



JOHANNES ENDRES

Novalis und das Lustspiel
Ein vergessener Beitrag zur Geschichte der Gattung

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Aurora 58, 1998, S.19-33.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/endres_lustspiel.pdf>

Eingestellt am 19.01.2004

Autor

Dr. Johannes Endres

Universität Leipzig

Institut für Germanistik

Beethovenstr. 15

04107 Leipzig

Emailadresse: <endres@rz.uni-leipzig.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Johannes Endres: Novalis und das Lustspiel. Ein vergessener Beitrag zur Geschichte der Gattung (19.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/endres_lustspiel.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

JOHANNES ENDRES

Novalis und das Lustspiel Ein vergessener Beitrag zur Geschichte der Gattung

Daß die Geschichte der deutschen Literatur auf dem amüsanten Gebiet der Komödie ihrerseits nur wenig Erfreuliches und Gültiges zu bieten hat, gehört seit langem zu den leidigen Gewißheiten der Forschung. Auch die Ausnahmen sind bestens bekannt. Im Gegensatz aber zu Goethe und Schiller, zu Friedrich und August Wilhelm Schlegel (und einer Reihe anderer) scheint einer von dieser Klage durch höhere Unzuständigkeit freigesprochen. Sein dichterisches Naturell erheischt die produktionspsychologische Forderung nach der Komödie so wenig wie seine philosophisch-theoretischen Grundbegriffe eine solche auch nur zuzulassen scheinen – nämlich gar nicht. Die Rede ist von Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis.

Diesen Eindruck muß man zumindest gewinnen, wenn man das Zeugnis der einschlägigen Darstellungen des Fachs gelten läßt – in ihnen kommt Novalis nicht vor.¹ Dem widerspricht es auch nicht, daß sich einer der am fleißigsten zitierten Erkenntnissätze zur neueren deutschen Komödiengeschichte ausgerechnet auf Novalis beruft:

"Nach einem verlorenen Krieg müssen Komödien geschrieben werden", hat Novalis gesagt, Hofmannsthal hat ihm das für die Situation nach dem ersten Weltkrieg nachgesprochen, und die dramatische Produktion nach 1945 hat die Richtigkeit dieses Wortes wieder bestätigt.²

1 Einen Überblick über die Literatur gibt Wolfgang Trautwein: *Komödientheorie und Komödie. Ein Ordnungsversuch*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 27. 1983. S. 86-123; vgl. auch – als "ein auf methodische Fragen gerichtetes Pendant" – Ulrich Profitlich: *Geschichte der Komödie. Zu Problemen einer Gattungsgeschichte*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116. 1997. S. 172-208.

2 Karl S. Guthke: *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Göttingen 1961. S. 361, vgl. S. 363; wieder in ders.: *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*. Göttingen 1968. S. 120; ebenso Walter Müller-Seidel: *Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen in Kleists Lustspiel "Amphitryon"*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 5. 1961. S. 118-135, hier S. 134, erneut in ders.: *Tragödie*. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Zmegac. Frankfurt am Main 1987. S. 387-397, hier S. 392 und 395.

Daß eine solche Genealogie im Zeichen des Komischen philologisch fragwürdig ist, liegt auf der Hand: Novalis hat das von Hofmannsthal fingierte Diktum niemals – auch nicht in ähnlicher Form – ausgesprochen.³ Aber auch der Umkehrschluß, das Thema Novalis und das Lustspiel habe sich damit in einem Irrtum erschöpft, wäre durchaus falsch. Vielmehr lohnt es sich, dessen zerstreute Äußerungen zur Komödie systematisch zu sichten, ihren – vom Autor angelegten – gattungstheoretischen Anspruch zu rekonstruieren und diesen wiederum vor dem Hintergrund der um 1800 geführten Komödiendiskussion zu bewerten. Dabei wird sich, entgegen den anfänglichen Bedenken, zeigen, daß Novalis' Lustspielreflexionen sehr wohl einen singulären Beitrag markieren, der über die engere Frage des Komischen hinaus im Sinne einer 'aesthetica in nuce' bedeutsam wird.

I.

Eine Komödie hat allerdings auch Novalis nicht geschrieben – wobei es jedoch nicht am Vorsatz gefehlt haben kann. Unter den zahlreichen Spekulationen, die das Wenn und Aber eines weniger frühen Todes erwägen, darf wohl als solideste diejenige gelten – daß Novalis noch ein Lustspiel verfaßt hätte. "Ich habe jezt nichts im Kopfe, als Romane, und Lustspiele" ⁴ läßt Novalis Friedrich Schlegel Ende Januar 1800 wissen, zur Zeit der *Ofterdingen*-Bearbeitung also, ein Bekenntnis, das er einen Monat später gegenüber Ludwig Tieck wiederholt.⁵ Ganz ähnlich, eben im Sinne eines gezielten Willens zur Komödie, geben sich auch zahlreiche Arbeitsnotizen in den Fragmenten und Aufzeichnungen zu verstehen;⁶ gar "Tausendfache Versuche im Komischen Fache" stellt der Dichter im Anschluß an die Lektüre von Carl Friedrich Flögels *Geschichte der komischen Litteratur* (1784ff.)⁷ in Aussicht.⁸ Die literarischen Vorbilder, die ihn dabei bewegen, gereichen seinen

3 Vgl. allenfalls die Aufzeichnung Nr. 58 der *Poëticismen* (Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart 1977-88. Bd. II. S. 537 [künftig nur mit Band- und Seitenzahl: ggf. Nr. der Aufzeichnung]. Zu Einzelheiten der Interpretation vgl. weiter unten. Hofmannsthals Komödienwort – das ein Wort in eigener Sache ist, pointiert es doch recht genau die Psychogenese seines *Schwierigen* (1917-19) – erinnert etwa an Goethes Eloge auf Lessings *Minna von Barnhelm* (1763/67), der "wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges" (vgl. *Dichtung und Wahrheit* [1812]. 7 Buch. In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hg. von Erich Trunz. München 1981. Bd. 9. S. 281).

4 IV,318.

5 Vgl. IV,322.

6) Vgl. II,237:434 und III,581:201.

7 Vgl. auch Novalis' Bücherverzeichnis (IV,693).

8 Vgl. III,576:158. Vgl. auch Novalis' Selbstbekenntnis: "Hang alles zu frivolisiren. [...] Scherz frivolisirt" (II,559:152/155).

