

Alexander Kling

Angewandte Endlichkeit

Dinge, Komik und Theater – oder: Von der Endlichkeit zur Unendlichkeit und zurück (Tiecks *Prinz Zerbino*, Hoffmanns *Der vollkommene Maschinist*)

„[D]enken Sie die Wand“

Im Wintersemester 1798/99 besuchte Henrik Steffens die Vorlesungen Johann Gottlieb Fichtes zur Wissenschaftslehre in Jena und berichtet darüber folgendes:

„Meine Herren“, sprach er [d. i. Fichte], „fassen Sie sich zusammen, gehen Sie in sich ein, es ist hier von keinem Aeußern die Rede, sondern lediglich von uns selbst.“ – Die Zuhörer schienen so aufgefordert, wirklich in sich zu gehen. [...] „Meine Herren“, fuhr [...] Fichte fort, „denken Sie die Wand“, – ich sah es, die Zuhörer dachten wirklich die Wand und es schien ihnen allen zu gelingen. – „Haben Sie die Wand gedacht?“ fragte Fichte. „Nun, meine Herren, so denken Sie denjenigen, der die Wand gedacht hat.“ – Es war seltsam, wie jetzt offenbar eine Verwirrung und Verlegenheit zu entstehen schien. Viele der Zuhörer schienen in der That denjenigen, der die Wand gedacht hatte, nirgends entdecken zu können, und ich begriff nun, wie es wohl geschehen könnte, daß junge Männer, die über den ersten Versuch zur Spekulation auf eine so bedenkliche Weise stolperten, bei ihren fernerer Bemühungen in eine sehr gefährliche Gemüthsstimmung gerathen konnten.¹

Steffens' Bericht wird durch Fichtes eigene Texte bestätigt.² Ziel des Lehrversuchs ist es, das Bewusstsein des Ichs zum Gegenstand der Reflexion zu machen. Der Weg dorthin verläuft über die Wand als paradigmatische Form einer materiellen Begrenzung. Das Ich, so Fichte, „vergißt sich“ im „Denken des Objects“ und „verschwindet“ in diesem. Das Denken der Wand erzeugt also zunächst einen Selbstverlust, der dann durch die Rückwendung auf „das [D]enkende“ umso stärker zu

¹ Henrik Steffens: Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben. Bd. 4. Breslau 1841, S. 79 f.

² Vgl. Johann Gottlieb Fichte: Wissenschaftslehre nova methodo. Kollegnachschrift K. Chr. Fr. Krause 1798/99. Hg. v. Erich Fuchs. Hamburg 1982, S. 28 f.; Johann Gottlieb Fichte: Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre [1798]. Hg. v. Hansjürgen Verweyen. Hamburg 1995, S. 18 f.

einer Bewusstwerdung des Ichs führen soll, das dabei auch die eigene „freie Tätigkeit“ erkennt.³

Fichte geht es mit der Erkenntnis der Freiheit des Ichs auch um eine Befreiung von den materiellen Dingen. Blickt man indes auf Steffens' Bericht, fällt auf, dass dieser Vorgang Hindernisse aufweist – die Zuhörer ‚stolpern‘ auf dem Weg von der Wand zum Ich, und so nimmt die Szene komische Züge an. Latente Komik ist ein ständiger Begleiter der Philosophie Fichtes. Nicht nur wurde sie als Diskursparodie aufgefasst,⁴ auch die von Fichte gesetzte Vormachtstellung des ‚Ichs‘ gegenüber dem ‚Nicht-Ich‘ wurde als Mittel des Spotts gebraucht, etwa nachdem ihm im Jahr 1795 Studenten mit Steinen ein Fenster eingeworfen hatten. „Sie haben also das *absolute Ich*“, so schreibt Goethe in diesem Zusammenhang an Christian Gottlob Voigt, „in großer Verlegenheit gesehen, und freylich ist es von den Nicht Ichs, die man doch *gesetzt* hat, sehr unhöflich durch die Scheiben zu *fliegen*.“⁵ Dadurch, dass Fichte die Freiheit des Ichs verabsolutiert, wird sein ‚Getroffen-werden‘ von einem materiellen Nicht-Ich zum komischen Ereignis. Fichte erinnert damit an den Philosophen Thales, der mit dem Blick in den Sternenhimmel seine Aufmerksamkeit auf die fernsten Dinge richtet, dabei aber die nächsten nicht bemerkt, in einen Brunnen stürzt und von einer thrakischen Magd verlacht wird.⁶

Die Analogie zwischen Fichte und Thales verdeutlicht, dass es sich bei der Komik, die Fichtes Philosophie wie ein Schatten begleitet, um eine strukturelle Konstellation handelt. Versuche, das Begrenzte zu entgrenzen, das Bedingte auf das Unbedingte, das Endliche auf das Unendliche auszurichten, führen immer auch die Möglichkeit eines komischen Scheiterns mit sich. Bedenkt man, dass die Ausrichtung auf das Unbedingte und Unendliche einen Kern der Epochensignatur der Romantik bildet – Walter Benjamin spricht von einem „Kultus des Unendlichen“⁷ –, stellt sich die Frage, wie auf dieser Grundlage im Kontext der Romantik

3 Fichte: Wissenschaftslehre nova methodo, S. 29.

4 Vgl. David Martyn: Fichtes romantischer Ernst. In: Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Hg. v. Karl Heinz Bohrer. Frankfurt a. M. 2000, S. 76–90. Zu denken wäre auch an Jean Pauls *Clavis Fichtiana* (1800).

5 Johann Wolfgang Goethe: An C.G Voigt, 10.04.1795. In: ders.: Werke. Sophien-Ausgabe. Abt. IV, Bd. 10: Goethes Briefe, 9. August 1792–31. December 1795, hg. v. Bernhard Suphan/Eduard von der Hellen. Weimar 1892, S. 250.

6 Zur Thales-Anekdote vgl. Hans Blumenberg: Der Sturz des Protophilosophen – Zur Komik der reinen Theorie, anhand einer Rezeptionsgeschichte der Thales-Anekdote. In: Das Komische. Hg. v. Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning. München 1976, S. 11–64.

7 Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: ders.: Gesamelte Schriften. Bd. I.1: Abhandlungen, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 7–122, hier S. 25. Vgl. auch Sebastian Gießmann: Die Romantik und das

die Kippfigur zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen in Erscheinung tritt. Dem soll im Folgenden anhand von drei Feldern nachgegangen werden: den Dingen, der Komik und dem Theater. Für alle drei Felder ist zu zeigen, dass ihnen, erstens, Merkmale der Begrenztheit, Bedingtheit und Endlichkeit zu eigen sind, die Romantik sie aber, zweitens, entgrenzt und auf das Unbedingte und Unendliche ausrichtet, dabei aber wiederum, drittens, die materiellen Dinge eine komische Widerständigkeit aufweisen können. Im Zuge dieser Vorgänge werden die Dinge komisch, die Komik wird dinglich und beides verdichtet sich, etwa in Ludwig Tiecks *Prinz Zerbino* (1797) und E.T.A. Hoffmanns *Der vollkommene Maschinist* (1814), in Szenen, die mittels der (Theater-)Dinge Parodien der Romantik ins Werk setzen, die gleichwohl als dezidiert romantisch gelten können.

Die (Un-)Endlichkeit der Dinge

„Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur die Dinge.“⁸ Mit dieser Sentenz eröffnet Novalis seine *Blüthenstaub*-Fragmente (1798). Das Fragment wurde häufig als Formulierung romantischer Sehnsucht verstanden, eine tiefergreifende Lesart kommt indes nicht umhin, den antithetischen und dynamischen Charakter der Sentenz zu erkennen: Nicht nur steht dem Suchen das Finden, dem entgrenzten Raum („überall“) die entgrenzte Zeit („immer“), dem abstrakten Unbedingten die konkreten Dinge gegenüber, durch das fehlende *matching* von Gesuchtem und Gefundenem eröffnet das Fragment auch eine räumlich wie zeitlich entgrenzte Wiederholungsschleife und damit eine Spielart der romantischen Ironie.

Eine weitere Auffälligkeit im ersten *Blüthenstaub*-Fragment ist die Wahl des Personalpronomens „Wir“. Damit wird die Suche nach dem Unbedingten als eine kollektive markiert. Tatsächlich wird in zeitgenössischen Texten, z. B. in Schellings Frühschrift *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* (1794), Schleiermachers Abhandlungen *Über die Religion* (1799) oder August Wilhelm Schlegels Vorträgen *Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters* (1803), die Befreiung von den materiellen Dingen auf der einen, die Hinwendung zum Unbedingten und Unendlichen auf der ande-

Unendliche. Grenzgänge zwischen Ästhetik und Ökonomie. In: Weimarer Beiträge 52 (2006), H. 2, S. 165–190.

