Untersuchungen
zur deutschen
Literaturgeschichte
Band 100

Uwe Japp

Die Komödie der Romantik

Typologie und Überblick

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1999

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Japp, Uwe:
Die Komödie der Romantik : Typologie und Überblick / Uwe Japp. – Tübingen : Niemeyer, 1999
(Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte ; Bd. 100)

ISBN 3-484-32100-8

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1999
Das 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.
Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt
Einband: Industriebuchbinderei Hugo Nädele, Nehren

»Nichts ist seltner, als eine schöne Komödie.«
Friedrich Schlegel

Für A.

Inhalt

Vorwort XI

I. Forschung 1
II. Korpus 9
III. Theorie 17
IV. Tieck 27
V. Brentano 47
VI. Arnim 61
VII. Eichendorff 73
VIII. Platen 89
IX. Theater 99
X. Ausblick 119

Bibliographie 123

Namenregister 133

Werkregister 137

Vorwort

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist, wie es der Titel sagt, die Komödie der Romantik, aber nicht in jedem Sinne, sondern in dem einer Typologie und dem eines Überblicks. Die vorgestellte Typologie exponiert zwei unterschiedliche Ausprägungen der romantischen Komödie, die der Mehrzahl der überhaupt in Frage kommenden Texte zugeordnet werden können, allerdings nicht allen, weshalb sich noch die Berücksichtigung einer dritten Kategorie als notwendig erweist. Die Bewährung der Typologie hat im Rahmen des Überblicks zu erfolgen, der auch deshalb so heißt, weil er nicht eine Folge exhaustiver Einzelinterpretationen zu geben beabsichtigt, vielmehr als eine Form diachronischer Reflexion konzipiert ist. Das dabei – nach vorausgehender Explikation – sich herausstellende Korpus romantischer Lustspiele wird durch die Autornamen Tieck, Brentano, Arnim, Eichendorff und (mit einer gewissen Reserve) Platen bezeichnet. Gerade weil die Komödie der Romantik (wie das Drama der Romantik überhaupt) von Anfang an mit dem Vorwurf konfrontiert war, die Erfordernisse der Bühne ignoriert zu haben, sind auch die theatergeschichtlichen Verhältnisse zu berücksichtigen, was hier geschieht, ohne dadurch den Vorrang der literaturgeschichtlichen Interessen zu beeinträchtigen. Die vorliegende Untersuchung behandelt eine bestimmte Gattung (bzw. ein *Genre* oder *Subgenre*) in einer bestimmten Epoche. Deshalb fällt der Ausblick, der die Vergangenheit der Komödie mit der Gegenwart ihrer Wirkung zu verbinden hätte, verhältnismäßig knapp aus.

Nicht jede Schrift, die sich unter einem bestimmten Aspekt einem zeitlich begrenzten Abschnitt einer Gattung widmet, ist verpflichtet, eine Fundamentaldefinition der in Rede stehenden Gattung zu liefern. Auch wird in den folgenden Kapiteln gerade diese Frage immer wieder einmal, am Beispiel und *in abstracto*, thematisch werden. Um gleichwohl eine vorläufige Orientierung anzudeuten, kann daran erinnert werden, daß

Komödien, im Gegensatz zum Ernst der Tragödie, »durchaus scherzhaft«[1] sind bzw. wirken. Den Gegensatz zwischen Tragödie und Komödie ziehen die meisten Komödientheorien zur Explikation ihres Gegenstandes heran. Eine gewisse Abwechslung herrscht im Hinblick auf die Benennung des ›Scherzhaften‹. In Betracht kommende Bezeichnungen sind: das Lächerliche, Lustige, Heitere, Fröhliche, Witzige u. a. Daß es sich nicht um austauschbare Synonyme handelt, zeigt eine Vergleichung etwa des Lächerlichen und des Lustigen, da hiermit die Pole des Verlachens und des Mitlachens namhaft werden, mithin auch der Gegensatz zwischen Gottsched und Lessing. Daß die »Lächerlichkeit« als wichtigstes Element des Begriffs ›Komödie‹ anzusehen sei,[2] ist also ohne Einschränkungen (jedenfalls für unsere Zwecke) nicht zu akzeptieren. Wie gesehen sind mehrere Begriffs-Kandidaten möglich. Aus der Perspektive der Romantik und der Romantikforschung rückt der Witz – bzw. das Witzige – in den Vordergrund, ohne dadurch die anderen Begriffe zu marginalisieren. Freilich ist der Witz hier in einem weiteren Sinne zu verstehen.[3]