Komödienplänen zu höchster Ehre: von Aristophanes über die "Italiaener", vor allem Gozzi, bis hin zu Lessing und Hogarth-Lichtenberg spannt sich ein imposanter Bogen, dessen höchste und vornehmste Stelle freilich Shakespeare vorbehalten bleibt.⁹ An ihm vor allem wird veranschaulicht, was Novalis unter dem Konstruktionsgesetz eines "hohen Lustspiels" verstanden sehen möchte.¹⁰ Nicht jedoch die erwähnten Namen, die so oder ähnlich zum Begründungskanon aller romantischen Lustspieltheorien gehören, sondern die mit ihnen verknüpften gattungstheoretischen Überzeugungen sind es, die Novalis' Komödiendenken – wohlgerichtet auf den zweiten Blick – eine Sonderrolle im romantischen 'Diskurs' zuweisen.

Wenn man den Dichtern der Frühromantik eine nachdrückliche, auch theoretisch fundierte Affinität zum Medium des Romans zuzuschreiben gewillt ist,¹¹ dann gilt diese Präferenz doch für Novalis nicht uneingeschränkt. Die Auflösung der traditionellen Dichtungsarten und die Vermischung der Stil- und Gattungsformen, die den Roman zum Ausdruck der 'modernen' Welt prädestinieren, sie erkennt Novalis vielmehr und in vorderster Linie dem Genus des Dramas zu: "Die Dramatische" Poesie, so liest man, ist "die vollständig Gesunde, ächt Gemischte".¹² Und weiter: "Wer recht poëtisch ist, dem ist die ganze Welt ein fortlaufendes *Drama*", eine Bestimmung, die sich immerhin in den Materialien zu einem Roman, dem *Heinrich von Ofterdingen*, findet -¹³ denn: die "[e]igentliche romantische Prosa", sie hat ihrem Charakter nach "durchaus dramatisch" zu sein.¹⁴ So stellt sich denn auch die "Ansicht des Lebens" für Novalis nicht etwa als Roman, sondern als "Drama", als "Zeitliche Illusion", dar, welche Überzeugung uns "zur andern Natur werden" soll.¹⁵ Den Zenit der dramatischen Künste aber markiert

9 Vgl. v.a. III,288:270.

10 Vgl. III,649:547.

11 Vgl. z.B. Friedrich Schlegel: *Brief über den Roman*. In: Ders.: *Gespräch über die Poesie* (1800) (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler. Bd. 2. München/Paderborn/Wien 1967. S. 329-338). Vgl. aber auch: "Dies abgerechnet, findet sonst so wenig ein Gegensatz zwischen dem Drama und dem Roman statt, daß vielmehr das Drama so gründlich und historisch wie es Shakespeare z. B. nimmt und behandelt, die wahre Grundlage des Romans ist" (ebd. S. 336). Vgl. weiterhin Lothar Pikulik: *Frühromantik. Epoche-Werke-Wirkung*. München 1992. S. 160-163.

12 II,573:[219].

13 I,347.

14 III,654:576.

15 II,668; vgl. auch III,648:545: "*Geschichte meines Lebens. Dramatische Logik* [...]", und III,681:642: "Das Theater ist die thätige Reflexion des Menschen über sich selbst". Vgl. auch den umgekehrten, vom der Aufhebung der "Illusion" ausgehenden, nun zum Roman hinführenden Gedankengang: "Wer das Leben anders, als eine sich selbst vernichtende Illusion, ansieht,

jene Spielform, die die Fusion der unterschiedlichen Gestaltungselemente (von Dichtung und Theater, von Wort- und Tonkunst, von dramatischer Rede und lyrischem Vortrag) 'ex eventu' demonstriert: "Vollkommene Oper ist eine freye Vereinigung aller, die höchste Stufe des Dramas. Epos ist wohl nur unvollkommenes Drama. Epos ist ein poetisch erzähltes Drama".¹⁶

Es verwundert daher nicht, daß sich Novalis nicht nur in seinen poetischen Werken, sondern auch in seinen theoretischen Reflexionen immer wieder aus dem Formel- und Bildervorrat der dramatischen Künste bedient. Eine zentrale Forderung seiner Dichtungs- und Erkenntnistheorie partizipiert unmittelbar an Begrifflichkeiten, wie sie seit Aristoteles für die poetologische Bestimmung des Dramas reserviert sind: "Alle Synth[ese] – alle Progression – oder Übergang fängt mit *Illusion* an – ich sehe außer mir, was in mir ist – ich glaube es sey *geschehn*, was ich eben thue und sofort".¹⁷ Wenn hier also Vorstellungsformen des Dramas zur grundsätzlichen poetischen Imaginationsregel verallgemeinert werden, so rückt damit eben das Drama in eine Schlüsselposition hinsichtlich der theoretischen Selbstverständigung des Dichters auf.¹⁸

Davon aber bleibt nun auch die in der Romantik so prominente Kategorie des Lustspiels nicht unberührt. Zwar hat Novalis dieses nicht mit jenem glänzenden Primat ausgezeichnet, den ihm Schiller, Friedrich Schlegel oder, mit Abstrichen, der bereits genannte Carl Friedrich Flögel nachgerühmt haben.¹⁹ Vielmehr bestätigt sich die exemplarische Geltung des Lustspiels für Novalis gerade darin, daß

ist noch im Leben befangen. Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman seyn" (II,563:188).

16 II,590:276; vgl. auch II,535:45, sowie die anregenden, wenngleich im Urteil gegensätzlichen Darstellungen von Lothar Pikulik: *Romantisierung als Inszenierung. Magisches Welttheater bei Novalis und Botho Strauß* (erscheint demnächst in: *Blüthenstaub – Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*. Hg. von Herbert Uerlings), und von Luciano Zagari: 'Ein Schauspiel für Eros'. *Nihilistische Dimensionen in Friedrich von Hardenbergs allegorischem Märchen*. In: *Aurora* 42. 1982. S. 130-142.

17 III,372:601.

18 Zur Bedeutung des Dramas als Synthese- und Kulminationsbegriff der romantischen Gattungsspekulation vgl. u.a. auch Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst* (1802/03). In: *Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Sämtliche Werke*. Hg. von K.F.A. Schelling. I. Abtheilung. Bd. 5. Stuttgart 1859 (dort zuerst veröffentlicht). S. 355-736, hier S. 687ff., sowie Karl Wilhelm Ferdinand Solger: *Vorlesungen über Ästhetik* (1819). Hg. von Karl Wilhelm Ludwig Heyse. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1829. Darmstadt 1973. S. 319f.

19 Vgl. Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96). In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 5. 8. Aufl. München 1989. S. 694-780, hier S. 724ff.; F. Schlegel: *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (1794). In: KA (wie Anm. 11), Bd. 1. Paderborn/München/Wien 1979. S. 19-33, hier S. 30; Flögel: *Geschichte der komischen Litteratur*. 4 Bde. Liegnitz/Leipzig 1784-1787. Bd. 1. S. 256.

es, dem Perspektivismus seines kunstphilosophischen Denkens entsprechend, von einer solchen einseitigen Nobilitierung freibleibt.²⁰ Wohl aber vereinigt es jene Elemente in kleinerem Maßstab auf sich, die die Physiognomie des romantischen Kunstwerks ausmachen sollen: "Die Poesie schaltet und waltet mit Schmerz und Kitzel – mit Lust und Unlust – Irrthum und Wahrheit – Gesundheit und Kranckheit – Sie mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke – der *Erhebung des Menschen über sich selbst*".²¹ Das Prinzip der Vermischung aber, derart als Grundprinzip festgestellt, eignet dem Lustspiel gleichsam von Hause aus.

