihe von Genrebildern" (258).

184 Schiller III, 472.

185 Schiller III, 475.

186 Schiller III, 476.

187 Schiller III, 476.

188 Schiller III, 472.

189 Schiller III, 473.

190 Lenz: Über die Veränderung des Theaters im Shakespear (1987 II, 747). „Die 'Errregung des Interesses, Ausmalung großer und wahrer Charaktere und Leidenschaften' sowie wahrscheinliche Situationen bilden für Lenz den spezifischen Wert des Dramas. [...] Damit hält Lenz auch das dramentheoretische Postulat der Wahrscheinlichkeit aufrecht. [...] Lenz wird so zum Fürsprecher Aristotelischer Regeln, die er in seinen *Anmerkungen übers Theater* wenige Jahre vorher so heftig attackiert hatte" (Luserke 1997, 80).

tung der Komödie begründet[191], ist gerade wegen ihrer Beziehung auf das lebendige Spiel *aller* Kräfte an das sinnliche Scheinen, also an das Theater gebunden. Wie auch immer die ästhetischen Effekte, die besonders in der *Braut von Messina* das Dramatische im konventionellen Sinn transzendieren, im einzelnen zu beurteilen sind: Stets zeigte sich Schiller am Theater interessiert, insofern es ihm um ein aus dramatischen Konflikten hervorgehendes, ausbalanciertes Verhältnis von theatralischer Wirkung und ästhetischer Freiheit (in der an die Idee der Schönheit und des Pathetisch-Erhabenen gekoppelten Poesie) innerhalb der anthropozentrisch reflektierten Spannung von Sinnlichkeit und Vernunft ging. Dies gilt vergleichbar auch noch für die 'romantische Tragödie' *Die Jungfrau von Orleans*, selbst wenn hier der dramatische Konflikt zwischen höherem Auftrag und diesseitiger Liebe ins Innere der Hauptfigur verlagert ist. Zwar ist die erlangte innere Freiheit im Zustand des Pathetisch-Erhabenen, in dem Johanna stirbt, nicht zuletzt durch opernhafte Züge überformt. Im Gegensatz zu den 'Wort-Opern' romantischer Dramen aber zielen die opernförmigen Machinationen der *Jungfrau von Orleans* tatsächlich auf eine Steigerung der theatralischen Wirkung.[192] Und so ist auch die Poesie in der experimentellen Pluralität ihrer Formen präzise kalkuliertes Mittel zum dramatischen Zweck. Sie zielt eben nicht auf Verselbständigung in einer Darbietungsweise, die „auf keine andre Wahrheit, als die poetische, durch die Phantasie gerechtfertigte, Anspruch" macht.[193]

Trotz Entgrenzung des Dialogs in der „lyrische[n] Sprache" des Chors, die „die ganze Sprache des Gedichts zu erheben" imstande ist und eine tragiksteigernde „Erhebung des Tons"[194] herbeiführt, trotz der Verwandlung dramatischen Sprechens in Richtung romantischer Universalpoesie, trotz solcher die dramatische Handlung zerstreuenden Momente also bleibt der Dialog bei Schiller die zentrale handlungsleitende Instanz: zu ersehen schon an den zahlreichen Stichomythien, in denen der Antikenbezug, besonders auf das analytische Drama des Sophokles, durchscheint. Auch die Handlung selbst vollzieht sich innerhalb der Präsenz der situativen Bezüge. Schon aus diesem Grund ist die *Braut von Messina* weniger Schicksalstragödie als Drama der Verbergung, Verkennung und Täuschung. Die Schuld als des Lebens größtes Übel resultiert aus dem Verhalten der Figuren, das ihrer psychischen Verfaßtheit entspringt. Gefühlslagen begründen die Familienkatastrophe bis zum pathetisch-erhabenen Freitod Don Cesars, der als Akt autonomer Freiheit gerade demonstriert, wie der vermeintlich mythische Zwang des Familienfluchs souverän außer Kraft gesetzt werden kann. Innere

---

[191] Vorbereitet in den 90er Jahren, programmatisch ausgeführt in der *Dramatischen Preisaufgabe* im 3. Band der *Propyläen* (1800), in der die romantikaffine Aufwertung der spielenden Komödie zur idealen Gattung der interesselosen Freude beobachtbar ist. Für die angestellten Überlegungen zur künstlichen Naivität ist es terminologisch signifikant, daß Schiller „das lustige Lustspiel" dem „sentimentalische[n]" Lustspiel der eigenen Gegenwart gegenüberstellt (NA XXII, 326).

[192] Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 3. April 1801 (Schiller-Goethe, 913).

[193] So ein Poetologem romantischer Dramatik, das Tieck zur *Genoveva* formuliert (Tieck-S I, XXX).

[194] Schiller III, 476.

Dispositionen, initiiert durch Gewissenskonflikte zwischen Liebe und familiärer Bindung, werden nach außen hin handlungswirksam und exekutieren das Schicksal (im Stück symbolisiert in der wiederholt aufgegriffenen Lava-Metaphorik), nicht aber der Fluch des Vaters, der als Antikenbezugnahme nur noch zitiert wird. Die Katastrophe ist Konsequenz interpersoneller Subjektivität, ausgelöst und vollzogen in der Gegenwärtigkeit verbergenden und täuschenden Sprechens, nicht also auf dramenexterne Instanzen wie ein äußerliches Schicksal zurückzuführen, selbst wenn sich die Figuren darauf berufen. So ist auch die *Braut von Messina* als weitreichendste Annäherung der Weimarer Klassik an das romantische Drama vor Goethes *Pandora* und *Faust II* – aller idealistischen Perspektivierung zum Trotz – eine theatersemiotisch zu beurteilende Tragödie, weil sich Schillers Postulate von der Autonomie des ästhetischen Scheins nur auf der Bühne selbst erfüllen können.[195] Von den Dramen romantischer Autoren kann man dies, allein wegen des verschobenen wirkungsästhetischen Interesses, so dezidiert nicht mehr behaupten. Lenz' Diktum vom heiligsten Gesetz der dramatischen Dichtung bietet daher nun die geeignete Rahmung, zentrale Differenzen zwischen dem im weitesten Sinne anthropologisch begründeten Drama des 18. Jahrhunderts[196] und den Transformationen der dramatischen Rede in der Romantik zu entwickeln.