In der oben angeführten Definition August Wilhelm Schlegels fehlte der Bezug auf die generische Zugehörigkeit der Komödie zum Drama, darüber hinaus, was aber bei der romantischen Komödie gerade ein Problem darstellt, zum Theater. Das Gesagte kann folglich so ergänzt werden, daß es heißt, Komödien seien ›witzige Werke unter szenischen Bedingungen‹. Der Witz ist es, der von Fall zu Fall das zur Komödie gehörige Lachen veranlaßt.[4] Natürlich ist dabei nicht (oder nicht nur) an die

---

1 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst,* in: ders., *Vorlesungen über Ästhetik I* [1798-1803], hg. mit einem Kommentar u. einem Nachwort von Ernst Behler, Paderborn/München/Wien/Zürich 1989, S. 179-781, hier S. 768: »Die Tragödie ist der höchste Ernst der Poesie, die Komödie durchaus scherzhaft.«

2 Ulrich Profitlich, »Vorbemerkung«, in: ders. (Hg.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart,* Reinbek bei Hamburg 1998, S. 11-18, hier S. 13f.

3 Etwa so, wie es Friedrich Schlegel im Hinblick auf Shakespeares Stücke unternommen hat: »Kom[isches] παθος ist der eigentliche Witz, *le mot pour rire.*« Friedrich Schlegel, *Literarische Notizen 1797-1801. Literary Notebooks,* hg., eingeleitet und kommentiert von Hans Eichner, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1980, S. 125 (Nr. 1145). Siehe auch ebd., S. 96 (Nr. 791): »In der Kom[ödie] alle Arten des p[oetischen] Witzes verschmolzen, in der Sat[ire] unverschmolzen bei einander.« – Allgemein siehe Gerhard Kluge, *Spiel und Witz im romantischen Lustspiel. Zur Struktur der Komödiendichtung der deutschen Romantik,* Diss. Köln 1963.

4 Vgl. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette,* Mün-

plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts zu denken.[5] Vielmehr ist der Effekt des Witzigen hier so zu verstehen, daß mit ihm zugleich der Grund des von der komischen Handlung bewirkten ›spielerischen‹ Welt- und Textverhältnisses benannt ist. Daß die Komödie den Zuschauer bzw. *den* Menschen bessere, wie Lessing meinte,[6] ist eine Auffassung, die den Romantikern eher fremd ist, da es ihnen auf die Selbstermächtigung der Komödie ankommt. Aus dieser Perspektive hat Friedrich Schlegel das »Ideal des reinen Komischen«[7] avisiert, ohne zu vergessen, wie schwierig es ist, diesem Ideal in der Praxis zu entsprechen. Tatsächlich ist es nicht nur schwierig, im Lustspiel von den Widrigkeiten der Welt ganz abzusehen,[8] um so einen Zustand »reiner« Heiterkeit zu erzeugen, es liegt auch nicht immer in der Logik der Werke, da die *intentio operis* mehrfach gerade darauf hinausgeht, dem Schönen das ›Bittere‹ beizumengen bzw. beides miteinander zu verbinden. Hinter diesen genuin romantischen Mischungsverhältnissen[9] verbirgt sich der allgemeine

---

chen 1980. Die komödientheoretische Einseitigkeit dieser Position kritisiert Winfried Freund, »Einleitung. ›Eine Komödie? Was ist das für ein Ding?‹«, in: ders. (Hg.), *Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart*, München 1995², S. 7-15, hier S. 10f. Freunds Komödienbegriff ist allerdings dermaßen normativ, daß Transgressionen in die eine oder andere Richtung von vornherein nicht in Betracht zu kommen scheinen.

5 Siehe Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 5, Wiesbaden 1957, S. 437.

6 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Werke*, hg. v. Herbert G. Göpfert, Bd. 4, *Dramaturgische Schriften*, bearbeitet v. Karl Eibl, München 1973, S. 229-720, hier S. 363 (29. Stück): »Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen [...].«

7 Friedrich Schlegel, »Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie« [1794], in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., 1. Abt., 1. Bd., *Studien des klassischen Altertums*, hg. v. Ernst Behler, Paderborn/München/Wien/Zürich 1979, S. 19-33, hier S. 20. Dazu Kapitel III in dieser Arbeit (»Theorie«).