⁸ Novalis: Vermischte Bemerkungen / *Blüthenstaub* 1797/98 (Synoptischer Paralleldruck). In: ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, hg. v. Hans-Joachim Mähl. Darmstadt 1999, S. 225–285, hier S. 227. Vgl. zum Fragment Jurij Striedter: Die Fragmente des Novalis als „Präfiguration“ seiner Dichtung. München 1985, S. 24–39.

ren Seite mit einer Epochendiagnose verknüpft.⁹ Das gegenwärtige Zeitalter der Aufklärung habe sich durch einen Nützlichkeitsimperativ an die materiellen Dinge und deren Endlichkeit gebunden; zum Zweck der Befreiung müsse dieser Zustand überwunden werden, und zwar durch eine Ausrichtung auf das Unendliche.¹⁰ Gelingen könne dies, so August Wilhelm Schlegel, durch die Anwendung eines „transcendentalen Idealismus“ in der Dichtung – mit diesem verfüge der „Dichter“ über einen „Zauberstab“, um „mit Leichtigkeit den Geist zu verkörpern, und das Materielle zu vergeistigen“.¹¹

Überlegungen zu einer Epochenkonstellation, die anhand eines vorherrschenden Dingbezugs formuliert werden, finden sich auch in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804), wenn er der antiken plastischen Poesie, die sich in den „Grenzen der Vollendung“ bewege, die christlich romantische Poesie gegenüberstellt, die er als „das Schöne ohne Begrenzung, oder das *schöne* Unendliche“ beschreibt.¹² Jean Pauls Unterscheidung adressiert eine historische Makroebene, ebenso weist sie aber auch einen gegenwartsdiagnostischen Charakter auf: Zwar gebe es derzeit ein

9 Zu den Formen des Dingbezugs der Romantik vgl. Christiane Holm/Günter Oesterle (Hg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*. Würzburg 2011; sowie Jakob Christoph Heller/Erik Martin/Sebastian Schönbeck (Hg.): *Ding und Bild in der europäischen Romantik*. Berlin/Boston 2021.

10 Vgl. etwa Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* [1795]. In: ders.: *Schriften*. Bd. 1: 1794–1800, hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 39–134, hier S. 47 f. (Vorrede), S. 85–92 (§ 14); Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion. Rede an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, (2.–) 4. Aufl. In: ders.: *Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 1, Bd. 12: *Über die Religion*, (2.–) 4. Aufl., *Monologen* (2.–) 4. Aufl., hg. v. Günter Meckenstock. Berlin/New York 1995, S. 1–321, hier S. 150–175; August Wilhelm Schlegel: *Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters*. In: ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Bd. 2.1: *Vorlesungen über die Ästhetik (1803–1827)*, hg. v. Ernst Behler. Paderborn/München/Wien u. a. 2007, S. 197–253, hier S. 219–253.

11 Schlegel: *Ueber Litteratur*, S. 251.

12 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: ders.: *Werke*. Bd. 5, hg. v. Norbert Miller. 3. Aufl. München 1963, S. 7–456, hier S. 83, 88. Was Jean Paul hier als historisch-diachrone Unterscheidung anführt, wurde anhand der Merkmale ‚Vollendung‘ (Klassik/Klassizismus) und ‚Unendlichkeit‘ (Romantik) auf das Literatursystem um 1800 umgelegt. Vgl. Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. 5. Aufl. Bern/München 1962. Ohne die Unterscheidung von Vollendung/Unendlichkeit als „Pole des Menschentums“ (Strich: *Klassik und Romantik*, S. 330) zu bestimmen sowie ausgehend von der Betonung einer Komplementarität der beiden Seiten, die jeweils auf die „beginnende Moderne“ reagierten, wird das Begriffspaar weiterhin zur Beschreibung der Epochensignatur um 1800 herangezogen. Vgl. Christine Lubkoll/Günter Oesterle/Stephanie Waldow: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik. Einleitung*. In: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. Hg. v. Christine Lubkoll/Günter Oesterle. Würzburg 2001, S. 7–19, hier S. 9–11.

„Geschrei nach Objektivität“, dieses müsse aber wirkungslos bleiben, „da zu Objektivität durchaus Objekte gehören, diese aber neuerer Zeit teils fehlen, teils sinken, teils (durch einen scharfen Idealismus) gar wegschmelzen im Ich.“¹³ Was in anderen zeitgenössischen Positionen mit der Überwindung des Dinglichen und Endlichen gewünscht und gefordert wird, wertet Jean Paul als vorherrschende Tendenz. Ergänzend stellt er sodann fest, dass die Dinge, die Eingang in die romantische Poesie gefunden haben, „mehr als Buchstaben und Zeichen denn als Körper“ in Erscheinung treten.¹⁴

Die herangezogenen Beispiele veranschaulichen, dass der romantische „Kultus des Unendlichen“ mit einer dezidierten Überwindung der Dinge einhergeht: Die Dinge werden übersprungen, in ihrer Widerstrebigkeit aufgehoben, verzaubert, weggeschmolzen und in Zeichen verwandelt. Wenn nun aber August Wilhelm Schlegel davon spricht, dass mit dem „Zauberstab“ der Poesie nicht nur das Materielle vergeistigt, sondern ebenso der Geist verkörpert werden soll, wird deutlich, dass dies nur eine Seite einer Doppelbewegung ist.¹⁵ Auch in Novalis' programmatischem „Die Welt muß romantisiert werden“-Fragment ist eine solche Doppelbewegung zu erkennen: Im Sinn einer „Wechselerhöhung und Erniedrigung“ soll zum einen „dem Gemeinen ein[] hohe[r] Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen ein[] unendliche[r] Schein“ gegeben werden, zum anderen soll aber die gleiche „Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche“ angewandt werden.¹⁶ Die Ausrichtung auf das Unendliche und Unbedingte ist somit gekoppelt an eine Gegenbewegung, die zum Endlichen und zu den Dingen führt. Dass diese Gegenbewegung tendenziell unterbelichtet geblieben ist – Benjamins Rede vom romantischen „Kultus des Unendlichen“

¹³ Jean Paul: Vorschule, S. 73.

¹⁴ Jean Paul: Vorschule, S. 93. Als Beispiele nennt Jean Paul „Reliquien“, „Kruzifixe“, „Hostien“, „Glocken“ und „Heiligen-Bilder“. Man könnte dieses Dinginventar um Novalis' blaue Blume, Tiecks Runentafel, Hoffmanns Nußknacker oder Eichendorffs Marmorbild erweitern.

¹⁵ Zu dieser Doppelbewegung vgl. auch Christiane Holm/Günter Oesterle: Einleitung. In: Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik. Hg. v. Christiane Holm/Günter Oesterle. Würzburg 2011, S. 7–26, hier S. 8; Jakob Christoph Heller/Erik Martin/Sebastian Schönbeck: „Die Erkenntnis der Duplizität“. Zum Verhältnis von Ding und Bild in der europäischen Romantik. In: Ding und Bild in der europäischen Romantik. Hg. v. Jakob Christoph Heller/Erik Martin/Sebastian Schönbeck. Berlin/Boston 2021, S. 1–20, hier S. 2; Alexander Kling: Die Romantik, das Unbedingte und die Dinge. In: Dinge. Handliche Bibliothek der Romantik. Band 11. Hg. v. Alexander Kling. Berlin 2023, S. 9–17, hier S. 11.

¹⁶ Novalis: Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen 1798. In: ders.: Werke, Tagebücher, Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, hg. v. Hans-Joachim Mähl. Darmstadt 1999, S. 311–424, hier S. 334.

mag hier als Beleg genügen –, kann darauf zurückgeführt werden, dass die Rückwendung vom Unendlichen zum Endlichen, vom Unbedingten zu den Dingen bereits in den romantischen Texten häufig als Störung der ersten Bewegung in Erscheinung tritt und dabei mithin Züge des Komischen annimmt. Das gilt nicht nur für Fichte, wenn er von den Steinen als einem materiellen Nicht-Ich getroffen wird, sondern auch für Novalis' erstes *Blüthenstaub*-Fragment. In der Forschung wurde festgestellt, dass das Finden der nichtgesuchten Dinge einem komischen Stolpern gleicht.¹⁷ Hinzufügen ließe sich dieser Überlegung, dass es sich bei der endlosen Wiederholungsschleife von Suchen und Finden im Sinne Hegels um eine „*schlechte* [...] Unendlichkeit“ handelt – es ist ein Vorgang, der „fortwährend dasselbe wiederholt“, dadurch „immer im Endlichen stehenbleibt“¹⁸ und so letztlich Nonsens-Züge annimmt. Das epochale „Wir“ des Fragments gleicht damit einer Slapstickfigur, die auch in anderen romantischen Texten ihren Auftritt hat, etwa bei E.T.A. Hoffmann.¹⁹

Dass die Bewegung zum Unendlichen und Unbedingten Gefahr läuft, auf komische Weise an den banalen Alltagsdingen zu scheitern, ist in Friedrich Schlegels 54. *Lyceums*-Fragment (1797) zu beobachten: „Es gibt Schriftsteller die Unbedingtes trinken wie Wasser; und Bücher, wo selbst die Hunde sich aufs Unendliche beziehen.“²⁰ Zunächst fällt auf, dass Schlegel die Begriffe des Unbedingten und des Unendlichen nahezu synonym verwendet. Dabei deutet sich die Möglichkeit an, dass beide Begriffe zu Floskeln eines romantischen Jargons werden. Mit Blick auf diese potentielle Floskel- und Jargonhaftigkeit polemisiert Schlegel gegen solche ‚Schriftsteller‘, deren Texte ein ‚schlechtes‘ Romantisieren betreiben, das durch den Versuch gekennzeichnet ist, alle Dinge und Wesen auf das Unendliche zu beziehen, selbst die, die sich aufgrund ihrer banalen Existenz hierfür in keiner Weise eignen. Dass solche Versuche Züge des Lächerlichen tragen, liegt auf der Hand. Ebenso ist

17 Vgl. Johannes F. Lehmann: „Das Vorhandenseyn einer Körperwelt“ – Widerständige Dinge in der romantischen Komiktheorie von Stephan Schütze und bei E.T.A. Hoffmann. In: *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*. Hg. v. Christiane Holm/Günter Oesterle. Würzburg 2011, S. 121–134, hier S. 125.