3. Drama in der Romantik – Romantisches Drama

Grundlegung: Drama der Einbildungskraft

Die formalästhetischen Innovationen im Drama der Romantik gehen zurück auf die skizzierte Umstellung der literarischen Darstellung: von der Anthropologie

---

[195] Zur Notwendigkeit der Aufführung des aufklärerischen und klassischen Dramas im Zusammenhang der *eloquentia corporis* vgl. Kosenina (1995): Mit Lessing und Schiller sei gegen Aristoteles vorauszusetzen, „daß die dramatische Gattung ihre ästhetische Potenz erst durch die Inszenierung, durch die schauspielerische Repräsentation, entfaltet. Zu einem vollgültigen Kunstwerk wird das Drama mithin erst, wenn das geschriebene und gesprochene Wort um die sichtbare, bzw. aus dem Text und historischen Zeugnissen rekonstruierbare Sprache des Körpers ergänzt wird" (185). Daß dies eine in der Philologie „noch wenig vertraute Perspektive" sein soll (186), ist trotz des aristotelischen Verdikts allerdings nicht so recht einzusehen, zumal die theatralische Wirkung das Kernstück dramentheoretischer Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert ausmacht.

[196] Unterscheiden kann man die Varianten dieser Dramatik nach ihrer psychologischen, affekt-, politik-, sozial- bzw. gesellschaftskritischen Perspektivierung auf der einen, der satirischen, rührenden, verlach- oder derbkomischen Ausrichtung auf der anderen Seite. Zum sozialen Gegenwarts- und Gesellschaftsdrama als einer dramenhistorisch und (über den Begriff der Tragikomödie) auch gattungspoetologisch bedeutenden Innovation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die durch die gleichermaßen gesellschaftskritischen wie gesellschaftspolitischen 'Komödien' von Lenz, szenischen Vergegenwärtigungen 'realer' Mißstände, begründet wird, vgl. Unger (1993, 259). Zieglers typologischer Bifurkation zufolge wird von Lenz das realistische Drama initiiert, das aber erst im 19. Jahrhundert den um 1800 vorherrschenden Typus des idealisierenden klassischen Dramas abzulösen beginne (Ziegler 1967, 158).

bzw. Psychologie der Leidenschaften und Gefühle, der Kritik sozialer Verhältnisse und des unvernünftig oder sympathetisch Lächerlichen zur Produktivität szenischer Poesie. Die Umprogrammierung entwertet den traditionell wirkungsästhetischen Impuls der dramatischen Rede, bestimmt im wesentlichen durch das Identifikationsprinzip. Die Dramaturgie des Interesses verwandelt sich in eine szenische Selbstrepräsentation von Kunst und Poesie, die nicht mehr in erster Linie affektische oder rationale Wirkungsabsichten verfolgt, im Bereich des komischen Dramas deshalb auch Formen des Lustspiels „ohne eigentliche Komik" zuläßt.[197]

Die Entfunktionalisierung von Literatur in der Herausbildung des Transzendentalromans durch Verabschiedung des pragmatischen Romans in der Empfindsamkeit und Spätaufklärung ist von der Forschung ausführlich diskutiert worden. Ähnlich verselbständigt sich in der Romantik auch im Drama das Literarische gegenüber wirkungsästhetischen, sozialethischen oder (in der hypertrophen Affektivität des Sturm und Drang) primär theatralischen Motivationen – und zwar schon dadurch, daß es der Dichter „durch die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandteile" in der Gewalt habe, „seine Personen mehr oder weniger in poetische Naturen zu verwandeln".[198] Der dramatische Text wird zu einer Form der Selbstdarstellung von Poesie und ihrer Produktivität kraft seiner szenischen Präsentation *literarischer* Vielfalt, in der sich sowohl die spielerische Agilität und Phantasie des menschlichen Geists als auch die Mannigfaltigkeit der Welt und deren innere Harmonie spiegeln. Zugleich reflektiert er dieses Vermögen auf selbst dramatische, also szenische Weise: als Transzendentaldrama.[199] Vermöge der Literarisierung macht das Drama auf sich selbst als Form, auf die Bedingungen und Möglichkeiten szenischer Rede aufmerksam.

Die experimentelle Selbstdarstellung literarischer Möglichkeiten in Szenen manifestiert sich verschiedenartig, neben der Episierung (und ihren Variationen zwischen universalem Welttheater und verkehrter Weltkomödie) u.a.
– in der Verselbständigung der Figurenrede im Wortspiel und in Formen durchmusikalisierter Stimmungslyrik;
– in der heiteren bzw. 'lustigen' Spiel-, Verkleidungs-, Verwechslungs- und Intrigenkomödie;

---

[197] So Eichendorff in seiner *Geschichte des Dramas* zum „eigentliche[n] Wesen des Lustspiels", das in der „Lustigkeit" bestehe, deren „unverwüstliche[] Heiterkeit" als „ideal Komisches" nach dem Vorbild Shakespeares auch „ein Lustspiel ohne eigentliche Komik denken" läßt (Eichendorff-DKV VI, 796).