In dieser Einschätzung weicht Novalis denn auch von der Hauptlinie der frühromantischen Argumentation nicht ab. So heißt es z.B. in Schellings nur wenig später entstandener *Philosophie der Kunst* von 1802/03: "Das Erste, womit wir diese Betrachtung anfangen müssen, ist, daß die Mischung des Entgegengesetzten, also vorzüglich des Tragischen und Komischen selbst, als Princip dem modernen Drama zu Grunde liegt".²² Aber schon in Friedrich Schlegels Reflexionen *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (1794) und *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795f.) war insbesondere das moderne Pendant der "alten griechischen Komödie" mit solchen Prädikationen bedacht worden.²³ Überraschend ist allenfalls, mit welcher terminologischen Schärfe Novalis ausdrücklich das Lustspiel in diese Bestimmung miteinbezieht – und damit eine Entscheidung vorwegnimmt, wie sie erst in August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* von 1809 explizit vollzogen werden sollte.²⁴ Im "hohen Lustspiel" sei, so Novalis, die "recht klare, einfache Prosa des gemeinen Lebens" "nur einzeln mit großer Poësie verwebt",²⁵ womit nun aber keine ästhetische Kri-

20 Vgl. sogar folgende, die Wertungsskala gleichsam nach unten arrondierende Bemerkung: "Romane, Erbauungsbücher, Komoedien etc. selbst historische und philosophische Arbeiten, sobald sie nicht, als Geschäftsarbeiten, *Berichte*, *Protocolle* etc. betrachtet werden können – sind blos gefällige, liebenswürdige, schriftstellerische Arbeiten" (III,465:1069).

21 II,535:42.

22 Schelling (wie Anm. 18), S. 718.

23 Vgl. wie Anm. 19 und ebd., S. 205-367, hier besonders S. 337f.

24 A.W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*. Hg. von Edgar Lohner. Bd. V/VI. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1966/67. Vgl. dazu auch Hans Joachim Schrimpf: *Komödie und Lustspiel. Zur terminologischen Problematik einer geschichtlich orientierten Gattungstypologie*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 97. 1978. S. 152-182. Ähnlich dezidiert äußert sich jedoch bereits Jakob Michael Reinhold Lenz in seiner *Rezension des Neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt* (1775). In: Ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Hg. von Sigrid Damm. Bd. 2. München/Wien 1987. S. 699-704.

25 III,649:547.

tik, sondern eine – in der Tendenz zustimmende – Funktionsbeschreibung der Spezies lanciert wird.

Konsequent ist diese Beobachtung zudem am Phänomen des Komischen und Lächerlichen selbst ausgerichtet, das von Novalis – aufklärerischen Distinktionen folgend – seinerseits als eine "gemischte Empfindung" bzw. als "*Mischung* widersprechender Vorstellungen" des "*Gemeinen*, Niedrigen und Erhabenen etc." bestimmt wird.²⁶ Für die Analyse des Komischen innerhalb der Romantik eher ungewöhnlich ist dabei die Einsicht in die therapeutische Wirkungsweise desselben.²⁷ Als "Praeservativ und Confortativ" und medizinisches Remedium nimmt es Novalis, die anlaßspezifischen Prozesse des An- und Abspannens sehr genau bedenkend, etwa zur "*Kur der Hypochondrie*" in Dienst:²⁸ "[...] und so [wäre] die Vermischung des Lustigen und Ernsthaften – die Verwebung des Lächerlichen mit dem Heiligen vielleicht eine sehr wolthätige und heilsame Verbindung".²⁹

Die somit diagnostizierte psychodynamische und kompensatorische Struktur der komischen Legierung wird von Novalis zugleich zum künstlerischen Organisationsprinzip erhoben: "Vermählung des Komischen mit der höchsten Poësie – und dem Wichtigsten und Ernstesten überhaupt" –³⁰ nach diesem Grundsatz hat nicht nur der "ächte Komicker" zu verfahren, der "ernsthaft und wichtig aussehn" soll, "wenn er eine Posse macht",³¹ nach diesem Grundsatz zeigt sich auch das Ideal

26 Vgl. II,379:40 und III,287:269; vgl. weiterhin III,288:270: "Die Ursache des Lachens muß also von einer plötzlichen Entladung der gespannten Aufmerksamkeit – durch einen Contrast entstehen". Novalis' Deutung der psycho-physischen Wurzeln des Lächerlichen erscheint vor allem von Kant her vorgebildet: "Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts" [Sperrung i.O.]. In: Ders.: *Kritik der Urteilskraft* (1790) (*Werkausgabe*. Bd. X. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1974. S. 273).

27 Gewiß gibt es Ausnahmen, die sich jedoch eher auf der "Kehrseite" des Romantischen bewegen (vgl. die Dissertation des Verfs.: *Das 'depotenzierte' Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*. Würzburg 1996, hier den theoriegeschichtlichen Teil S. 21-81).

28 II,559:154; III,572:112 und 288:270. Von der Komödie als "Präservativ" und "schätzbare Arznei" spricht auch schon Lessing im 29. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Herbert G. Göpfert u.a. Bd. IV. München 1973. S. 363 – womit er Novalis sicher die Vorlage gegeben haben dürfte.

29 III,557:14. Eine ähnliche – anders als bei Novalis freilich isolierte – Überlegung findet sich auch bei Flögel (wie Anm. 19); vgl. auch Ludwig Tiecks – ebenfalls punktuell bleibende – Betrachtung in *Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren* (1793). In: Ders.: *Ausgewählte kritische Schriften*. Mit einer Einleitung hg. von Ernst Ribbat. Tübingen 1975. S. 1-38, hier S. 23.

30 III,576:158.

31 III,288:270 – eine in der Geschichte der Komödientheorie ebenso betagte wie ehrwürdige Argumentation, wie etwa das Beispiel Platons/Sokrates' im *Symposion* (223d) lehrt (man beachte jedoch auch den von der Trunkenheit des Weines und des Schlafes umspielten Kontext dieser in der Forschung gewöhnlich absolut genommenen Expektoration).

der romantischen Poesie schlechthin beschaffen. An die Erwägung: "Nichts ist *poëtischer*, als alle *Übergänge* und heterogène Mischungen", schließt Novalis die Direktive an: "Mischung des Groben, Gemeinen, sprüchwörtlichen mit Edeln, Hohen, Poëtischen".³² Die Richtung, in die Novalis hier innerhalb der Gattungsgeschichte des komischen Dramas vorstößt, bringt eine andere Eintragung auf den Punkt: "Lustspiel und Trauerspiel gewinnen sehr und werden eigentlich erst poëtisch durch eine zarte, symbolische Verbindung. Der Ernst muß heiter, der Scherz ernsthaft schimmern".³³ Programmatisch knapp und resümierend heißt es schließlich: "[...] ächtes Schauspiel – Vermischung des Lust- und Trauerspiels".³⁴

II.