8 Hierauf macht, wie man gut versteht, Schopenhauer aufmerksam: »Zwar muß auch das Lustspiel wie unausweichbar jede Darstellung des Menschenlebens Leiden und Widerwärtigkeiten vor die Augen bringen: allein es zeigt sie uns vor als vorübergehend, sich in Freude auflösend, überhaupt mit Gelingen, Siegen und Hoffen gemischt, welche am Ende doch überwiegen [...].« Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung II, Sämtliche Werke*, hg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Bd. II, Stuttgart/Frankfurt/M. 1976, S. 562. Das Überwiegen der Freude wird aus Schopenhauers Perspektive weiterhin dadurch beeinträchtigt, daß sich das Lustspiel beeilen muß, »im Zeitpunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehn, was nachkommt [...].« Ebd.

9 Siehe hierzu aus bislang ungewohnter Perspektive: Johannes Endres, »Novalis und das Lustspiel. Ein vergessener Beitrag zur Geschichte der Gattung«, in: *Aurora* 58, 1998, S. 19-33.

komödientheoretische Gegensatz von satirischen und spielerischen Stükken, der auch – wenngleich auf gelegentlich ›perturbierende‹ Weise – für die Romantik Geltung hat.

Den Unterschied zum kleinepischen Witz verdeutlicht der der Komödie zugeschriebene Werkcharakter, der eine ins Weite gehende Kohärenz postuliert, obwohl gerade die Komödie der Romantik eines ihrer vornehmsten Ziele in der Subvertierung kohärenter Formen gefunden zu haben scheint. Sie kommt in der Regel aber doch (wenngleich auf Umwegen) an einen »Völlige[n] Schluß«[10] und bewahrt so die Verbindung zur Struktur ästhetischer Rationalität.[11] Die Komödie ist indes nicht witziges Werk schlechthin, sondern – wie in der oben gegebenen Definition gesagt – witziges Werk unter szenischen Bedingungen. Darin liegt ihre generische Bestimmtheit, an der auch die Komödie der Romantik *cum grano salis* teilhat. Ein Vorbehalt ist hier deshalb zu beachten, weil die romantischen Lustspiele zu einem nicht geringen Teil dahin tendieren, die Festigkeit der szenischen Form durch lyrische und/oder epische Effekte abzuwandeln bzw. an den Rand des Selbstwiderspruchs zu bringen. Formale Widersprüchlichkeit wird allerdings nicht von den Werken selbst ausgesagt, sondern von den Theorien, die die Werke begleiten und ihren historischen Ort zwischen Innovation und Tradition festlegen.[12]

Der historische Ort der vorliegenden Untersuchung ist Karlsruhe. Besonderer Dank gilt deshalb meinen dortigen Mitarbeitern: vorab Dr. Claudia Stockinger und Dr. Stefan Scherer; sodann Stephanie Dinkelaker, Patricia Keßler und Patrick Benz M.A. Äußerst hilfreich war die stets kooperative Unterstützung durch die Badische Landesbibliothek. Dank schulde ich nicht zuletzt der Karlsruher Hochschulvereinigung für einen namhaften Druckkostenzuschuß.

Karlsruhe, 1999 Uwe Japp

---

10 Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*, hg. v. Helmut Kreuzer, Stuttgart 1980 (zuerst 1964), S. 62.

11 Vgl. Karlheinz Stierle, *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1997.

12 Siehe auch Wolfgang Trautwein, »Komödientheorien und Komödie«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 27, 1983, S. 86-123.

I. Forschung

»Ich kann nicht mehr sagen, als ich studiert habe, und diese Frage steht nicht in meiner Rolle.«

Viola, in: William Shakespeare, *Was ihr wollt*, übersetzt von A. W. v. Schlegel (I/5)

Die Komödie der Romantik ist kein bevorzugter Gegenstand der Forschung, auch nicht der Romantikforschung.[1] Aus sachlicher Perspektive kann hier angeführt werden, daß die romantische Poetik selbst den Roman – und nicht das Drama – in den Mittelpunkt ihrer Interessen gestellt habe.[2] Der Einwand verfängt indes nicht, da gerade die gattungsüberschreitende Experimentalpoetik der (Früh-) Romantiker dahin führte, das Drama dem Roman anzunähern, letztlich eine Indifferenzierung der Formen als poetischen Ausdruck des ›Romantischen‹ ins Auge zu fassen.[3] Ob der Romantik überhaupt eine »eigenste Form« zuzusprechen sei, erscheint ähnlich zweifelhaft wie die Frage nach dem Wesen der Roman-