[198] So A.W. Schlegel in der zentralen 25. Wiener *Vorlesung über Dramatische Kunst und Literatur* (Schlegel-KS VI, 113), der Paulin (1993a, 318) einen „gewissen Normstatus" dafür attestiert, was als das Romantische aufzufassen sei. Eingangs beurteilt Schlegel das Drama dementsprechend nach „einem doppelten Gesichtspunkte": „inwiefern es poetisch, und inwiefern es theatralisch ist" (Schlegel-KS V, 34). Poetisch wird es „im Geist und der Anlage" nach nicht allein durch den bloß äußerlichen „Versbau" und den „Schmuck der Sprache", sondern vor allem durch „höhere Belebung", so daß es ein inneres Ganzes durch Ideen, „die über das irdische Dasein hinausgehen, in sich abspiegele und bildlich zur Anschauung bringe" (34f.).

[199] Vgl. Heimrich (1968, 90, 105), der den Begriff jedoch nur der romantischen Komödie vorbehält.

– in der komischen Potenzierung des Spiel-im-Spiel-Mechanismus' mittels satirischer Märchenkomödien, die die Poetisierung der Welt und die Dekonstruktion des Welttheaters mit polemischen Attacken auf den literarischen Betrieb und die politischen Verhältnisse der eigenen Zeit verbinden;
– am Ende der Romantik schließlich, beim spätzeitlichen, d.h. in einem distanziert reflexiven Verhältnis zur Romantik selbst stehenden Romantiker Eichendorff – eingespannt ins Bewußtsein ihrer Überholtheit bei wehmütiger Wahrung ihrer poetischen Valenz – in einer komplex zersplitterten Verschränkung der ernsten und komischen Filiationen des romantischen Dramas ineins, die sich mit dem Impuls nach Einhaltung bühnenfähiger Maße zugleich auf das handlungsdramatisch und psychologisch motivierte Geschichtsdrama Schillerscher Provenienz zurückbezieht.

Mit experimenteller Freude an artistischen Innovationen erproben romantische Dramen Konstellationen szenischer Sprachlichkeit.[200] Dies impliziert einen dramatischen Konventionalismus, der sich in der (wenn auch nicht durchgehaltenen) vermittlungslosen Darbietung von Figurenreden bewahrt, ohne daß die aus der Logik der Gattung im realpräsentischen Wirksamwerden auf der Bühne abzuleitenden Strukturgesetze noch anerkannt und beachtet werden.

Mit der Aufhebung wirkungsästhetischer Impulse nach Maßgabe des 18. Jahrhunderts verschiebt sich auch die wirkungspolitische Funktion des Dramas: Als 'Volksrede'[201] adressiert es seine Wirkungsabsichten traditionellerweise an einen als repräsentativ sich wahrnehmenden und entsprechend homogenen gesellschaftlichen Stand, der sich in der sozialethischen oder gar politischen Wirkung dessen wiedererkennt, was auf der Bühne seinen Verhältnissen entsprechend dargeboten wird. (Im Bürgerlichen Trauerspiel sind dies bestimmte Tugenden, die dann im Drama des Sturm und Drang – sozialkritisch verschoben auf die Entlarvung gesellschaftlich sanktionierter Gewalt – das Emanzipationspotential ungeregelter Individualität unterbinden). Die Repräsentativität der Darstellung macht die gemeinschafts- und identitätsstiftende Funktion des Dramas – als ein ästhetisch institutionalisierter Modus von Vergesellschaftung – aus. Im literarisierten Drama der frühen Romantik dagegen geht die Preisgabe der homogenisierenden ethischen und soziopolitischen Qualität mit der zerstreuenden Wirkung auf einen veränderten Adressaten einher: Erfüllt sich das wirkungsästhetische Drama im Rahmen komplexer Identitätsbildungen, die feinnervig auf sozial- und gesellschaftsgeschichtliche Wandlungsprozesse reagieren, so individualisiert das litera-

---

200 Zur Sprachlichkeit als Modus der relationierenden Vermittlung von Bestimmtheit und Unbestimmtheit, der Ineinsbildung von Anschauung und Begriff, von Individuellem und Allgemeinem in Anlehnung an Liebrucks *Sprache und Bewußtsein* vgl. Thomasberger (1994, 21-30); vermittelt und aufgehoben werden die Pole in einer „Bewegung" der „Entsprechung" (31f.). Von der „Sprachlichkeit der Werke überhaupt" in der Romantik spricht Menninghaus (1987, 224). „'Romantisierung' bedeutet die Herrschaft des Mediums Sprache über den Gegenstand" (Schmitz 1995, 301).

201 Zur gemeinschaftsbildenden Wirkung des Dramatikers als „Volksredner" vgl. Schlegel-KS V, 35; erst durch diese Zweckbestimmung werde „ein dramatisches Werk theatralisch".

risierte Drama wie der literarische Text in der Romantik überhaupt seinen Adressaten zum isolierten Rezipienten, der seine asoziale Lage allenfalls temporär im Rahmen bestimmter Institutionalisierungsformen des Geselligen – des Salons als einer ritualisierten Pflege des Individuellen –aufgibt.[202] Erst mit der beginnenden politisch-restaurativen Romantik, in der veränderten historischen Lage nach 1803/06, verschiebt sich das Wirkungsinteresse des Dramas erneut, jetzt allerdings in Richtung nationalpolitischer, regionalpatriotischer oder volksdidaktischer Zweckbindung mit religiös konnotierter Semantik, die sich die Intensität der szenischen Präsenz von Religion, Sage und Geschichte auf der 'vollkommen gegenwärtigen' Bühne nun auch im Sinne des Festspiel-Gedankens zunutze macht.[203] In der Frühromantik dagegen korrespondiert der Herausbildung des literarisierten Dramas die zerstreuende Wirkung übergänglicher Formenpluralität, die als solche ambivalent bleibt, weil sie jenseits der Herbeiführung eines höheren Sinns im poetischen Zustand nicht mehr auf *bestimmte* Intentionen abzielt. Vielmehr artikuliert auch in die dramatische Rede in erster Linie das agile Potential der menschlichen Einbildungskraft: Ausdruck der „schaffende[n] Natur" des Menschen, die in „seinem eigenen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens durch geistige Anschauung" zu finden ist.[204] Das Nachahmungspostulat verliert seine normative Gültigkeit auch für die szenische Kunst. Die Vorrangstellung der produktiven Einbildungskraft kehrt das Verhältnis vielmehr sogar geradezu um, indem nun der Mensch „in der Kunst" zur „Norm der Natur" erklärt wird.[205]