Damit aber scheint Novalis auf einem Terrain angekommen, das nicht zuletzt von den romantischen Autoren unermüdlich ausgesprochen und dichtungsphilosophisch bestellt wird – dem der sogenannten 'Tragikomödie'. Von ihr hat die Forschung denn auch als einer Signatur der romantischen "Weltanschauung" gesprochen.³⁵ Diese wiederum kreist – und das gilt für Novalis gleichermaßen – vor allem um das Faszinosum des Shakespeareschen Werkes, das die Mischung des Tragischen und Komischen wider jede regelpoetische Doktrin exemplarisch vorführt. Dabei zeichnen sich gewisse "Richtungskonstanten" ab, einschlägige "hermeneutische Motive",³⁶ die nicht nur die Geschichte der deutschen Shakespeare-Deutung seit Aufklärung und Sturm-und-Drang strukturieren, sondern zugleich die spezifischen Dimensionen des romantischen Interesses am Komischen schärfer hervortreten lassen. Im Zentrum aber steht immer wieder die Frage nach dem Mi-

32 III,587:221.

33 III,650:556.

34 III,651:561. Insgesamt geht Novalis zu den ihm sicher theatralisch präsenten Ausmünzungen sowohl der 'sächsischen Typenkomödie' als auch ihres empfindsamen Antipoden, dem 'rührenden Lustspiel' (Gellerts, Johann Elias Schlegels etc.), auf Abstand; vgl. auch: "das Rührende ist das Gegentheile des Lächerlichen" (III,288:270).

35 Vgl. v.a. Guthke: *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie* (wie Anm. 2), S. 126-167. Dem hat Gerhard Kluge widersprochen (mit einer allerdings problematischen Differenzierung zwischen romantischer Theorie und Praxis): *Spiel und Witz im romantischen Lustspiel. Zur Struktur der Komödiendichtung der deutschen Romantik*. Diss. Köln 1963, vgl. besonders S. 210ff.

36 Vgl. dazu Guthke: *Richtungskonstanten in der deutschen Shakespeare-Deutung des 18. Jahrhunderts*. In: *Shakespeare Jahrbuch*. Hg. im Auftrage der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Heidelberg 98. 1962. S. 64-92. Guthkes Unterscheidung einer "ontologischen" und einer "ästhetischen" bzw. "artistischen" Shakespeare-Interpretation wird im folgenden jedoch nicht uneingeschränkt übernommen.

schungsverhältnis des Pathetischen und Scherzhaften, des Hohen und Gemeinen bei Shakespeare – und dessen mögliche Vorbildlichkeit für die Dichtung der 'Moderne'. Im folgenden sollen darum die von Novalis' Zeitgenossen vorgeschlagenen Lösungsversuche auf ein typisches Anschauungsmuster zurückgeführt werden, um dessen eigenes Votum – und seinen exzeptionellen Charakter – anschließend genauer profilieren zu können.

Als gemeinsame semantische Bezugsgröße liegt jenen Deutungen die wiederum von Shakespeares dramatischer Bildsprache³⁷ sowie von der älteren englischen Shakespeare-Kritik adaptierte Metapher des Spiegels (und ihrer zahlreichen Abwandlungen) zugrunde.³⁸ Ob Samuel Johnson, Wieland, Lessing, Lenz, Schiller, Tieck, Schelling oder August Wilhelm Schlegel – sie alle rekurrieren, bei charakteristischen Differenzen versteht sich, auf ein und dasselbe Argumentationschema, demzufolge Shakespeares literarische Technik per se gerechtfertigt sei, da sie doch das Vorbild der 'Natur' widerspiegle. Je nach Spielart jedoch wird die Kategorie der 'Natur' von Fall zu Fall verschieden expliziert, ein Richtmaß, vermöge dessen sich zwei gegensätzliche Fragehaltungen unterscheiden lassen. Während die *einen* auf die "Natur der Erscheinungen", einen gleichsam 'objektiven' und 'äußeren' Begriff, referieren, möchten die *anderen* auf ebendiese Weise die "Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte", eine 'subjektive' und 'innere' Realität, bezeichnen wissen.³⁹ Shakespeares Vermischungstechnik kann also *einmal* 'Spiegel' historischer und gesellschaftlicher Verhältnisse im weitesten Sinne sein, ein *anderes* Mal 'Spiegel' unserer "psychisch-ästhetischen Reaktion" auf diese.⁴⁰ Im letzteren Fall hat man von der Inversion und "Verinnerlichung" eines im ersteren Fall vorliegenden künstlerischen "Illusionsprinzips" auszugehen.⁴¹ Die Kennzeichnung der Shakespeareschen "Komödie" als "Gemälde der menschlichen Gesellschaft"⁴² oder "Gemälde gegenwärtiger Sitten",⁴³ die freilich hinsichtlich der

37 Vgl. z.B. *Hamlet* (Sz. II/2).

38 Übersichtlich informiert hierüber das *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit-Der Mensch-Das Werk-Die Nachwelt*. Hg. von Ina Schabert. 2. Aufl. Stuttgart 1978 (unter dem Stichwort "'mirror'-pattern"), zu 'Shakespeare in Deutschland' vgl. S. 717-745.

39 Derart hat Lessing – mit einigem literaturgeschichtlichen Scharfsinn – die beiden Lager eingeteilt (*Hamburgische Dramaturgie*. 69. Stück [wie Anm. 28], S. 557).

40 So Guthke: *Die moderne Tragikomödie* (wie Anm. 2), S. 42f.

41 Vgl. Paul Böckmanns nach wie vor unerreichten Abriß: *Der dramatische Perspektivismus in der deutschen Shakespearedeutung des 18. Jahrhunderts. Ein Stück Selbstverständnis des handelnden Menschen*. In: *Vom Geist der Dichtung. Gedächtnisschrift für Robert Petsch*. Hg. von Fritz Martini. Hamburg 1949. S. 65-119, hier besonders S. 73 und 81.