18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke in 20 Bänden*. Bd. 8: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830*. Erster Teil: *Die Wissenschaft der Logik*. Mit mündlichen Zusätzen, hg. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M. 1986, S. 199.

19 Dass Wiederholungen eine Grundfigur des Komischen darstellen, vertritt nicht erst Henri Bergson in *Le rire* (1900), bereits in Stephan Schützes *Versuch einer Theorie des Komischen* (1817) findet sich diese Überlegung. Schützes Theorie wurde als eine „erste Komiktheorie des *slapstick*“ ausgewiesen und dabei auch auf die Texte E.T.A. Hoffmanns bezogen. Vgl. Lehmann: „Das Vorhandenseyn einer Körperwelt“, S. 127, 129–134.

20 Friedrich Schlegel: *Lyceums-Fragmente* [1797]. In: ders.: *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Abt. 1, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I*, hg. v. Ernst Behler. Zürich 1967, S. 147–163, hier S. 154.

aber festzustellen, dass Schlegel damit der romantischen Doppelbewegung gerade nicht Rechnung trägt, denn nach dieser wären die genannten ‚Schriftsteller‘, die das Unbedingte und Unendliche in alles einprägen, was in ihre Finger kommt, nicht als schlechte Poeten abzuqualifizieren, im Gegenteil müsste ihr Verfahren als ein dezidiert romantisches anerkannt werden. Dementsprechend hat, um das Beispiel nochmals aufzugreifen, E.T.A. Hoffmann in die banalsten Alltagsdinge – Kaffee-kannen, Türknaufe, Nachttöpfe – die Züge einer magischen Hinterwelt eingesenkt und so die Spannung zwischen Poesie und Prosa, Erhabenheit und Komik, Unendlichkeit und Endlichkeit zur Grundausrichtung seiner Texte gemacht.

Die (Un-)Endlichkeit des Komischen

Erscheinungsformen des Komischen stellen sich ein, wenn Handlungsintentionen in ihrem Verlauf unterbrochen und umgelenkt werden. Je enger dabei die Handlungsintention mit der Art ihrer Durchkreuzung in Kontrast steht, desto stärker ist der komische Effekt. Wenn die endlichen Dinge auf das Unendliche ausgerichtet werden sollen, sich dabei aber ihre persistente Materialität als widerständig erweist, entspricht das genau diesem Mechanismus des Komischen, der in ähnlicher Form wiederum bereits in der Thales-Episode zu erkennen ist – die Episode wurde dementsprechend zu einem zentralen Bezugspunkt verschiedener Komiktheorien.²¹ Einerseits kann man damit sagen, dass für die Komik – wie auch für die Dinge – Prinzipien der Begrenzung, des Bedingten und Endlichen entscheidend sind. Andererseits ist jedoch nicht zu übersehen, dass die romantischen Theorien, etwa von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Ast, das Komische dezidiert auf das Unendliche ausrichten. Anstatt von der Begrenzungskraft der Dinge auszugehen – Brunnen, Wände, Steine –, richten beide den Fokus auf die Freiheit und Willkür des Subjekts als dem entscheidenden Faktor des Komischen.²² Der „Komiker“, so

21 Angestoßen durch den Eröffnungsbeitrag von Hans Blumenberg ist dies etwa der Fall in einigen Beiträgen des Sammelbandes *Das Komische* der Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik*. Ohne direkten Bezug auf Thales klingt dieser Mechanismus des Komischen des Weiteren bei Wolfgang Iser mit der Komik als „Kipp-Phänomen“ sowie bei Karlheinz Stierle mit der „Fremdbestimmtheit“ an. Vgl. Wolfgang Iser: *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*. In: *Das Komische*. Hg. v. Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning, München 1976, S. 398–402; Karlheinz Stierle: *Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie*. In: *Das Komische*. Hg. v. Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning, München 1976, S. 237–268.

22 Vgl. August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (Jena 1798–1799). In: ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Bd. 1: *Vorlesungen über die Ästhetik I* (1798–1803), hg. v. Ernst Behler. Paderborn/München/Wien u. a. 1989, S. 1–154, hier S. 93–95; Friedrich Ast: *Sys-*

Ast, „vernichtet [...] die Welt, indem er sie aller Nothwendigkeit und Vernunftmässigkeit entfesselt“, er betreibe eine „freye[] Umbildung aller Dinge“, zudem raube er „dem Menschen alle Tugend und Selbstständigkeit, um ihn rein unendlich, d. h., unbestimmt und willkürlich, in seiner Thorheit und Narrheit darzustellen.“²³

Eine Passage, in der nicht nur der Zusammenhang von Dingen und Komik, sondern auch von Endlichkeit, Unendlichkeit und Romantik explizit aufgerufen wird, findet sich zu Beginn des siebten Programms von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*:²⁴

Wir haben der romantischen Poesie im Gegensatz der plastischen die Unendlichkeit des Subjekts zum Spielraum gegeben, worin die Objekten-Welt wie in einem Mondlicht ihre Grenzen verliert. Wie soll aber das Komische romantisch werden, da es bloß im Kontrastieren des Endlichen mit dem Endlichen besteht und keine Unendlichkeit zulassen kann? Der Verstand und die Objekten-Welt kennen nur Endlichkeit. Hier finden wir nur jenen unendlichen Kontrast zwischen der Idee (der Vernunft) und der ganzen Endlichkeit selbst. Wie aber, wenn man eben diese Endlichkeit als *subjektiven* Kontrast jetzo der Idee (Unendlichkeit) als *objektiven* unterschöbe und liehe und statt des Erhabenen als eines angewandten Unendlichen jetzo ein auf das Unendliche angewandte Endliche, also bloß Unendlichkeit des Kontrastes gebäre, d. h. eine negative? Dann hätten wir den humour oder das romantische Komische.²⁵

Jean Paul greift hier, erstens, nochmals die Unterscheidung von plastischer und romantischer Poesie auf. Dabei zeigt sich abermals, dass die romantische Poesie für ihn durch Unendlichkeit gekennzeichnet ist, die als solche der Auflösung der mate-

tem der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik zu Vorlesungen und zum Privatgebrauche. Leipzig 1805, S. 231–242. Die Nähe Asts zu Schlegel ergibt sich daraus, dass er an dessen Jenaer *Vorlesungen über die philosophische Kunstlehre* teilgenommen und Nachschriften zu diesen angefertigt hat – auf der Grundlage dieser Nachschriften wurden wiederum Schlegels Vorlesungen ediert. Als Überblick zu den Komiktheorien um 1800 vgl. Alexander Kling/Johannes F. Lehmann: Stephan Schütze und seine Komiktheorie. Zur Einführung. In: Stephan Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen. Mit weiteren komiktheoretischen Texten Schützes, Einleitung, Schriftenverzeichnis und Anmerkungen. Hg. v. Alexander Kling/Johannes F. Lehmann. Hamburg 2022, S. VII–CIV, hier S. XXV–LXXII.

²³ Ast: System der Kunstlehre, S. 235, 237.

²⁴ Es sei hier zumindest darauf hingewiesen, dass die verschiedenen Theorien ein geteiltes Reflexionsfeld bilden. So hat Ast Jean Pauls *Vorschule* rezensiert, wobei er die hier entwickelten komiktheoretischen Ausführungen auf der Grundlage seiner eigenen und Schlegels Position kritisiert. Jean Paul spricht in der zweiten Auflage der *Vorschule* dementsgegen von der „neuere[n] Schlegel-Schelling-Astische[n] Definition des Komischen“; dieser stellt er die „allerneueste“ Theorie Schützes gegenüber; anschließend entfaltet er seine eigene Theorie. Jean Paul: *Vorschule*, S. 104. Schütze schließlich hat in seinem *Versuch einer Theorie des Komischen* explizit auf Jean Paul, implizit auf die Theorien Schlegels und Asts Bezug genommen.