Mit Lenz gesprochen verwandelt sich das Drama der Romantik in ein Schauspiel der Einbildungskraft, auch in der Hinsicht, daß es sich auf Shakespeares Theater der Einbildungskraft zurückbezieht[206], das in der Romantik in spezifischer Weise überboten wird. Es versteht sich als szenische Präsentation von

---

202 Vgl. Sengle (1972a, 332), hier auch der Abschnitt 'Kritik des Lesedramas' (331-334).

203 Vgl. im einzelnen Pross (2001), die insgesamt jedoch nur ein partikulares Segment romantischer Dramatik der Leitkategorie 'Kunstfeste' zuschlagen kann, dezidiert nicht auf Gemeinschaftsbildung abzielende Stücke wie Arnims *Halle und Jerusalem* bezeichnenderweise nach wie vor als 'Lesedramen' charakterisiert (215).

204 A.W. Schlegel: Kunstlehre; Schlegel-Vo I, 259.

205 „Man könnte die Kunst daher auch definiren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsre Betrachtung verklärte und concentrirte Natur. Der Grundsatz der Nachahmung, wie er gewöhnlich ganz empirisch genommen wird, läßt sich also geradezu umkehren. Die Kunst soll die Natur nachahmen heißt mit anderen Worten: die Natur (die einzelnen Naturdinge) ist in der Kunst Norm für den Menschen. Diesem Satz ist direct entgegengesetzt der wahre: der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur" (Schlegel-Vo I, 259).

206 Vgl. dazu im Kontext des 18. Jahrhunderts Turk (1992, 264f.): Die „entscheidende Differenz" zwischen der altenglischen Bühne Shakespeares und der Illusionsbühne des 18. Jahrhunderts „liegt in den Vorstellungen über die Anforderungen an den Zuschauer, der in dem einen Fall auf eine Illusion der sinnlichen Wahrnehmung festgelegt wird, während ihm in dem anderen Fall die Möglichkeit einer imaginativen Mittätigkeit freigestellt ist; je nachdem, für welche der beiden Möglichkeiten man sich entscheidet, ergibt sich daraus entweder die Forderung nach einer Anpassung und Bearbeitung des Stückes an die bzw. für die Illusionsbühne oder aber nach einer Wiederannäherung an die Bühne z.Z. Shakespeares".

Sprachlichkeit, Phantasie und phantastischem Witz[207], so daß der „Abdruck des menschlichen Geists"[208] gleichsam 'vollkommen gegenwärtig' bzw. „objektiv"[209] wird – bei Wahrung der diesem Geist selbst eignenden Konsistenz: „Ihr eigentlicher Zauber" schreibt August Wilhelm Schlegel in der 25. Wiener Vorlesung zur Malerei, der das romantische Drama als „Gemälde" nahe stehe, liege darin, „daß sie an körperlichen Gegenständen sichtbar macht, was am wenigsten körperlich ist, Licht und Luft".[210] Bezeichnet ist damit die spezifische Leichtigkeit, die „luftige Beweglichkeit"[211] und übergängliche Flüchtigkeit romantischer Poesie, die im romantischen Drama 'körperlich' werde: als szenische oder szenisch imaginierte Präsenz des „Äthergeist[s]"[212], den Tieck mit seinem *Blaubart*-Stück (1796) durch dramatische Synthesis des 'Entgegengesetzten', die schwebende Verbindung von Bizarrerie, Humor, Tragik, Rührung und Grausamkeit mit dem Dämonisch-Gespenstischen als Darstellungsform der höheren Ironie erlangt sieht.[213]

Durch poetische Verfahrensweisen dieser Art – die szenische Aggregation des Inkommensurablen – verwandeln sich in der späteren Romantik, nach der Jahrhundertwende, auch Dramenformen, die mit Schillers wirkungsmächtiger *Wallenstein*-Trilogie (1800) literaturhistorisch virulent werden: Aus dem figurenpsychologisch konzipierten Geschichtsdrama, das den Protagonisten als Identifikationsfigur innerhalb einer komplexen Konstellation machtpolitischer Interessen und Intrigen im bedeutsamen historischen Augenblick entscheidungs- und daher geschichtsmächtig agieren und tragisch untergehen läßt, wird das den historischen Stoff mit

---

207 Vgl. die Bestimmung in F. Schlegels *Rede über die Mythologie* (Athenäum III, 102f.).

208 Schlegel-Vo I, 387f. Der *Kunstlehre* zufolge sind Sprachlichkeit und Phantasie selbst eins: Im Gegensatz zu den anderen Künsten, die über ein je festes Medium der Darstellung verfügen, ist das Medium der Poesie die Sprache, etwas, „wodurch der menschliche Geist überhaupt zur Besinnung gelangt, und seine Vorstellungen zu willkürlicher Verknüpfung und Äußerung in die Gewalt bekömmt [...]. Daher ist sie auch nicht an Gegenstände gebunden, sondern sie schafft sich die ihrigen selbst; sie ist die umfassendste aller Künste, und gleichsam der in ihnen überall gegenwärtige Universal-Geist. Dasjenige in den Darstellungen der übrigen Künste, was uns über die gewöhnliche Wirklichkeit in eine Welt der Phantasie erhebt, nennt man das Poetische in ihnen; Poesie bezeichnet also in diesem Sinne überhaupt die künstlerische Erfindung, den wunderbaren Akt, wodurch dieselbe die Natur bereichert; wie der Name aussagt, eine wahre Schöpfung und Hervorbringung" (387). Sprache ist *das* Medium der Verbindung: „Zeichen und das Bezeichnete" sind in ihr eins, wenn der „Name uns an die Sache erinnert" (394) und „in das Innerste unsers Gemüthes blicken" läßt (395). Zu A.W. Schlegels Sprachauffassung vgl. Becker (1997).