42 Lenz (wie Anm. 24), S. 703f.

43 A.W. Schlegel (wie Anm. 24), 13. Vorlesung. S. 159f.

angesprochenen Wirklichkeitsverhältnisse mal negativ-kritisch (Lenz), mal positiv-affirmativ gemeint sein kann (A.W. Schlegel), sie erscheint dann modifiziert und gleichsam eingestülpt im Sinne eines "treuen Spiegels der Seele des Dichters".⁴⁴

Von diesem beiden Grundmöglichkeiten aber, darauf kommt es nun an, ist Novalis' Diskussionsbeitrag zu Shakespeare – und damit auch zur Poetik des romantischen Lustspiels – durchaus abzugrenzen. Dies mag folgende Überlegung verdeutlichen, die zugleich Shakespeares Mustergeltung für eine von Novalis anvisierte Kunstform der "gemischten Empfindungen" unterstreicht:

In Skakesp[eaes] historischen Stücken ist durchgehends Kampf der Poesie mit der Unpoesie. Das Gemeine erscheint witzig und ausgelassen – wenn das Große steif und traurig etc. erscheint. Das Niedrige Leben wird durchgehends dem Höhern entgegen[ge]stellt – oft tragisch, of parodistisch, oft des Contrasts wegen. Geschichte, was dem Dichter Geschichte heißt, wird in diesen Stücken dargestellt. Geschichte in Gespräch aufgelöst. Just das Gegentheil der wahren Geschichte und doch Gesch[ichte], wie sie seyn soll – Weissagend und synchronistisch.⁴⁵

Die Aufzeichnung führt, genauer besehen, einen Disput fort, den Novalis kurz zuvor eröffnet hatte, einen Disput, in dem es um das richtige Verständnis Shakespeares, seiner künstlerischen Arbeitsweise und deren Vorbildlichkeit geht, ein Disput zudem, der mit den Gralshütern der romantischen Shakespeare-Ikone ausgefochten wird:

<Schlegels übersehn, indem sie von der Absichtlichkeit und Künstlichkeit der Shakespearschen Werke reden – daß die Kunst zur Natur gehört, und gleichsam die sich selbst beschauende, sich selbst nachahmende, sich selbstbildende Natur ist. Die Kunst einer gut entwickelten Natur ist freylich von der Künsteley des Verstandes, des bloß raisonnirenden Geistes himmelweit verschieden.> Shakespeare war kein Calculator – kein Gelehrter – er war eine mächtige, buntkräftige Seele, deren Erfindungen und Wercke, wie Erzeugnisse der Natur das Gepräge des denkenden Geistes tragen und in denen auch der letzte scharfsinnige Beobachter noch neue Übereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls [...] finden wird.⁴⁶

Weder will Novalis hier das von der Romantik bereits verabschiedete Prinzip der 'Naturnachahmung' wieder restituieren – davon ist er weit entfernt.⁴⁷ Noch aber

44 Vgl. Tieck (wie Anm. 29), S. 4. – Selbstverständlich existieren auch Kombinationsformen der hier markierten Dichotomie.

45 III,685:668.

46 III,569:94.

47 Vgl. Novalis' eindeutiges Bekenntnis: III,691:695 und IV,327 (an den Bruder Karl, Ende März 1800), sowie Wolfgang Preisendanz: *Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung* (1967).

votiert er zugunsten eines – nennen wir es 'impressionistischen' – Primats der 'Seele' des Dichters. Beide Pole der oben skizzierten Shakespeare-Kritik können, so Novalis, das Wesentliche nicht erfassen. Zwar nennt er Shakespeares Schöpfungen ein "Buch" und Abbild des "Universums" -⁴⁸ scheint also seinerseits am geläufigen 'Spiegel'-Topos mitzuwirken. Tatsächlich aber läßt er jene Metapher einzig und allein in einer futurischen Perspektive gelten: Der Engländer ist *kein* Porträtist der geschichtlichen Welt, sei es seiner eigenen Zeit, sei es derjenigen der Romantik; er ist kein 'rückwärts gekehrter' Dichter-'Prophet' im Sinne Friedrich Schlegels. Vielmehr entwirft seine dramatische Phantasie das Konterfei einer die Kategorien von Raum und Zeit gerade transzendierenden Zukunft – Shakespeare macht, wie es in der obigen Auslassung heißt, "mit *späteren* Ideen" bekannt.⁴⁹

Damit geht Novalis aber gleichzeitig zu einer oft gerühmten Errungenschaft der romantischen Shakespeare-Deutung auf Distanz. Den vor allem von Friedrich Schlegel (parallel zu Schiller) etablierten Grundsatz einer 'historisch' argumentierenden Dichtungstheorie,⁵⁰ von ihm läßt sich Novalis nicht (d.h. nicht vorrangig) leiten – Shakespeare erscheint ihm, im Gegenteil, als 'überzeitliche' Kunstnorm.⁵¹ Die "Geschichte", deren buntscheckiges Gewand man seit Herders Hymnus in Shakespeares Dramen zu sehen sich angewöhnt hatte,⁵² sie will Novalis gerade von jedem empirischen Gehalt abgelöst wissen – Shakespeares "Geschichte" ist "Weissagend und synchronistisch",⁵³ nicht also Dokument vergangener oder gegenwärtiger Zeitläufe bzw. entsprechender seelischer Zuständlichkeiten.

Damit fällt Novalis jedoch keineswegs hinter den Stand der Debatte zurück, sondern geht buchstäblich über ihn hinaus, indem er das Telos einer 'unendlichen Progression' nicht nur in den Modus der ästhetischen Kritik einführt (das hatte be-

In: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Hg. von Hans Steffen. 4. Aufl. Göttingen 1989. S. 54-74.

48 Vgl. III,683:657.

49 III,569:94, Hervorhebung J.E.; und III,601:292.

50 Vgl. Hans Robert Jauß: *Schlegels und Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'* (1967). In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main 1970. S. 67-106.

51 Vgl. die subtile – an Worringers Kategorien orientierte – Erläuterung von Hannelore Link in: *Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1971. S. 76ff., Anm. 111f., sowie Helmut Rehder: *Novalis and Shakespeare*. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 63. 1948. S. 604-624, und Helmut Schanze: *Shakespeare-Kritik bei Friedrich Schlegel*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* NF. 15. 1965. S. 40-50.

52 Vgl. Johann Gottfried Herder: *Shakespeare* (1773; erste Fassung 1771). In: Herder / Goethe / Frisi / Möser: *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. Hg. von Hans Dietrich Irmischer. Stuttgart 1988. S. 65-91, hier besonders S. 90.