---

1 Vgl. Gerhard Kluge, »Das Lustspiel der deutschen Romantik«, in: *Das deutsche Lustspiel. Erster Teil*, hg. v. Hans Steffen, Göttingen 1968, S. 181-203, hier S. 181: »[...] obwohl die Komödiendichtung der Romantik heutigen Tages sogar schon als Forschungsobjekt an die Peripherie des Interesses gerückt ist [...]«. – Positiver urteilt Fritz Martini über die Komödie allgemein: sie sei »in den letzten Jahren zu einem Interessenzentrum der Forschung geworden«. Fritz Martini, »Überlegungen zur Poetik des Lustspiels«, in: ders., *Lustspiele – und das Lustspiel*, Stuttgart 1979, S. 9-36, hier S. 9. Allerdings bezieht sich von den zehn zur Stützung dieser These herangezogenen Arbeiten (ebd., S. 259) nur eine explizit auf die Komödie der Romantik, wie ja auch Martini selbst gerade diesen Zeitraum ausgespart hat. – Siehe neuerdings Gerald Gillespie (Hg.), *Romantic Drama*, Amsterdam/Philadelphia 1994. Die an sich verdienstvolle Sammlung vermeidet ebenfalls (mit einer annäherungsweisen Ausnahme) eine ausdrückliche Exponierung des romantischen Lustspiels.

2 So z. B. Peter Szondi, »Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien«, in: ders., *Schriften*, Bd. 2, hg. v. Jean Bollack u. a., Frankfurt/M. 1977, S. 11-31, hier S. 28: »Die eigenste Form der Romantik ist der Roman, dessen Wesen Reflexion und Suche ist.«

3 Siehe Friedrich Schlegel, »Gespräch über die Poesie«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., 1. Abt., 2. Bd., hg. v. Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, S. 284-351, hier S. 336.

tik.[4] Der Hinweis, demzufolge diese Form sich am gemäßesten als Reflexion und Suche ausspreche, vermag ebenfalls keine Notwendigkeit für sich in Anspruch zu nehmen. Da sich die Romantik von anderen Epochen – z. B. der Aufklärung oder der Klassik – gerade durch ihre undogmatischen und pluralen Selbstdeutungen unterscheidet, könnte hier mit ähnlich guten Argumenten auf das Experiment und das Spiel verwiesen werden, womit allerdings die Verhältnisse der Komödie schon deutlicher vor Augen stünden. Richtig ist indes, daß das romantische Projekt einer Darstellung des Unendlichen im Endlichen eine gewisse Präferenz des Romans – und der Prosa überhaupt – befördert hat, z. B. bei Friedrich Schlegel und Novalis.[5] Die Weite der Form – bei gleichzeitiger Tendenz zum Fragmentarischen – scheint geeignet, als universelle Poesie der Situation des einzelnen im Universum Rechnung tragen zu können. Ebenfalls kommt der Roman der in den Prämissen der Universal- und Transzendentalpoesie postulierten Vermischung der Gattungen entgegen. Übersehen wird dabei, daß im Zusammenhang der Romantik eine entsprechend universelle Tendenz auch auf dem Gebiet des Dramas – und hier insbesondere der Komödie – ausgeprägt worden ist, freilich nicht bei Schlegel oder Novalis, sondern bei Tieck. Mit *Prinz Zerbino* (der ja als eine Fortsetzung des *Gestiefelten Katers* firmiert) und besonders mit *Kaiser Octavianus* hat Tieck der Großform des Romans (in der nach Jean Pauls bekanntem Diktum alles liegen und klappern kann) das entsprechend großangelegte Projekt einer Universaldramatik zur Seite gestellt.[6] Im Grunde kommen beide Ingredienzien des romantischen Transzendentalromans – die Welthaltigkeit der Handlung und die Vermischung der Gattungen – in Tiecks ›Welttheater‹ vor. Allerdings weisen die jeweiligen Mischungsverhältnisse, wie sich von selbst ergibt, in unterschiedli-

---

4 Das war bekanntlich die Illusion der älteren Romantikforschung, die glaubte, ein Wesen der Romantik feststellen zu können. Siehe z. B. Oskar Walzel, »Wesensfragen deutscher Romantik«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 29, 1929, S. 253-276; Hermann August Korff, »Das Wesen der Romantik«, in: *Zeitschrift für Deutschkunde* 43, 1929, S. 545-561. Kritisch dazu Klaus Peter, »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Romantikforschung seit 1945*, Königstein/Ts. 1980, S. 1-39. Von den Beiträgen das umfangreichen Bandes ist übrigens keiner ausdrücklich der Komödie gewidmet.

5 Vgl. Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 27.

6 Siehe Manfred Schmeling, »›Theater in the Theater‹ and ›World Theater‹: Play Thematics and the Breakthrough of Romantic Drama«, in: Gillespie, *Romantic Drama*, S. 35-57.