209 Das Wesen des Dramas besteht laut Eichendorff darin, daß in ihm „das lyrisch Subjektive, ohne sich selbst aufzugeben, in der darzustellenden Handlung wiederum objektiv wird" (Eichendorff-DKV VI, 871).

210 Schlegel-KS VI, 112, 113.

211 So Eichendorff zum „eigentliche[n] Wesen des Lustspiels" (Eichendorff-DKV VI, 796).

212 Tieck-S VI, XXVIII.

213 Vgl. Tieck-S I, VII; zudem Tiecks Brief an den Schauspieler Philipp Eduard Devrient vom 27. November 1835 (Schweikert I, 115). Von Tiecks Gabe „zu den entgegengesetztesten Verwandlungen" spricht Eichendorff in der *Geschichte des Dramas* (Eichendorff-DKV VI, 765).

legenden- und sagenhaften Elementen überformende panoramatische Schauspiel zur Schaffung einer kulturellen, religiösen und nationalen Identität.[214] Das Drama verwandelt sich in eine geschichtsdeutende „poetische Construction"[215] christlicher Ideen oder nationaler Mythen, die den historiographisch bearbeiteten Stoff gleich dem Geschichtsschreiber als Totalität zur politischen Herbeiführung von Religions- und Nationalbewußtsein inszeniert.[216] Diese Totalität vermittels der szenischen Perspektivierung ausgreifender historischer Ereignisse, durch das produktive Vermögen der Poesie wegen der ihr unterstellten innigsten Einheit mit der Welt als Sinnerfüllung des Allgemeinen dargeboten, erfordert die Veränderung dramatischer Darstellungsprinzipien. Die Episierung des Dramas ist allein daran zu ermessen, daß der Autor als aufscheinende auktoriale Instanz seiner Weltanschauung – sei es allegorisch, sei es in explizit epischen Kommentaren – Geltung verschafft: Er löst damit die Immanenz der situativen Bezüge auf, die kraft einer psychologischen Plausibilisierung der Handlung noch im *Wallenstein* dem Zuschauer die Deutung der szenisch konstruierten und gleichermaßen szenisch perspektivierten Konfliktstruktur überläßt. Zu bemerken ist die Episierung nun aber auch daran, daß nicht mehr der einzelne Held als Agent der Geschichte fungiert. Vielmehr bemächtigt sich die Geschichte, zum totalitären Wirkungsprinzip aufgestiegen, der Figuren zu ihrem Vollzug[217], so daß allein nach

---

214 Tieck sieht in Schiller den „Dichter der Nation" und im *Wallenstein* das Drama, das die Geschichte des Vaterlands selbst hervorbringt. Der Dichter sei hier „Geschichtsschreiber, und das gelungene Werk ist nur eine That der Geschichte selber, an welcher noch der späte Enkel sich begeistert, seine Gegenwart aus diesem klaren Bilde erkennen und sich und sein Vaterland an ihm lieben lernt" (*Die Piccolomini. Wallenstein's Tod*, 1823; Tieck-KS III, 41).

215 So Brentano in der Einleitung seines Anmerkungsapparats zur *Gründung Prags*: „Als ich es unternahm, die Aufgabe dieses Gedichtes in dem Tone und der Gesinnung, welche es bezeichnen, zu lösen, ward es nöthig, mir den Weltzustand, in welchem meine Handlung vorgehen sollte, entweder durch historische Erkenntniß, oder durch poetische Construktion zugänglich, und reich genug zu erschaffen". Das Gedicht fällt damit „selbst auf seiner historischen Stelle in das Reich der Fantasie", so daß es sich „einer gewissenhaften historisch-wahren Zeichnung und Bekleidung um so mehr" habe entziehen dürfen (Brentano-SW XIV, 483).

216 Vgl. C. Stockinger (2000a) und Struck (1997) zum Geschichtsdrama der Restaurationszeit.

217 „Wie'n halbertrunkner, der noch einmal auftaucht. / Im Meer der großen Zeit treib' ich auf Trümmern / Gestrandeter Systeme und Gedanken, / Ich patsche desperat dahin, dorthin – / Umsonst, 's hält nichts! – Ganz windstill ist's – ich sinke – ", schreit „mörd'risch wie ein Trunkener" der dritte Soldat in Eichendorffs *Krieg den Philistern!* von 1824 (Eichendorff-DKV IV, 115f.). Der Überwältigung des Einzelnen durch die Übermacht der Geschichte und dem Erfahrungsdruck der Beschleunigung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – im Drama nicht nur an Büchners *Dantons Tod* (1835) und Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* (1831), sondern auch bereits an Trauerspielen wie Eichendorffs *Ezelin von Romano* (1828) abzulesen – kann sich auch die literarische Produktion der noch lebenden frühromantischen Autoren nicht mehr verschließen. Am deutlichsten geht das Abstraktwerden der Verhältnisse bei Tieck in die Textur seines letzten historischen Romans *Vittoria Accorombona* (1840) ein, vermittelt im zentralen Bild vom „tosenden Strudel" des Lebens, in den der bunte Spielball – „überwältigt und besinnungslos" – hineingerissen wird wie der Mensch (Tieck-DKV XII, 538): „Das Schicksal und die Umstände, die Verhältnisse des Menschen sind immer mächtiger, als der Mensch selber" (574).

diesem Gesichtspunkt, verursacht durch die reißende Dynamik der gesellschaftlich-politischen Veränderungen in der postidealistischen Umbruchsituation seit Beginn des 19. Jahrhunderts, die psychologisch begründete Identifikation als wirkungsästhetisches Potential des Dramas an Geltung verliert. Der dem einhergehende Zerfall von Voraussetzungen der psychologischen Plausibilisierung verwandelt die *dramatis personae* in Demonstrationsfiguren zur Darstellung eines je Allgemeinen: der positiven Produktivität von Poesie durch 'poetische Naturen' (A.W. Schlegel) in der Romantik, der Übermacht eines unbeherrschbar und abstrakt gewordenen Geschichtsprozesses, der in den 'realistischen' Geschichtsdramen Grabbes und Büchners kein sinnvolles und geordnetes Telos mehr erkennen läßt und selbst strategie- und machtbewußte Figuren welthistorischen Formats wie Napoleon zum Spielball der Ereignisse degradiert.