53 III,685:668.

kanntlich schon Friedrich Schlegel geleistet), sondern auf Shakespeare und das – stets mitgemeinte – Problem einer 'neuen Komödie' selbst appliziert.⁵⁴ Nicht allein die (von Shakespeare beispielhaft vorexerzierte) "Vermählung des Komischen mit der höchsten Poesie – und dem Wichtigsten und Ernstesten überhaupt",⁵⁵ auch das Paradigma einer nach diesem Vorbild konzipierten Gattung hat, theoriegeschichtlich höchst signifikant, einer solchen Projektion zu folgen: "Alle Darstellung der Vergangenheit ist ein Trauerspiel im eigentlichen Sinn – Alle Darstellung des Kommenden – des Zukünftigen – ein Lustspiel".⁵⁶ Die Komödie reiht sich folglich in den Kanon jener dichterischen Aussageformen ein, die der für Novalis grundlegenden Denkfigur der 'Universalutopie' Rechnung tragen: Fragment, Rede, Märchen, Roman.⁵⁷ Über den – bislang vernachlässigten – Rang des Lustspiels im Kosmos seiner philosophischen und dichterischen Selbstreflexion aber dürfte damit die Entscheidung gefallen sein.

III.

Folgende Kontextualisierung soll dies noch weiter erhellen. Eine gegenüber Aufklärung und Sturm-und-Drang gänzlich neue Qualität erhält die romantische Shakespeare-Exegese durch das Bemühen um eine Vers-Übersetzung seiner Werke, genauer gesagt durch die Frage, wie in einem solchen Fall die Gewichte von (Shakespearescher) 'Prosa' und 'Poesie' (im Sinne metrisch gebundener Rede) zu verteilen und zu balancieren seien.⁵⁸ In diesem Anziehungsbereich aber bewegt sich auch Novalis' Beschäftigung mit Shakespeare zum einen, dem Zusammen-

54 Es ist nicht zuletzt eine Konsequenz der historisierenden Shakespeare-Interpretation der Schlegels u.a., wenn schließlich Calderon – als der 'romantischere' Dichter – jenem noch die Gunst stiehlt.

55 III,576:158.

56 II,537:58. – Ein vergleichbarer Gedankengang findet sich allenfalls noch bei Schiller (wie Anm. 19) sowie bei F. Schlegel: *Fragmente zur Litteratur und Poesie* (1797). Nr. 98 (zum Aspekt der "Vollendung" der "höchst[en] Komödie" in der "progressiven Poesie") und Nr. 106. In: KA (wie Anm. 11), Bd. 16. Paderborn/München/Wien 1981. S. 93f. Die verblüffend an Novalis erinnernde Überlegung im *Athenäums-Fragment* (1798). Nr. 138 (über die "Darstellung der bessern Zukunft") ist dagegen ausdrücklich auf die Tragödie (statt Komödie) gemünzt (ebd., Bd. 2. S. 187).

57 Vgl. Hans-Joachim Mähl: *Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern* (1982). In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Hg. von Wilhelm Voßkamp. Bd. 3. Frankfurt am Main 1985. S. 273-302, hier S. 282.

58 Rehder hat gezeigt, wie eng sich Novalis' Shakespeare-Rezeption an den Kontext der Schlegelschen Übersetzung und deren methodischen Problemrahmen anschließt (wie Anm. 51); vgl. auch Novalis' Äußerungen im Tagebuch (13.5.1797; IV,35f.), zu F. Schlegel (25.5.1797; IV,227f.) und A.W. Schlegel (30.11.1797; IV,237f.).

spiel des Komischen und Ernsten zum andern: "In Shakespeare wechselt durchaus Poesie mit Antipoësie – Harmonie mit Disharmonie ab – das Gemeine, Niedrige[,] Häßliche, mit dem Romantischen, Höhern, Schönen – das Wirkliche mit dem Er-dichteten".⁵⁹ Darüber hinaus werden hier jedoch zugleich die Zusammenhänge mit Novalis' zentralem Dichtungsaxiom, seinem berühmten Romatisierungs-postulat sichtbar: die Pendelbewegung von "Potenzirung" und 'Logarithmierung', von "Wechselerhöhung" und "Erniedrigung", von "Trivialisierung des Göttlichen" und "Apotheosiren des Gemeinen" -⁶⁰ sie ist auch im Grundriß jenes aus der "Vermischung des Lust- und Trauerspiels" hervorgehenden 'neuen' Dramas wiederzuentdecken.⁶¹ Daß vor allem die "reductio ad humanum des sonst Unbegreifbaren und Unerreichbaren durch Wechselbezüge zu dem Greifbaren und Erreichbaren" eine Tendenz zur Komödie impliziert, leuchtet von selbst ein:⁶² "Das Lächerliche", so heißt es denn auch in doppelter Anspielung auf den Mechanismus der komischen Reaktion wie ihren künstlerischen Ausdruck, "ist eine Mischung, die *auf Null hinausläuft*".⁶³

Was nun aber die Beschaffenheit jener 'Mischung' (von Poesie und Prosa, Heiligem und Gemeinem, Ernst und Scherz, aber auch von Poesie und Rhetorik) angeht, so sind Gemeinsamkeiten sowohl wie Differenzen zur Theorie der 'Tragikomödie' nicht zu verkennen. In seinen Lektüre-Notizen zu Lessings *Laokoon* vermerkt Novalis folgenden Gedanken: "Das Häßliche verstärckt, nach Lessing, die gemischten Empfindungen des Lächerlichen und Schrecklichen", woraus Novalis wiederum die Konklusion ableitet: "Das Lächerliche ist eine *Mischung* widersprechender Vorstellungen. *Darüber mehr.* /Explosion frey werdenden Geistes./"⁶⁴ Der Dialog, den Novalis hier mit Lessing führt, ist zugleich einer mit dessen philosophischem Kontrahenten und Gewährsmann, Moses Mendelssohn. Im betreffenden Passus seines *Laokoon* (1766) korrigiert Lessing nämlich die "Erklärung" seines Freundes ("Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert") dahingehend: "daß dieser Kontrast nicht zu krall und zu schneidend sein

59 III,670:611.

60 Vgl. II,545:105; 619:433; 649:479; III,454:[981]; 685:668 u.ö.

61 Vgl. auch: "Kunst das Lächerliche und das Romantische hervorzubringen" (III,287:270), und: "*Komische Gespräche* zur Übung mit großen Ideen und ächter Poësie vermischt" (III,563:54).

62 Dies die Blickrichtung bei John Fetzer: *Das Drama der Romantik*. In: *Romantik-Handbuch*. Hg. von Helmut Schanze. Stuttgart 1994. S. 289-310, hier S. 291.

63 III,287:269.

64 II,379:40.

muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich in einander *verschmelzen* lassen".⁶⁵

Demgegenüber nimmt sich Novalis' Akzentsetzung etwas anders aus – er spricht nicht von "verschmelzen", sondern (mit einer von Friedrich Schlegel geborgten Formulierung)⁶⁶ von der "Explosion frey werdenden Geistes". Statt eine harmonische Amalgamierung der Mischungselemente fordert er also deren Kollision und "Detonation".⁶⁷ Sein Vorbehalt gegen Lessing aber wiederholt sich angesichts der maßgeblichen romantischen Option, die die Frage der Korrelation der "Opposita" ebenfalls zugunsten einer 'Synthese' entscheidet:

Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in *unauflöselichen* Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, *verschmilzt* sie auf das *innigste* miteinander,⁶⁸

so August Wilhelm Schlegel in der 25. seiner *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*.⁶⁹ Ganz ähnlich läßt sich Schellings Vergleich der Dichtergößen Shakespeares und Calderons hören (der letztlich für den Spanier ausfällt):

65 *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 28), Bd. VI. München 1974. S. 7-187, hier S. 149 (Hervorhebung J.E.).