²⁵ Jean Paul: *Vorschule*, S. 124 f.

riellen Dinge Vorschub leistet – „wie in einem Mondlicht“ verlieren sie „ihre Grenzen“. Zweitens stellt Jean Paul fest, dass die Komik sich im Unterschied zum Romantischen durchgehend im Raum des Endlichen bewegt – sie ergibt sich aus dem „Kontrastieren des Endlichen mit dem Endlichen“. Drittens fragt Jean Paul, wie auf dieser Grundlage das Romantische und das Komische – also das Unendliche und das Endliche – zusammenfinden können, sodass aus dieser Kombination eine Form des Komischen entsteht, die er als Humor und als das „romantische Komische“ bezeichnet.²⁶ In der Forschung wurde die Passage als Ausgangspunkt von Jean Pauls Humorkonzeption immer wieder aufgegriffen, sie hat dabei aber auch zu einigem Kopfzerbrechen geführt.²⁷ Es ist hier nicht der Ort, dem genauer nachzugehen. Stattdessen sollen allein zwei Verständnisweisen von Jean Pauls Formulierung einer „angewandte[n] Endlich[keit]“ diskutiert werden.

Endlichkeit auf die „Idee“ als das Unendliche anzuwenden, lässt sich, erstens, so verstehen, dass das Abstrakte und Allgemeine durch das Konkrete und Besondere versinnlicht wird. Jean Paul spricht dementsprechend von einer „komische[n] Individuation“ und skizziert in diesem Zusammenhang ein Schreibverfahren der Digression, das er selbst in seinen literarischen Texten umgesetzt hat.²⁸ Nach Ralf Simon wird mit diesem Schreibverfahren das Endliche „in sich endlos“; die „ange-

26 Zur argumentativen Konzeption der *Vorschule*, deren vorausgehende Passagen auf diesen Punkt zulaufen, vgl. Ralf Simon: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*. München 2013, S. 211–258. Simon kommt in diesem Zusammenhang auch auf die Dinge zu sprechen, allerdings stehen diese Ausführungen in Widerspruch zu seinen Überlegungen an anderer Stelle. So heißt es einmal: „Jean Paul bleibt die Antwort nicht schuldig: Im Komischen individualisiert sich das Allgemeine ins Körperliche, in den konkreten Zusammenstoß mit den Dingen.“ Simon: *Die Idee der Prosa*, S. 239. An anderer Stelle lautet hingegen der Befund, dass in der *Vorschule* „seltsamerweise das Ding nicht thematisiert“ wird; eine theoretische Erfassung der von den Dingen ausgehenden Komik habe erst Friedrich Theodor Vischer vorgelegt. Ralf Simon: *Gespensterkomik (Goethes Balladen)*. In: *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. Hg. v. Sabine Schneider/Heinz Brüggemann. München 2011, S. 59–75, hier S. 75. Zum einen kann man in der Gegenläufigkeit dieser Beobachtungen die Schwierigkeit erkennen, die Jean Pauls Humorkonzeption bereitet. Zum anderen ist festzustellen, dass eine von den Dingen her argumentierende Komiktheorie nicht erst von Vischer entworfen wird, sie findet sich bereits in Schützes *Versuch einer Theorie des Komischen*.

27 Vgl. Maximilian Bergengruen: *Schöne Seelen, groteske Körper. Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie*. Hamburg 2003, S. 212 f.

28 Jean Paul: *Vorschule*, S. 140. Jean Paul führt folgenden Satz als Beispiel an: „[D]er Mensch denkt neuerer Zeit nicht dumm, sondern ganz aufgeklärt, liebt aber schlecht.“ Dieser Satz sei voller Abstraktionen, die für den Humor konkretisiert, individualisiert und versinnlicht werden müssten, etwa indem „der Mensch“ zeitlich und räumlich als „Friedrichstädter“ bestimmt werde. Nehme man solche Ersetzungen des Abstrakten durch das Konkrete für den ganzen Satz vor, hätte man schließlich z. B. folgende Reformulierung: „Und so erleuchtet [...] der Friedrichstädter sich allein

wandte Endlichkeit‘ führe zu einer „listenlange[n] Aufzählung kurioser Endlichkeiten“; der dabei generierte Humor sei „als ästhetisches Prinzip der Prosa die Positivierung der schlechten Unendlichkeit“.²⁹

Eine zweite Verständnisweise der ‚angewandten Endlichkeit‘ ergibt sich, wenn das Romantische stärker in den Vordergrund gerückt wird. In dieser Hinsicht versteht Maximilian Bergengruen die Anwendung der Endlichkeit so, dass der Romantik, während sie vom Unendlichen schwadroniert, das Wissen über die Endlichkeit und Begrenztheit der Welt untergeschoben wird. „Durch diesen ‚Trick‘“, so Bergengruen, „wird das Romantische nicht nur lächerlich gemacht, sondern kann [...] ‚intendiert‘ komisch werden.“³⁰ Mit dieser Verständnisweise der ‚angewandten Endlichkeit‘ wird der Romantik eine Selbstparodie unterstellt – sie wird zum Rollenspiel, wobei aus dem Unendlichkeitspathos stets die Endlichkeit hervorlugt und das romantische Komische sich in ein Komisch-werden der Romantik verwandelt.

Mit der ‚angewandten Endlichkeit‘, mit der das Konkrete und die Grenzen des romantischen Unendlichkeitspathos in den Blick geraten sollen, rücken die Dinge wieder verstärkt ins Zentrum der Komiktheorie. Umgekehrt lässt Jean Paul jedoch keinen Zweifel daran, dass auch in seiner Theorie das Subjekt den Vorrang hat vor dem Objekt: Das „Komische“ wohne „nie im Objekte [...], sondern im Subjekte.“³¹ Entsprechend dieser Privilegierung muss die ‚angewandte Endlichkeit‘ als Operation des Subjekts verstanden werden, die ihrerseits eine Signatur des Unendlichen bzw. Endlosen trägt. So führt zum einen die Konkretion des Abstrakten durch die digressive Schreibweise gerade nicht zu einer Verfestigung, sondern einer Verflüchtigung der Dinge. Zum anderen hat Bergengruen darauf hingewiesen, dass mit der ‚angewandten Endlichkeit‘ zwar der „Unendlichkeit Endlichkeit parodistisch unterlegt“ werde, dies könne aber „nur in der subjektiven Unendlichkeit stattfinden. Und der [...] muß wiederum Endlichkeit unterlegt werden usw. usw.“³² Die Anwendung der Endlichkeit erweist sich somit als unab-schließbarer Vorgang, in dem Unendlichkeit von Endlichkeit, Endlichkeit von Unendlichkeit eingeholt wird.

In einem deutlichen Kontrast – gerade im Hinblick auf die Konstellation von Komik und Dingen, Endlichkeit und Unendlichkeit – zu den romantischen Komiktheorien sowie zu Jean Paul steht die Position Stephan Schützes. Entgegen der Gewichtung des Subjektpols geht Schütze davon aus, dass Komik nicht durch die

und sein Papier und verachtet Ungeheuer und Fische um sich her ganz.“ Das, so kommentiert Jean Paul, „ist der obige Satz“. Jean Paul: Vorschule, S. 140.

²⁹ Simon: Die Idee der Prosa, S. 250.

³⁰ Bergengruen: Schöne Seelen, S. 217.

³¹ Jean Paul: Vorschule, S. 110.

³² Bergengruen: Schöne Seelen, S. 218.

„Dichtung von Möglichkeiten“ geschaffen, sondern in der „objective[n] Welt“ „entdeckt“ werden müsse.³³ In der Rede vom Unendlichen sieht er einen „Scherwenzel“, ein begrifflich-floskelhaftes *Passepartout*.³⁴ Grundsätzlich ergibt sich für Schütze das Komische aus der Spannung zwischen der menschlichen Freiheit und seinen auf Ziele gerichteten Handlungsintentionen auf der einen, den dabei in Erscheinung tretenden Abhängigkeiten von seiner materiellen Umwelt auf der anderen Seite: „So viel Dinge aber nöthig sind, um die *Freyheit* auszuüben, so viel Fälle sind auch möglich, sie zu *beschränken*. Und in jeder *möglichen Beschränkung* eröffnet sich auch wieder eine Quelle des Lächerlichen“.³⁵

In Zusammenhang mit Schützes allgemeinen komiktheoretischen Ausführungen ergeben sich zwei engere Bezugspunkte zur Romantik. Zum einen kommt Schütze explizit auf ein „Komische[s] *romantischer* Art“ zu sprechen. Mit dieser Art des Komischen habe man es zu tun, wenn „Hindernisse“, die den Menschen bei seinen Tätigkeiten stören, von „todten Gegenstände[n]“ ausgehen, die „für den Augenblick selbst vernünftig scheinen“.³⁶ Das „Komische *romantischer* Art“ ergibt sich also aus einer Personifizierung der Dinge als subjektförmige Objekte, die aktiv und scheinbar bewusst die menschlichen Handlungen begrenzen und bedingen. Zum anderen stellt sich ein Bezugspunkt zur Romantik über die anthropologische Fundierung von Schützes Komiktheorie ein. Schütze versteht den Menschen, in der Tradition der aufgeklärten Anthropologie, als *homo duplex*, als geistig-körperliches Doppelwesen. Mit der Romantik hängt dies insofern zusammen, als Schütze Geist und Körper mit dem Unendlichen und Endlichen verbindet und aus der Spannung der beiden die Komik hervorgehen lässt:

Denn so steht auch der Mensch da, der, halbverwurzelt im Boden, hinauf verlangt zum Lichte, und auf diese Weise Körper mit Geist, Sinnlichkeit mit Freyheit, das Irdische mit dem Göttlichen verbindet. Aus dieser zwiefachen Richtung geht auch die Möglichkeit des Komischen hervor [...].³⁷

33 Stephan Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen. In: ders.: Versuch einer Theorie des Komischen. Mit weiteren komiktheoretischen Texten Schützes, Einleitung, Schriftenverzeichnis und Anmerkungen, hg. v. Alexander Kling/Johannes F. Lehmann. Hamburg 2022, S. 1–171, hier S. 15.