In der Romantik dagegen ist die sinnstiftende Bestärkung von Religions- und Nationalbewußtsein durch die szenische Vergegenwärtigung von Vergangenheit noch ein poetisches Projekt: Parallel zur aufkommenden Historiographie (als nationalen Wissenschaft) konstituiert sich Geschichte durch Poesie nicht nur im Roman. Der ästhetische Vorzug des Dramas besteht darin, daß es im Gegensatz zum Präteritum der nacherzählenden Vergegenwärtigung das Vergangene unmittelbar, 'vollkommen gegenwärtig' erscheinen läßt. Da Geschichte selbst als *poetisch* auszulegender Zusammenhang gesehen wird[218], ist das historische Drama der historischen Wahrheit nicht notwendig verpflichtet. Das Übernatürliche ist wegen der universalen und inneren Einheit der Dinge vielmehr selbstverständlicher Bestandteil der historischen Überlieferung, ja letztlich erweist erst es deren „höhere, überzeitliche, ewige poetische Wahrheit".[219] Das „historisch-romantische[] Drama"[220], das mit Brentanos *Gründung Prags* (1815) ins christliche 'Mythendrama'[221], bei Eichendorff zuletzt ins christlich-nationale Trauerspiel im sowohl düsteren als auch wehmütigen Bewußtsein des Vorüber transformiert wird, kann deshalb problemlos sagen-[222] und legendenhafte, religiöse und mythische Elemente integrieren; bei Arnim darüber hinaus ebenso selbstverständlich vom Realismus angeeigneter volkstümlicher Stoffe in eine 'phantastische Geschichtlichkeit'[223] und einen „symbolischen Realismus"[224] mit bereits surrealistisch wirkenden Zügen

---

218 „[...] also wird und muß auch jeder Historiker gern in den Träumen der Geschichte lesen, der Dichter aber wird sie verstehen und auslegen" (*Die Entstehung und der Schluß des romantischen Schauspiels, Die Gründung Prags, von Clemens Brentano an seine Freunde*; Brentano-SW XIV, 523).

219 Brentano-SW XIV, 522.

220 So die signifikante paratextuelle Selbstzuschreibung von Brentanos *Die Gründung Prags*. Der Begriff des Paratexts im folgenden nach der Terminologie Genettes (1993, 11f.). Zum romantischen Geschichtsdrama Fouqués vgl. ausführlich C. Stockinger (2000a, 101-227).

221 Storz (1972, 230), Schulz (1989, 583-586, 624), Krogol (1982, 339), Paulin (1970, 175).

222 Wie die Sage – „Amme" der Geschichte und geschichtsphilosophisches Zwischenstück innerhalb einer Trias nach dem „göttliche[m] Gedicht" – „zur Geschichte wird", erläutert Brentano in der Selbstanzeige zur *Gründung Prags* (Brentano-SW XIV, 522).

223 Vordtriede (1971, 258).

224 Ricklefs (1990a, 15).

umschlagen. In übergänglicher Kontamination also von Stoffen und Motiven unterschiedlichster Herkunft – angesiedelt zwischen 'vaterländischer' und lokaler Geschichte, Religion, Mythos, Legende, Sage, Volkspoesie, Alltäglichkeit, Literatur und freier Erfindung – läßt das einheitsstiftende Vermögen der Poesie als Medium und „Zeichen der höheren Ewigkeit"[225] all das, was dem neuzeitlichen Realitätsprinzip zufolge nicht zusammengehört, problemlos ineinander aufgehen. (Unter dieser Voraussetzung entsteht mit Arnims *Kronenwächtern* von 1817, in der 'poetischen Konstruktion' einer Kunst-Sage durch die „geahndete Füllung der Lücken in der Geschichte"[226], das literarhistorische Unikum eines mythopoietischen romantischen Sagen-Romans, der allerdings die Sinnstiftung im Kronenwächter-Teil, vermittelt durch das geldäquivalente Leitmedium Blut, in gegenläufiger Doppelbewegung mittels des pikaresken Anton-Teils sogleich wieder textintern destruiert.)[227] Das spätromantische Geschichtsdrama der poetischen Einbildungskraft betreibt christliche oder nationale Erweckung. In additiv-episodisch wuchernden Anreicherungen, szenischen Ebenenwechseln und der assoziativen Willkür seiner Erfindungen zeigt es sich um die Historizität und Plausibilisierung von Figuren im kausal-genetischen Kontext der Ereignisse (nach dem szenischen Illusionsprinzip der Wahrscheinlichkeit) oft wenig bekümmert.[228] Die neuartige Synthesis des Disparaten ermöglicht dem Dramatiker die szenische Artikulation von Sinn als Aufgabe einer nunmehr religiös und nationalpolitisch umgedeuteten 'Neuen Mythologie'.[229]

---

225 So Arnims 'Einleitung' *Dichtung und Geschichte* zu den *Kronenwächtern* (Kronenwächter, 8).

226 Kronenwächter, 11.

227 In dieser internen Doppelbewegung bzw. Gegenläufigkeit von Sinnstiftung und Zerstreuung des Sinns durch ambivalente Texturen artikuliert sich die ganz analoge, genauer zu entfaltende Komplementarität von romantischem Schauspiel und Komödie.