66 Vgl. F. Schlegel: *Lyceums-Fragmente* (1797). Nr. 90. In: KA (wie Anm. 11), Bd. 2. S. 158 ("Witz ist eine Explosion von gebundnem Geist"), sowie den Novalis-Kommentar von Hans Jürgen Balmes (Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 3. München 1987. S. 329).

67 III,287:269.

68 A.W. Schlegel (wie Anm. 24), Bd. VI. S. 111f. Hervorhebung J.E.

69 Vgl. auch F. Schlegel: "In der ächt romantisch[en] Prosa müssen alle Bestandtheile bis zur Wechselsättig[un]g *verschmolzen* sein" (*Fragmente zur Litteratur und Poesie*. Nr. 589 [wie Anm. 56], S. 134; Hervorhebung J.E.); "Die Verbind[un]g der ••[Philosophie] und π[Poesie] geschieht in der R[omantischen] π[Poesie] durch *Mischung* in π•[Prophetie] durch *Verschmelzung*" (Nr. 1042 [ebd.], S. 171; Hervorhebung i.O.); "Die Vereinig[un]g des ••_[Komischen] und ••••[Tragischen] gehört vielleicht auch zu d[en] *unauflöselichen Gleichungen* in der π[Poesie]" (Nr. 1067 [ebd.], S. 173; Hervorhebung i.O.); dagegen: "Allgemeiner Grundsatz: Wenn ALLE Bestandtheile des romant.[ischen] Gedichts *verschmolzen* sind, so hört es auf romantisch zu sein. – <Dunkel.> (Nr. 845 [ebd.], S. 157; Hervorhebung i.O.). Vgl. dazu das umsichtige Urteil von Peter Kapitzka: *Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*. München 1968. S. 182f. Daß das Prädikat der 'Mischung' als Signum der 'romantischen' Poesie für Friedrich Schlegel (im Gegensatz zu Novalis!) den Beiklang des Negativen nie ganz verliert, beweist auch ein später Zusatz zu *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* aus dem Jahr 1822, in dem die "Periode der Mischung" als "schwache[r], matte[r] Nachhall der alten Dichtergroße im Komischen wie im Tragischen" nochmals relativiert wird (wie Anm. 19, S. 33, Anm. 13).

[...] obwohl auch hier [bei Calderon; J.E.] die komischen Partien neben den tragischen bestehen, so haben sie von der einen Seite doch nicht das große Gewicht wie bei Shakespeare, und sind von der anderen mit den tragischen mehr wie aus Einem Guß *unauflöslich verschmolzen*.⁷⁰

Mit Recht hat Karl S. Guthke daher das Wesen der 'Tragikomödie' (der romantischen zumal) unter das Vorzeichen einer "Identität des Entgegengesetzten" gerückt und vom Supremat einer "synthetischen" Sicht auf die Komponenten der Mischung gesprochen.⁷¹

Das trifft jedoch Novalis' Ansicht entschieden nicht. Im Sinne jenes weiter oben bereits vindizierten Gedankens der komischen Prolepsis und der perennierenden Struktur der Komödie, ihrer Vektorisierung ins Utopische, verlangt Novalis nicht weniger als einen unausgesetzten "Wechsel" und "Übergang" der Polaritäten,⁷² wohlgerne ohne eine 'neue Einheit' zwischen ihnen begründen zu wollen oder zu können.⁷³ vom "Comiker" wird anstelle einer "Idee eines Ganzen", die "Einheit des Mannichfachen" aus der Immanenz des Kunstwerks selbst hinausverlagernd, "ästhetisch komische[r] Sinn oder *Geist*" gefordert.⁷⁴ Dem 'Imperativ der Synthetik' gesellt sich der 'Imperativ der Progression' als ein nicht nur korrespondierender, sondern auch korrigierender Index hinzu. Der Duktus der tragikomischen Mischung aber entpuppt sich damit für Novalis als "antithetisch" und "synthetisch" *zugleich*.⁷⁵

70 *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 18), S. 729f. Hervorhebung J.E. Es muß nicht eigens betont werden, daß auch Adam Müllers – im Zeichen seiner 'Gegensatz-Lehre' stehenden – Auslassungen zum Thema stets einen universellen Vereinigungspunkt anvisieren (vgl. *Heinrich IV. oder von dem Verhältnis des Komischen und Tragischen* [1808]. In: Müller: *Kritische / ästhetische und philosophische Schriften. Kritische Ausgabe*. Hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert. Bd. 1. Neuwied/Berlin 1967. S. 177-187, und: *Ironie, Lustspiel, Aristophanes* [1808]. In: Ebd., S. 233-248).

71 *Die moderne Tragikomödie* (wie Anm. 2), S. 53ff.; vgl. auch Kapitza (wie Anm. 69), S. 125 und 181.

72 Vgl. II,536:51; III,587:221; 654:576.

73 Daß 'Vermischung' des Komischen und Tragischen immer auch soviel wie 'Integration' zu bedeuten habe, ist eine in der Forschungsliteratur oftmals kategorisch vertretene Überzeugung (vgl. z.B. Müller-Seidel: *Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen in Kleists Lustspiel "Amphitryon"* [wie Anm. 2]; vgl. dagegen auch die Darstellung der 'Rückseite' des Phänomens durch Verf. [wie Anm. 27], sowie zur Ablösung des 'Einheits'-Prinzips der 'Klassik' durch gegenläufige Tendenzen in der 'Romantik': Manfred Frank: *Das Problem "Zeit" in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung* [1972]. 2. Aufl. Paderborn/München/Wien/Zürich 1990).

74 II,277:587.

75 Vgl. II,551:118 und III,40. Zagari dagegen übersieht dieses programmatische *Zugleich* und *Nebeneinander* der Gegensätze bei Novalis, wenn er von ihm deren 'dialektische' Verbindung verlangt (wie Anm. 16, S. 136). "Dialektik" ist nun aber mitnichten eine Novalissche Zielkategorie: sie wird vielmehr als – ergänzungsbedürftige – "*Rhetorik* des Verstandes" apostrophiert

IV.