34 Stephan Schütze: Rezension von Friedrich Theodor Vischer: Über das Erhabene und Komische [1838]. In: ders.: Versuch einer Theorie des Komischen. Mit weiteren komiktheoretischen Texten Schützes, Einleitung, Schriftenverzeichnis und Anmerkungen, hg. v. Alexander Kling/Johannes F. Lehmann. Hamburg 2022, S. 192–205, hier S. 193.

35 Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen, S. 25.

36 Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen, S. 20.

37 Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen, S. 16.

In einer Terminologie, die an Schelling angelehnt ist,³⁸ entwirft Schütze hier eine Theorie jenes komischen Mechanismus, wie er dem Lachen der thrakischen Magd gegenüber Thales' Brunnensturz sowie dem Spott Goethes gegenüber Fichtes Begegnungen mit den materiellen Nicht-Ichs zugrunde liegt. Auch das von der Romantik mitgeführte Potential des eigenen Komisch-werdens durch die Spannung zwischen der Ausrichtung auf das Unendliche und Unbedingte auf der einen und dem „Vorhandenseyn einer Körperwelt“³⁹ auf der anderen Seite rückt so in den Fokus der Komiktheorie.

Die (Un-)Endlichkeit des Theaters – Tiecks *Prinz Zerbino*

Nachdem Ludwig Tieck ihn zuvor um ein Referenzschreiben für eine Bewerbung ans Frankfurter Theater gebeten hat, entwirft Goethe im Dezember 1801 eine ablehnende Antwort, die zugleich sein Verständnis des Theaters zu erkennen gibt. Das Theater scheine zwar „an das Ideale zu gränzen“, tatsächlich hänge es aber von „gemeinen und [...] geringen Mitteln ab“; wer „Ideen“ auf dem Theater „realisieren“ wolle, müsse den „realistischen Theil der ganzen Anstalt“ beherrschen.⁴⁰ Entsprechend seiner langjährigen Leitung des Weimarer Hoftheaters geriert sich Goethe hier als erfahrener Theaterpraktiker. Umgekehrt spricht er Tieck jegliche Ausrichtung auf das Praktische der Bühnenwirklichkeit mit der Aussage ab, dass seiner „dramatische[n] Poesie“ die „theatrale Richtung“ fehle.⁴¹

Goethes Ausführungen bestimmen das Drama über die Wirklichkeits- und Materialitätszwänge des Theaters. Seine Bewertung von Tiecks Dramatik als atheatral lässt sich auf die Komödie *Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten*

38 Zum Verhältnis von Schütze und Schelling vgl. Kling/Lehmann: Stephan Schütze und seine Komiktheorie. Zur Einführung, S. L–LIX.

39 Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen, S. 52.

40 Johann Wolfgang Goethe: An Ludwig Tieck, Konzept, 16.12.1801. In: Schriften der Goethe-Gesellschaft. Goethe und die Romantik. Bd. 1: Briefe mit Erläuterungen, hg. v. Karl Schüddekopf/Oskar Walzel. Weimar 1898, S. 295–296, hier S. 295. Der tatsächlich an Tieck geschickte Brief hat einen anderen Wortlaut. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: An Ludwig Tieck, 17.12.1801. In: ders.: Werke. Sophien-Ausgabe. Abt IV, Bd. 15: Goethes Briefe 1801–1802, hg. v. Bernhard Suphan/Eduard von der Hellen. Weimar 1894, S. 297.

41 Goethe: An Ludwig Tieck, S. 295.

Geschmack (1799) beziehen.⁴² Als *Fortsetzung des gestiefelten Katers* – so der Untertitel – steht der *Zerbino* einerseits in der Tradition von Tiecks parabatistischen Komödien, in denen „die Bühne mit sich selbst Scherz“ treibe.⁴³ Andererseits weist die Form des *Zerbino* auf die Universal Dramen voraus, die im Werk Tiecks ab 1800 an die Stelle der parabatistischen Komödien treten und die in der Forschung als besonders „bühnenuntauglich[e]“ Lesedramen gelten.⁴⁴ Für den *Zerbino* steht die Bühnentauglichkeit hingegen noch zur Diskussion. Goethe hatte Tieck 1799 dazu aufgefordert, das Stück auf einen Handlungsstrang zu begrenzen, um es aufführbar zu machen.⁴⁵ Tieck lehnt dies zwar ab – er habe sich in die „Form wie vergafft“, die „so wunderbar Epik und Drama verschmelzt“⁴⁶ –, dennoch erwägt er in den folgenden Jahren eine Überarbeitung und bittet Karl Wilhelm Ferdinand Solger hierzu um eine Einschätzung. Diese fällt eindeutig aus: „Von dem Ganzen“ könne man sagen, „daß es zu sehr auseinandergeht“, „der dra-

42 Ludwig Tieck: *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack*. Gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers. Ein deutsches Lustspiel in sechs Aufzügen. In: ders.: *Schriften*. Bd. 10. Berlin 1828.

43 Ludwig Tieck: *Vorbericht*. In: ders.: *Schriften*. Bd. 1. Berlin 1828, S. V–XLIV, hier S. VIII. Tieck verweist hier auch darauf, dass er für seine parabatistischen Komödien *Der gestiefelte Kater* und *Die verkehrte Welt* „die Bühne und ihre Einrichtungen im Auge behalten“ habe. Vgl. Tieck: *Vorbericht*, S. XX, XXV. Vgl. zur parabatistischen Komödie der Romantik Uwe Japp: *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Tübingen 1999, sowie zu den Texten Tiecks im Kontext des romantischen Dramas Claudia Stockinger: *Das Drama der deutschen Romantik – ein Überblick* (Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué und Eichendorff). In: *Goethezeitportal* (2004). http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/romantik/stockinger_drama.pdf, (letzter Zugriff: 03.12.2022).

44 Japp: *Die Komödie der Romantik*, S. 4. Das Lesedrama wurde immer wieder anhand der Trennung von Dramentext und Theater beschrieben. Vgl. etwa Georg Lukács: *Zur Soziologie des modernen Dramas*. In: ders.: *Werkauswahl*. Bd. 1: *Schriften zur Literatursoziologie*, hg. v. Peter Ludz. 5. Aufl. Berlin 1972, S. 261–295; sowie als knappen Überblick Peter W. Marx: *Lesedrama*. In: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. v. Peter W. Marx. Stuttgart/Weimar 2012, S. 293–295. Das Drama der Romantik stellt in Hinsicht auf diese Trennung sicher einen Höhepunkt dar, entscheidend vorangetrieben wird sie aber bereits mit der Dramenpoetik des Sturm und Drang. Wenn sich Goethe also auf die Realität des Theaters beruft, dann wendet er sich gegen eine Form, an deren Ruf er selbst beteiligt war. Zum romantischen Drama als Lesedrama vgl. die Beiträge von Gerhard Schulz und Ludwig Stockinger in Uwe Japp/Stefan Scherer/Claudia Stockinger (Hg.): *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen 2000.

45 Tieck selbst berichtet hiervon. Vgl. Ludwig Tieck: *Schriften*. Bd. 6. Berlin 1828, S. V–LIV, hier S. LII.

46 Ludwig Tieck: *An Solger*, 30.01.1817. In: Karl Wilhelm Ferdinand Solger: *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. Bd. 1, hg. v. Ludwig Tieck/Friedrich von Raumer. Leipzig 1826, S. 499–502, hier S. 502.

matische Plan“ sei „nicht recht gerundet“, wäre er „mehr concentrirt“, würde „manches Einzelne weniger auseinanderfallen und weniger weitläufig werden.“⁴⁷

Die überbordende Form des *Zerbino*, die in der Bewertung, nicht in ihrer Gestalt strittig ist,⁴⁸ lässt sich ohne Weiteres am Stück selbst nachvollziehen. Ein Handlungsstrang gilt der Reise des Prinzen Zerbino – dem Sohn Gottliebs und der Prinzessin aus *Der gestiefelter Kater* –, der zur Heilung einer Verrücktheit auf die Suche nach dem guten Geschmack geschickt wird. Die mit dem Motiv der Reise verbundene Entgrenzung wird dadurch gesteigert, dass sie an kein Ende gelangt – der gute Geschmack wird nicht gefunden, statt einer sinnhaften Schließung weist sich das Stück selbst die Kriterien der Substanzlosigkeit, Unabgeschlossenheit und Sinnlosigkeit zu.⁴⁹ Bei zwei Figuren, Zerbino und seinem Begleiter Nestor, führt dies im sechsten Akt zum Wunsch nach einer Selbstauslöschung. Die beiden

47 Karl Wilhelm Ferdinand Solger: An Tieck, 23.03.1816. In: ders.: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Bd. 2, hg. v. Ludwig Tieck/Friedrich von Raumer. Leipzig 1826, S. 387–389, hier S. 388.