228 Gegenüber der gelehrten Pedanterie des Historikers, den „wahren historischen Karten", präsentieren sich die „Bruchstücke" hier wie Gestalten „unter dem Mondregenbogen" im „Traum der Nacht" (Brentano-SW XIV, 522, 523), die resultierenden Mischungen wie die „flüssigen Farben der Marmorpapierfabrikanten" (522) oder die „bunter Glasflüße" (524).

229 Wirksam wird dabei das vielzitierte und literaturhistorisch eminent erfolgreiche Postulat A.W. Schlegels zum historischen Drama am Ende der 1808 gehaltenen und 1809/11 publizierten Wiener Vorlesungen, das sich zugleich als Reaktion auf die frühromantische Entfunktionalisierung der dramatischen Rede zu erkennen gibt, deren problematische Konsequenzen sich für Schlegel zuletzt in Tiecks *Kaiser Octavianus* (1804) manifestierten: „Man hat sich neuerdings bemüht, die Reste unserer alten Nationalpoesie und Überlieferung auf mancherlei Weise wieder zu beleben. Diese können dem Dichter eine Grundlage für das wundervolle Festspiel geben; die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist aber die historische. Auf diesem Felde sind die herrlichsten Lorbeern für die dramatischen Dichter zu pflücken, die Goethe und Schiller nacheifern wollen. Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es sei zugleich wahrhaft historisch, aus der Tiefe der Kenntnis geschöpft und versetze uns ganz in die große Vorzeit" (Schlegel-KS VI, 290). Zu Schlegels Auffassung von Sprache, Poesie und „Mythologie als menschliche[m] Erfahrungshorizont", die dieser Funktionszuweisung zugrundeliegt, vgl. resümierend Behler (1992, 61-90, hier 75): Sie geht von der ältesten Sprache als „'Poesie und Musik'" aus, die sich auf „den ursprünglich tönenden, rhythmischen,

Romantische Geschichts- und Mythendramen praktizieren literarische Verfahrensweisen, die Tieck in seinen Märchen- und Literaturkomödien seit dem *Ritter Blaubart* nach dem Vorbild Shakespeares als dramatische Synthetisierung des Heterogenen (und Heteronomen zugleich) erprobt und mit dem Trauerspiel *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1799) durch szenische Transformation eines Legendenstoffs aus der 'altdeutschen Zeit' vorbildstiftend auch auf das ernste Genre appliziert hatte. Die religiöse und nationale Semantik, die dabei ins Spiel kommt,

---

durch und durch metaphorischen Charakter der Sprache als unseres ersten Organs bei der Weltbegegnung" bezieht (75). Sprache ist nach Schlegel „tönendes Gefühl" (76), die von ihr gestaltete Mythologie eine „Bildersprache der Vernunft und der verschwisterten Phantasie" (Schlegel-Vo I, 49). „Der ursprünglichste Akt der Fantasie ist derjenige, wodurch unsre eigne Existenz und die ganze Außenwelt für uns Realität gewinnt"; das entgegengesetzte Extrem sei die „künstlerische Wirksamkeit der Fantasie", die, weil sie als „rein ideell" anzusehen sei, „keine Ansprüche auf Wirklichkeit" mache. Die Mythologie, die aus *beidem* hervorgeht, liege „in der Mitte. Sie giebt folglich ihren Producten eine *ideelle Realität; d.h. für den Geist sind sie wirklich, wiewohl sie in der sinnlichen Erfahrung nicht nachgewiesen werden können*" (441; Hervorhebung von mir, S.S.), was schließlich beweise, „wie mächtig die Fantasie als Organ der Religion" ist (457). Wegen dieser 'ideellen Qualität' stehe die Mythologie A.W. Schlegels der Neuen Mythologie seines Bruders Friedrich entgegen, da es sich um eine „rein artistische Sehweise" handelt, die „im Poetischen" verbleibe (C. Becker 1997, 110, 109). Allerdings trifft dies eher nur auf die von Becker vornehmlich behandelten Berliner Vorlesungen (1801-1804) zu, während das zitierte Postulat der Wiener Vorlesungen tatsächlich eine Reihe politischer bzw. funktionaler Selbstanschlüsse des Poetischen provozierte. Umgekehrt ist auch Friedrich Schlegels Neue Mythologie eher rhetorisch gewitztes Reden über Mythologie, dessen „Kunst der lapidaren Überschwenglichkeit" (Matuschek 1998, 116) sie nicht faktisch erlangen zu können glaubt, weil es die Postulate als „sprachliche Strategien", als „Kunst des Theoretisierens" durchsichtig mache (118). „Dadurch rückt die gemeinte Sache auf Distanz, und in den Vordergrund tritt das Verfahren, wie sie rhetorisch entwickelt werden. Darin liegt die Leistung von Schlegels fiktionaler Inszenierung, d.h. Ästhetisierung theoretischer Texte" (125). Es gibt von daher keine 'Neue Mythologie', „sondern nur die Rede über sie": „als ein sich genießendes und reflektierendes sprachlich-ästhetisches Vermögen theoretischer Selbstbehauptung" (125). Zur europäischen Wirkung der Wiener Vorlesungen vgl. Behler (1992, 140-142), Hoffmeister (1994, 130ff.); zur Wirkung noch in Eichendorffs national-historischen Trauerspielen vgl. Eichendorff-DKV IV, Kommentar, 751, 771ff. Zu Religion, Staat und Geschichte im romantischen Drama vgl. Krogoll (1979; 1982), hier zur Neuen Mythologie (1982, 325) und zur „Geschichte als Kunst: Nationale Poesie" (327ff.); zur Darstellung von Mythos, Religion und Geschichte im dramatischen Werk Fouqués vgl. C. Stockinger (2000a); zu den politischen Wirkungsabsichten des romantischen Dramas mit Bezug auf A.W. Schlegels Postulat vgl. Schmidt (1971, 254, 265-269); zum Festspiel in der Romantik Sprengel (1990), Pross (2001); zu den Dramentheorien in den nun politisch infizierten 'Krisenjahren der Frühromantik' um 1806/07, v.a. Adam Müllers Vorlesungen über dramatische Kunst als die „erste bedeutende Zusammenfassung aller gängigen Dramentheorien der Zeit, von etwa 1796 bis 1806, die neben anderem das Primat des historischen Dramas unter stark politischen Vorzeichen beanspruchen", vgl. Paulin (1993b, hier 142); zu Adam Müller auch Schmidt (1971, 254), Pross (2001, 149-172); bei Paulin (1993b) schließlich Hinweise zu A.W. Schlegels *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* als „bedeutendste Veröffentlichung des Krisenjahres 1806/07" und als „die Fortsetzung" seiner „Bemühung, noch zu Schillers Lebzeiten eine klassische (*Ion*) oder romantische Alternative zu Schiller (*Alarcos, Genoveva, Kaiser Octavianus*) aufzustellen, wobei vor allem die Tieckschen Großdramen diese Modellfunktion enthalten" (149).

hat Tieck selbst jedoch nie dazu veranlaßt, die neuartigen dramatischen Techniken politischen Sinnstiftungen dienstbar zu machen.[230] Tieck entwickelt Möglichkeiten der dramatischen Form, die sich die Nachfolger mit A.W. Schlegels weithin wirksamer Forderung nach dem historischen Drama unter ideologischen Vorzeichen aneigneten. Allerdings gilt diese Funktionalisierung vorwiegend nur für die ernsten Ausprägungen romantischer Dramatik, während sich im Bereich der Komödie die Früh- und Spätromantik „bei aller äußeren Verschiedenheit unter dem Aspekt des Spiels mit der Fiktion des Spiels typologisch als Einheit fassen" läßt[231] – mit Ausnahme freilich der Komödien Arnims, die jenseits satirischer Impulse auch positiv politische Motive zur Geltung bringen.

Das besondere Interesse an der Erprobung neuer Formen szenischer Darstellung zunächst unabhängig von außerliterarischen Zweckbestimmungen begründet, daß die romantischen Dramatiker an theaterpraktischen Erwägungen nur in unterschiedlichem Maße interessiert sind.[232] Auch in dieser Frage spielt die differierende Funktionszuweisung von Poesie zwischen der frühen und späteren Romantik eine Rolle. Während Arnim und Brentano selbst ihre breit ausladenden Großdramen sehr wohl auf die Aufführung kalkulierten[233] und der spätgeborene Eichendorff ein gedrucktes Drama für ein „Schiff auf dem Lande" hielt[234], verhält es sich im Falle Tiecks ganz unterschiedlich. Bei einigen Dramen, etwa dem *Gestiefel-*

---

230 Die Reihe der seit der Jahrhundertwende geplanten Geschichtsdramen, u.a. zum 30-jährigen Krieg (vgl. Schweikert II, 80), ist wohl auch aus diesem Grund nie realisiert worden.

231 Kluge (1980, 199).

232 Dies unterscheidet das romantische Drama von den panoramatischen Geschichtsdramen der Restaurationszeit, die trotz ihrer „Nichtrealisierbarkeit" wegen „der konsequenten Überforderung der zeitgenössischen Bühnentechnik" (Struck 1997, 184) generell für das Theater verfaßt, also vorab theatralisch konzipiert sind.

233 Zu Arnims Bühnenintentionen vgl. Streller (1956, 11-17), Falkner (1962, 12f.), Burwick (1972); den zukunftsorientierten Akzent in der Realisierung volksdidaktischer Ambitionen auf einer neuen Bühne äußert er im vielzitierten Brief an Goethe vom 12. Juli 1819 anläßlich der Zusendung des 'Schauspiels' *Die Gleichen*, in dem von seinem „einsamen Bemühen für ein Theater" gesprochen wird, „das nirgend vorhanden ist" (Goethe und die Romantik II, 157). In seiner Kritik *Über das moderne Theaterwesen im größten Teile von Europa, vielleicht überall. Bei Gelegenheit des 'Achilles' von Paer* (1815) betont Brentano, daß ein angemessenes Theater, „wenn es wirklich da wäre, anders da sein würde" (Brentano-Kemp II, 1136). Die Anerkennung theatralischer Forderungen selbst in der *Gründung Prags* (1815) hebt die Selbstanzeige hervor, derzufolge eine theatralische Realisierung mittels dramaturgischer Bearbeitung sehr wohl möglich sei (vgl. Brentano-SW XIV, 530), weil es „das allgemeine Gesetz" des Dramas „beobachtet" und „aller für Theaterlokalität unmögliche Apparat und Scenenwechsel streng vermieden" sei (530). Der Theatralität widerstreitet zwar der handlungsarme Deklamationsstil bei einem Umfang von mehreren hundert Seiten, das Stück fügt sich aber tatsächlich der „geschlossenen Form des Dramas, insofern, als es sich auf eine, freilich mehrgliedrige Handlung beschränkt, welche in die Gründung Prags mündet" (Storz 1972, 230).

234 Brief Mitte April 1827, vermutlich an Julius Eduard Hitzig anläßlich des *Ezelin von Romano* (zit. nach Frühwald 1977, 115); vgl. dazu das Bild vom „ungeheure[n] Schiff auf künstlichen Walzen", das die närrischen „Poeten" eingangs ihres *Kriegs den Philistern* auf eine „große Sandfläche" setzen (Eichendorff-DKV IV, 29).