48 Die in der Rezeption immer wieder aufscheinende Ambivalenz der Bewertung des *Zerbino* ergibt sich aus zwei konträren Bezugspolen: Wird ausgehend vom Theater geurteilt, muss das Auseinanderstreben der Form als Mangel an Schließung und Konzentration angesehen werden – das ist die Position Goethes und Solgers. Umgekehrt kann diese Form aber affirmativ auf die romantische Universalpoesie bezogen werden. In diese Richtung verweist das wertschätzende Urteil Friedrich Schlegels. Vgl. Friedrich Schlegel: Geschichte der europäischen Literatur. In: ders.: Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Abt. II, Bd. 11: Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804, hg. v. Ernst Behler. Zürich 1958, S. 3–188, hier S. 94. Die unterschiedlichen Bewertungen setzen sich in der Forschung fort. Armin Gebhardt: Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des „Königs der Romantik“. Marburg 1997, S. 93, lehnt den *Zerbino* als unsinnig und unspielbar „bis ins Unerträgliche“ ab; Eckehard Catholy: Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik. Darmstadt 1982, S. 240, spricht von einer „Inkonsequenz“, die auf die ästhetisch verfehlten Universal Dramen vorausweise. Nach Adriana Marelli: Ludwig Tiecks frühe Märchenspiele und die Gozzische Manier. Eine vergleichende Studie. Köln 1968, S. 145, dokumentiert der *Zerbino* hingegen „eine neue Richtung des Tieckschen Schaffens“, da „dieses von allem materiellen Theater entblößte Lesedrama“ ein „Versuch“ sei, „in das erahnte und erstrebte Neuland romantischer Kunst vorzustoßen.“ Die aktuellere Forschung hat ebenfalls den Status als Lesedrama betont und dies mit den Merkmalen der Entgrenzung, Unabschließbarkeit und Endlosigkeit verbunden. Vgl. Stefan Scherer: Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik. Berlin 2003, S. 339.

49 Bereits im Prolog ist davon die Rede, dass „diesem lustigen, aus Luft gewebten / Gedichte der Verstand so gänzlich fehle“. Tieck: *Zerbino*, S. 5. Auch die ungewöhnliche sechsaktige Struktur wird eigens reflektiert, wenn es heißt, dass ein „Vorhang“, der „sechsmal sich aufgerollt“ hat, dies mit „gleichem Grund“ ein „siebentes“ und „ebenso zum achten, neunten mal“ machen könnte. Tieck: *Zerbino*, S. 311. Das Stück kommt also nach dem sechsten Akt an ein Ende, doch verweist dies auf eine potentielle Endlosigkeit, zumal das Ende „ohne alle Ursach“ sei, zumindest „[w]enn Willkür nicht hinreichend Ursach‘ ist“. Tieck: *Zerbino*, S. 311.

wollen das „tolle Gedicht“ zurückdrehen, um es „endlich [zu] überwinden“.⁵⁰ Während sie an einer „Maschine“ drehen, kehrt sich nach Angabe des Nebentextes der Zeitverlauf tatsächlich um: „*Verwandelt sich in das vorige Feld [...]. Verwandelt sich wieder in die freie Sandfläche, in der Ferne Aussicht auf Heidekraut, der Poet geht wieder sinnend umher*“.⁵¹ Zerbino und Nestor werden schließlich aufgehalten, unter anderem mit dem Argument, dass durch das Zurückdrehen das Ende des Stücks in eine noch weitere Ferne rücke.⁵²

Die Beobachtungen zum *Zerbino* legen es nahe, dass man es mit einer Komödie im Sinn der romantischen Komiktheorien zu tun hat – das Stück unterwirft sich keinen Begrenzungen, stattdessen inszeniert es eine maximale Willkür, die die Konzentration und Endlichkeit des Theaters aufbricht und so das Unendliche aufscheinen lässt. Versagt damit am *Zerbino* die bisher in Rechnung gestellte doppelte Bewegungsrichtung vom Endlichen zum Unendlichen und zurück? Zunächst ist mit Blick auf diese Frage festzustellen, dass die materiellen Dinge durchaus ihren Auftritt haben, insbesondere im fünften Akt. Nestor kommt hier in den „Garten der Poesie“, wo er auf sprechende Blumen und ein Dichterpantheon trifft, dem unter anderem Sophokles, Dante und Cervantes angehören. All dies führt bei Nestor, einer aufgeklärten Philisterfigur, jedoch zu keiner romantischen Begeisterung, statt des „phantastische[n] Narrenkram[s]“ wünscht er sich „ordentliche Eßwaaren“.⁵³ Es kommt zu folgendem Dialog:

DER TISCH: O wie glücklich ist die Kreatur zu preisen, die endlich zu Erkenntniß kommt, und statt müßig zu sein, nützlich ist.

NESTOR: Wer spricht denn hier so vernünftig? [...]

DER TISCH: Ich bin es, der hier vor Dir steht, mit meinem Namen Tisch genannt.

NESTOR: Aber mir schwindelt, mir vergehn die Sinne; ich habe so etwas noch niemals gehört.

DER TISCH: Ich freue mich, daß nun das Essen bald auf meine Oberfläche wird gesetzt werden, dann nimmst Du meinen Bruder, den Stuhl, setzest Dich vertraulich und lächelnd zu mir heran, und ich bin Dir eine nützliche Bequemlichkeit.

[...]

⁵⁰ Tieck: *Zerbino*, S. 331.

⁵¹ Tieck: *Zerbino*, S. 330, 332.

⁵² Tieck: *Zerbino*, S. 332.

⁵³ Tieck: *Zerbino*, S. 283.

DER TISCH: Wie freuen wir uns, daß wir nicht mehr draußen als elende grüne Bäume im Freien stehn, und rauschen und uns schütteln [...]. Hier sind wir zu einem nützlichen Zweck umgearbeitet und erzogen.⁵⁴

Dass in einem so phantastischen Text wie dem *Zerbino* die Dinge aus dem diegetischen Rahmen heraustreten und als Mitspieler am Handlungsgeschehen teilnehmen, ist kaum eine Überraschung. Überraschend ist jedoch, wie sie dies tun. Schütze verknüpft das „Komische *romantischer* Art“ nicht nur damit, dass die Dinge belebt und vernünftig erscheinen, ebenso ist für ihn entscheidend, dass sie gegen den Menschen und seine Intentionen handeln. In der Interaktion Nestors mit den Möbeln ist das Gegenteil der Fall: Weder verhalten sich die Dinge widerständig noch kommt es zu einem slapstickhaften Geschehen, stattdessen ergibt sich die Dingbelebung allein aus ihrer Partizipation am dramatischen Dialog – und dabei stellen sich die Möbel, in Form einer ironischen Gegenbewegung zum Text, als aufgeklärte Dinge dar, die ihre Transformation zu nützlichen Kulturdingen affirmieren und nicht im Sinn einer romantischen Geschichtstriade als Entfremdung von den ‚rauschenden Wäldern‘ beklagen.⁵⁵ In Hinsicht auf die Bifurkation von Aufklärung und Romantik erweisen sich die Möbel somit als verquere Wesen – ihre ironische Konzeption ergibt sich aus der Spannung, *dass* sie sprechen und *was* sie sprechen: Einerseits wurden sie, im Sinn August Wilhelm Schlegels, mittels eines poetischen „Zauberstab[s]“ belebt, andererseits artikulieren sie im Zuge dieser Belebungs Prinzipien, die mit diesem Zauberstab überwunden werden sollten. Sie sind als zauberhaft belebte Dinge genauso philiströs wie ihr menschliches Gegenüber; ihnen fehlt, wie Nestor feststellt, jeglicher „Idealismus“, vielmehr sind sie ganz auf die „zweckmäßig[e] [...] Einrichtung der schönen Welt“ bezogen.⁵⁶

Auf die Möbel-Szene folgt mit dem anschließenden Szenenwechsel eine Öffnung ins Weite und Erhabene:

Gebirge.

Zerbino tritt auf.

ZERBINO: Verirrt wandr' ich umher und kann aus diesen Felsen, aus diesen Labyrinthen den Rückweg nicht finden. [...] Die Natur liegt groß und unermesslich vor mir [...]. Wie nichtig und

⁵⁴ Tieck: *Zerbino*, S. 284 f.

⁵⁵ Ironie ist hier im Sinn der dramatischen Ironie zu verstehen, das heißt als Spannung, die sich aus den verschiedenen Kommunikationsebenen des Dramas sowie der „Diskrepanz zwischen der von der Figur intendierten Bedeutung und der Deutung durch das Publikum“ ergibt. Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. Köln/Weimar/Wien 2001, S. 89.

⁵⁶ Tieck: *Zerbino*, S. 287.

klein erscheint mir hier die Existenz, die mir immer so groß dünkte, wie lächerlich der Zweck, um dessentwillen ich mich hier befinde.⁵⁷

Der Schritt von der engen Wohnstube zum offenen Gebirge vollzieht sich in nur einem Szenenwechsel. Im Folgenden kommen Quellen, ein Bergstrom, ein Sturm sowie Bergeister zu Wort und artikulieren dabei das unendliche Gewebe der Natur. Zerbino kann diese Offenbarung der Natur jedoch nicht ertragen und muss von Shakespeare, dem er im Verlauf der Szene begegnet ist, aus dem Gebirge herausgeführt werden. Sein nächster Auftritt ist in einer Teegesellschaft.

Was hier exemplarisch an einer Passage beschrieben wurde, gilt für das gesamte Stück: Die Oppositionen von Endlichkeit und Unendlichkeit, begrenzten Kulturdingen und entgrenzten Naturdingen, Zweckmäßigkeit und Willkür, Sinn und Unsinn werden in ein dynamisches Hin-und-Her überführt. Ein wesentlicher Faktor dieser Dynamik ergibt sich aus der Gestaltung und Abfolge der einzelnen Szenen. Sämtliche Szenenbeschreibungen seien hier einmal aufgelistet:

[E]in dichter Wald; Pallast; Marktplatz; Zimmer des Prinzen Zerbino; Freie Landschaft, mit einem kleinen Landhause; Zimmer im Pallast; Saal der Akademie; Wald; Vorsaal der Akademie; Dorus Landhaus; Königliches Zimmer; Saal; Großes Gericht; Das Innere der Höhle des Polykomikus; Wildverwachsener Wald; Höhle des Polykomikus; Dorus Landhaus; Wald. Vor der Höhle des Polykomikus; Dorus Garten; Der Pallast; Allegorische Schmiede; Auf einem Berge; Pallast; In der Mühle, Tagesanbruch; Vor einem Wirtshause; Stube in der Schenke; Wald; Die Wüste; Polykomikus in seiner Höhle; Wald; Feld und Hain; Der Garten; Ein Zimmer; Gebirge; Der Hof; Theegesellschaft; Pallast; Freie Sandfläche; Feld; Eine andre Gegend; Die Wüste; Der Hof; Feld; Gefängniß; Platz vor Dorus Hause; Großer Cirkus⁵⁸

Die Liste veranschaulicht, dass im *Zerbino* Endlichkeit zwar inhaltlich in Szene gesetzt wird, die Form aber entschieden auf eine Entgrenzung ausgerichtet ist. Wie verhält sich nun aber diese Form der Darstellung, der es um Entgrenzung geht, zu ihrer eigenen dinglichen Gestaltung? Tieck, darauf ist nochmals hinzu-

⁵⁷ Tieck: Zerbino, S. 293.

⁵⁸ Zwei Szenenbeschreibungen bedürfen einer Erläuterung. Zum einen handelt es sich bei der Szene „Eine andre Gegend“ um die Textstelle, in der Zerbino und Nestor versuchen, das Stück zurückzudrehen. Die ‚Andersheit‘ der Szene ergibt sich demnach aus dem ‚Außerhalb‘ der theatralen Illusion – es ist eine Szene unter der ‚Szene‘ – hier befand sich üblicherweise die Theatermaschine, mit der auch die Kulissen bewegt werden konnten. Vgl. – als Text, in dem die ‚gemeinen und geringen Mittel‘ des Theaters ausführlich dargelegt werden – Christian Ludwig Stieglitz: Schauspiel-Haus, Schauplatz, Opern-Haus, Comödien-Haus, Theater. In: ders.: Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst, in welcher alle Fächer dieser Kunst nach alphabetischer Ordnung abgehandelt sind. Ein Handbuch für Staatswirthe, Baumeister und Landwirthe. Bd. 4: N–Sche. Leipzig 1797, S. 535–701, hier S. 645. Zum anderen stellt die Szene „Großer Cirkus“ einen Kreis dar, in dem sich „Gottlieb auf dem Thron“, sein „ganzer Hof“ sowie die „ganze Nation als Zuschauer umher auf Gerüsten“ versammeln. Tieck: Zerbino, S. 379.

weisen, hatte ein grundlegendes Interesse an der Materialität der Bühne – das zeigen seine parabolischen Komödien, die jene ‚gemeinen und geringen Mittel‘ der Theaterpraxis in Szene setzen, die nach Goethe als realistische Unterlage den Idealismus des Theaters bedingen. Des Weiteren gibt sich ausgerechnet in der wohl ‚überdrehtesten‘ Szene des *Zerbino* eine deutliche Ausrichtung auf die zeitgenössischen Theaterrmittel zu erkennen: Folgt man den historischen Beschreibungen, waren die Kulissen über eine Leine miteinander verbunden und konnten über eine Drehtechnik sowohl auf die als auch von der Bühne gezogen werden.⁵⁹ Genau diese Technik kommt zum Einsatz, wenn Zerbino und Nestor das Stück zurückdrehen – das Phantastische der Zeitmanipulation und die gewöhnlichen Mittel des Theaters fallen hier zusammen.⁶⁰

Ist man derart aufmerksam geworden für die Bühnentechnik im *Zerbino*, lässt sich diese auch anhand der Heterogenität der Szenengestaltungen weiterverfolgen. Friedrich Weinbrenner führt in einer Abhandlung aus dem Jahr 1808, die dem Neubau des Karlsruher Theaters gewidmet ist, die folgenden 16 Prospekte als Grundausrüstung an:

„Stadtprospect“, „gothisch gewölbter Rittersaal“, „gothische Vorhalle“, „römischer Prunksaal“, „minder kostbarer bürgerlicher Saal“, „simples bürgerliches Zimmer“, „ganz gewölbtes altes gothisches Zimmer“, „Bauerstube“, „Gefängnis“, „Gartenprospect“, „kurzer dichter“ und ein „entfernter Waldprospect, in dessen Hintergrund man Dörfer und eine entfernte Bergkette sieht“, „Gebirgs-Prospect“, „Prospect einer Stadt oder gothischen Burg“, „Dorf[]“, „Luft- oder See-Prospect“⁶¹

⁵⁹ Der technische Vorgang wird zeitgenössisch folgendermaßen beschrieben (die Buchstaben beziehen sich dabei auf eine Bildskizze): „Um nun dieses Vorziehn und Zurückziehn aller Coullissen auf beyden Seiten der Bühne auf einmahl vorzunehmen, so werden die Leinen, d, über die horizontalen Rollen, h, hinweg geführt, bis in den Grund der Bühne, wo sie alle zusammen über eine große Rolle oder Scheide, i, gehen. Vor dieser Rolle befindet sich eine Trommel, k, die an einer Welle, l, steckt, welche zugleich durch die größere Trommel, m, geht. Von der Rolle, i, werden die Leinen über die Trommel, k, geführt. Um die große Trommel, m, ist ein Seil gewickelt, das von da um den Haspel, n, herum geht. Wird nun dieser Haspel in Bewegung gesetzt, so wird durch die daran befindliche Leine die Trommel, m, herumgedreht, und zu gleicher Zeit auch die Trommel, k, wodurch alle Leinen, d, sich auf diese Trommel wickeln, und daher eine Coullisse vor, die andere zurück ziehn.“ Stieglitz: Schauspiel-Haus, S. 679.

⁶⁰ Zur Zeitlichkeit im *Zerbino* vgl. Manfred Frank: Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik. Zeitbewusstsein und Bewusstsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. Paderborn/München/Wien u. a. 1990, S. 354–363. Frank hebt dabei in erster Linie auf das „Spiel mit der Willkür“ ab.

⁶¹ Friedrich Weinbrenner: Über Theater in architektonischer Hinsicht. Mit Beziehung auf Plan und Ausführung des neuen Hoftheaters zu Karlsruhe. Tübingen 1809, S. 28–30.

Neben dieser Aufzählung stellt Weinbrenner fest, dass die „mannichfaltigen Versetzungsstücke“ so miteinander zu kombinieren sind, dass „die meisten unserer jetzigen Theaterstücke mit denselben auf anständige Art“ aufgeführt werden können.⁶² Vergleicht man diese Grundausrüstung an Prospekten, die sich in ähnlicher Form auch in anderen zeitgenössischen Texten aufgelistet findet,⁶³ mit den Szenenbeschreibungen im *Zerbino*, ist nicht zu übersehen, dass mit dieser Ausstattung alle Szenen umgesetzt werden können. Einzige Ausnahmen sind die ‚leeren‘ Landschaften, die allerdings unter Hinzunahme einzelner Dekorationselemente – die in den entsprechenden Szenen auch genannt werden⁶⁴ – keinen großen Darstellungsaufwand erfordern, sowie die Szene „*Eine andre Gegend*“, die jedoch mit der Theatermaschine gerade im ‚Außenhalb‘ der Theaterdekorationen verortet ist. Die vermeintliche Unendlichkeit des *Zerbino* lässt sich also mit einem geringen Set an Standard-Prospekten umsetzen. Von einer ‚angewandten Endlichkeit‘ kann dabei insofern gesprochen werden, als es sich bei diesen Standard-Prospekten um Stereotype der Bühnenpraxis um 1800 handelt. Man muss sich nur vorstellen, wie Zerbino seine Rede von der unermesslichen Natur im Angesicht der klischeehaften Kulissen vorträgt, oder wie die belebten Möbel – ähnlich wie in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (1595/96) und Gryphius' *Absurda Comica* (1657) – von menschlichen Darstellern verkörpert werden, um zu erkennen, auf welch komische Weise hier der romantische „Kultus des Unendlichen“ mit der materiellen Endlichkeit der Bühnenwirklichkeit in Kontrast gerät.

Schluss: E.T.A. Hoffmanns *Der vollkommene Maschinist*

Ein Problem der hier vorgelegten Lektüre des *Zerbino* liegt ohne Frage in ihrer Exklusivität – weder in der historischen Rezeption noch in der Forschung spielt die vorgeschlagene Brechung der romantischen Unendlichkeitskonzeption an der materiellen Endlichkeit des Theaters eine Rolle. Auch der Text selbst legt eher eine Lesart ausgehend von den romantischen Ding- und Komiktheorien nahe. Evidenz gewinnt die Argumentation allenfalls dann, wenn sich – neben den erkennbaren

⁶² Weinbrenner: Über Theater in architektonischer Hinsicht, S. 30.

⁶³ Vgl. Stieglitz: Schauspiel-Haus, S. 684 f.

⁶⁴ Für die Szenen „*Wüste*“ wird z. B. ein „*Felsen*“ mit einem „*Fenster*“ (Tieck: *Zerbino*, S. 97) bzw. eine „*Höhle*“ benötigt (Tieck: *Zerbino*, S. 338), in der Szene „*Freie Sandfläche*“ soll „*Heidekraut*“ sichtbar sein (Tieck: *Zerbino*, S. 319), die Szene „*Feld*“ muss einen Wald andeuten, da aus diesem im Verlauf der Szene eine Figur austritt. Tieck: *Zerbino*, S. 325.

Bezügen zu den materiellen Praktiken des zeitgenössischen Theaters *im Text* – für die Anwendung der Endlichkeit des Theaters auf die Unendlichkeitskonzeption weitere historische Beispiele anführen lassen. Abermals verweisen in diese Richtung zumindest Tiecks parabolische Komödien, die in der Darstellung das Darstellende sichtbar machen, um so den realen Untergrund des theatralen Idealismus offenlegen. Ein weiterer Text, in dem dieses Verfahren explizit reflektiert wird, ist E.T.A. Hoffmanns *Der vollkommene Maschinist* aus den *Kreisleriana* 1–6 (1814). Die Logik dieses kurzen Textes besteht darin, dass ein vermeintlich von seinem Kunstenthusiasmus geheilter Johannes Kreisler einen Brief an den Maschinisten und den Dekorateur eines Theaters schreibt, um ihnen zu erklären, wie sie sich gegen die Machenschaften der Dichter und Musiker zu Wehr setzen sollen. Zunächst beschreibt Kreisler, wie Dichter und Musiker (als Vertreter des Idealen sowie der Ideen) auf der einen, Dekorateur und Mechanist (als Vertreter des Realen sowie der ‚gemeinen und geringen Mittel‘) auf der anderen Seite üblicherweise gemeinsam an der Hervorbringung eines theatralen „Total-Effekt[s]“ arbeiten, mit dem die Zuschauenden „auf unsichtbaren Fittigen“ aus dem engen „Theater heraus“ in die Weite des „fantastische[n] Land[s] der Poesie getragen“ werden.⁶⁵ Gerade eine solche Illusion sieht Kreisler aber als Gefahr für die Zuschauenden an, denn sie werden auf diese Weise von „fantastische[m] Zeug“ überhäuft, sodass sie im Theater keine „vernünftige Erholung“ mehr finden können.⁶⁶ Dem sollen sich nun Dekorateur und Maschinist mittels einer ‚Sabotagetaktik‘ widersetzen. Anstatt zum Zustandekommen der Illusion beizutragen, mit der das Theater zugunsten des Vogelflugs der Phantasie verschwindet, sollen sie die Illusion brechen und das Theater als Theater sichtbar machen. Die Liste an Möglichkeiten, die Kreisler hierzu aufzählt, ist lang – es sei nur ein Beispiel angeführt:

Was soll ich von Ihren schauerlichen heimlichen Mondgegenden sagen, Herr Dekorateur, da jeden Prospekt ein geschickter Maschinist in eine Mondgegend umwandelt. Es wird nämlich in einem viereckigen Brett ein rundes Loch ausgeschnitten, mit Papier verklebt und in den hinter demselben befindlichen rotangestrichenen Kasten ein Licht gesetzt. Diese Vorrichtung wird an zwei starken schwarz angestrichenen Schnüren herabgelassen und siehe da, es ist Mondschein!⁶⁷

Hieß es bei Jean Paul noch, dass im romantischen Mondlicht die „Objekten-Welt“ ihre Konturen verliert, will umgekehrt Kreisler das romantische Mondlicht in sei-

⁶⁵ E.T.A. Hoffmann: *Der vollkommene Maschinist*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 2.1: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814, hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1993, S. 72–82, hier S. 73.

⁶⁶ Hoffmann: *Der vollkommene Maschinist*, S. 75.

⁶⁷ Hoffmann: *Der vollkommene Maschinist*, S. 80.

ner Kulissenhaftigkeit kenntlich machen. Hier geht es explizit um eine mittels Bühnenmaterialität vorgenommene Anwendung des Endlichen auf das von der theatralen Illusion angestrebte Unendliche. Dabei legen die Bühnendinge, die sich als solche zu erkennen geben, *en passant* die Kulissenhaftigkeit romantischer Topoi frei, die auf die ‚gemeinen und geringen Mittel‘ ihrer Erzeugung – Farbe, Bretter und Papier – heruntergebrochen werden.

Bei Hoffmann findet sich in aller Deutlichkeit die Brechung des (durch Illusionsmittel hervorgebrachten) Unendlichen an der Endlichkeit der Theaterapparatur. Dass dies hier so entschieden als Verfahren konzipiert wird, mag entsprechend der historischen Konstellation plausibilisieren, dass auch in Tiecks *Zerbino* diese Brechung eine Rolle spielt, wenn auch in subtilerer Form – das Stück inszeniert Formen der Entgrenzung, führt dabei aber zugleich als Gegenbewegung die Begrenzungen durch die Theaterapparatur mit sich. Die größere Eindeutigkeit in Hinsicht auf das Verfahren darf indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch bei Hoffmann eine Widerständigkeit bestehen bleibt. So ist es durchaus unklar, wie man *Kreiser* verstehen soll: Wenn er es mit der Illusionsdurchbrechung tatsächlich ernst meint, würde er einer „vernünftige[n] Erholung“ als Funktion des Theaters das Wort reden.⁶⁸ Handelt es sich hingegen um rhetorische Ironie, die das Gegenteil des Gesagten meint, würde er für ein Illusions- und Effektheater plädieren, das aber in romantischen Texten häufig auf Ablehnung gestoßen ist.⁶⁹ Bei diesen beiden Optionen, die jeweils nicht überzeugen, liegt es nahe, dass man es

68 Dass es in Hoffmanns Text um die Affirmation theatraler Verfremdungstechniken geht, vertritt Manfred Momberger: *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann*. München 1986, S. 78–82. Überzeugend ist dies insofern, als am Ende von *Kreislers Brief Shakespeare* als Gewährsmann zitiert wird. Jedoch muss Momberger *Kreislers Rede* von der „vernünftige[n] Erholung“ übergehen.

69 Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Über die Aufführungen der Schauspiele des Calderon de la Barca auf dem Theater in Bamberg [1812]*. In: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 1: *Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, juristische Schriften. Werke 1794–1813*, hg. v. Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 2003, S. 625–630. Hingewiesen sei hier darauf, dass Hoffmann während seiner Zeit in Bamberg selbst Theaterkulissen gemalt hat; darüber berichtet er mehrfach in seinem Tagebuch, wobei eine Abwechslung zwischen einer poetischen und einer prosaischen Stimmung zu beobachten ist. Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Tagebücher 1803–1813*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 1: *Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften. Werke 1794–1813*, hg. v. Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 2003, S. 325–488, hier S. 387–418. Auch im Rahmengespräch von Tiecks *Phantastus* – im direkten Umfeld von *Der gestiefelte Kater*, *Die verkehrte Welt* und einigen Theateranekdoten, die von Illusionsbrüchen und Theaterrequisiten handeln – wird ein solches Effekt-Theater zurückgewiesen. Vgl. Ludwig Tieck: *Phantastus [1812]*. In: ders.: *Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 6: *Phantastus*, hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 681 f.

letztlich mit einer Spielart romantischer Ironie zu tun hat, die alle Positionen verunsichert und keinen eindeutigen Sinn zustande kommen lässt. Damit aber lugt mit dem Sinnüberschuss hinter dem angewandten Endlichen wieder das Unendliche hervor. Wäre das nicht der Fall, hätte man es wohl mit einem reinen Endlichen, aber kaum mehr mit der Romantik zu tun.