Vollends deutlich wird Novalis' 'Sonderweg' zur Komödie dort, wo er das Verhältnis des Lustspiels zu seinem Publikum und dessen gesellschaftlicher und politischer Verfaßtheit anzugeben sucht. Während es zu den Leitmotiven der romantischen Geschichts- und Gattungsphilosophie gehört, die Blütezeit der Komödie bei den 'Alten' (der griechischen Antike vor allem) anzusiedeln, ihren Verfallsprozeß aber mit den 'Neueren' einsetzen zu lassen, tut Novalis gerade das Gegenteil. Daß die "eigentliche Komödie" zu existieren aufgehört hat, auf diesen von Friedrich Schlegel zuerst angeschlagenen Akkord ist die romantische Komödientheorie mehr oder weniger einstimmig abgestellt.⁷⁶ Begründung: Die Komödie bedarf notwendigerweise der Herrschaftsordnung der Demokratie zur vollen Entfaltung (Beispiel: Aristophanes). Mit deren Untergang und Ablösung durch das Regiment der Monarchie aber – als deren Zeitgenossen sich die (früh-)romantische Generation wiederum kritisch reflektiert –, stirbt auch das komische Theater aus und wird vom tragischen und ernsten beerbt.⁷⁷ Erst wenn die bürgerliche Welt – wie etwa bei A.W. Schlegel und bei Hegel – als ein Muster der Sittlichkeit und der Klugheit verklärt werden kann, darf auch das Lustspiel wieder Einzug halten: als ein Spiegel jener optimistischen Wirklichkeitssicht, als ein solcher sogar, der noch die "Unerreichbarkeit" der 'Alten' vergessen läßt.⁷⁸

Novalis jedoch widerspricht jener Denkbewegung von Grund auf. Er hat das geistige, soziale und politische "Leben" in "Deutschland" – im Gegensatz zu "England" ('Konstitutionalismus!') und "Franckreich" (große Revolution!) – als ein "schwache[s]" ausgemacht, läßt jenen darum das "Trauerspiel", den Deutschen dagegen das "Lustspiel" angelegen sein.⁷⁹ Damit schließt er sich weder der Linie

(III,471:1107). Die "Synthesis der Antinomien" geleistet zu haben, dies macht Novalis dem Goetheschen "Meister" gerade zum Vorwurf (II,563:187).

⁷⁶ *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (wie Anm. 19), S. 20.

⁷⁷ Vgl. z.B. A.W. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. 11. Vorlesung (wie Anm. 24), Bd. V. S. 133ff., und Schelling: *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 18), S. 713ff. Genau umgekehrt verteilt dagegen Flögels *Geschichte der komischen Litteratur* die Vorzeichen ("daß die monarchische Verfassung einer jeden Art komischer Schriften günstiger sey, als alle republikanische Regierungsformen" [wie Anm. 19], Bd. 1. S. 150f.) – mit einer für Novalis vielleicht im nachhinein erhellenden Hindeutung auf das "Beyspiel des Hofes" (ebd.), das den Gebrauch 'komischer' Sprachmittel präjudiziere (man denke etwa an *Glauben und Liebe* [1798], dessen hyperbolischer Tonfall bisweilen die Grenzen des Ernstes übersteigt).

⁷⁸ A.W. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. 11. Vorlesung (wie Anm. 24), Bd. V. S. 177.

⁷⁹ II,537:58.

derer an, die die Zeichen der Zeit zu beschönigen geneigt sind, noch jener, die dem "Höchsten Leben eines Volkes" die Komödie zuordnen wollen. Vielmehr gilt ihm diese als Ausdruck der geschichtlichen Degeneration und als "Darstellung des Kommenden" *in eins*. Daher läßt sich Novalis' Lustspiel-'Definition' noch am ehesten mit derjenigen eines Jakob Michael Reinhold Lenz vergleichen, der die Komödie ganz ähnlich zur Negativfolie der kulturellen Misere eines Volks qualifiziert.⁸⁰ Lenz' satirischen Impetus teilt Novalis jedoch nicht: die schlechte Wirklichkeit, Hauptstoff der 'scherzhaften Satire',⁸¹ fungiert für ihn nur als "Incitament" und Material der dichterischen Konstruktion und Abstraktion.⁸² Das "Schweben" zwischen den Polen von Scherz und Ernst konstituiert erst den Gegenstand der Komödie, der dieser also nicht schon voraus liegt.

Den engen Zusammenhang zwischen Komödie und Erkenntnistheorie bei Novalis illustriert auch folgender Gedankenkomplex, den es hier abschließend vorzustellen gilt. So wird ein terminus technicus der komischen Operation und Figurenerfindung unmittelbar aus einer reflexionstheoretischen Sinnfügung entwickelt: das Wortfeld der 'Rolle' bzw. des 'Rollenwechsels'. So wie in der transzendentalphilosophischen Anschauung der Standpunkt zwischen "Stoff und Form, Gefühl und Reflexion, Subjekt und Objekt" beständig gewechselt wird,⁸³ ebenso setzt auch die Poesie – hierin dem Vorbild der "*wahren Rede*" verpflichtet – den Wechsel aller Rollen ein, "nur um zu überraschen – um den Gegenstand von einer neuen Seite zu betrachten, um den Zuhörer plötzlich zu illudiren, oder auch zu überzeugen".⁸⁴ In welchem Ausmaß dabei Spiel- und Denkmuster der Komödie zu Buche schlagen, bringt das bekannte *Blüthenstaub*-Fragment zum Ausdruck: "Menschheit ist eine humoristische Rolle".⁸⁵ Das Paradigma der "komischen Rol-

80 Vgl. *Rezension des Neuen Menoza* (wie Anm. 24), S. 703f.

81 Vgl. dazu Flögel (wie Anm. 19), Bd. 1. S. 289f., und Schiller (wie Anm. 19), S. 721ff.

82 Wenn Novalis hingegen Hogarth, den "Shakespear seiner Gattung", und Shakespeare selbst als "Satyrendichter" bezeichnet (vgl. II,560:159; 567:205; III,651:560), so wird deutlich, worin seine eigene Komödiendichtung von diesen wohl abgewichen wäre.

83 II,130f.:41; vgl. auch II,106:3, und Frank (wie Anm. 73), S. 155ff.

84 III,648f.:547. Was die Verknüpfung von Komödie und Rhetorik angeht, so dürfte – neben der noch zu behandelnden 'Commedia dell'arte' – insbesondere Friedrich Schlegel als Vorbild in Frage kommen: vgl. *Fragmente zur Litteratur und Poesie*. Nr. 708f. und 775 (wie Anm. 56), S. 145 und 152. Vgl. auch H. Schanze: *Romantik und Rhetorik. Rhetorische Komponenten der Literaturprogrammatis um 1800*. In: *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert*. Hg. vom H.S. Frankfurt am Main 1974. S. 126-144, sowie zum Thema Novalis und die Rhetorik: Wilfried Malsch: *'Europa'. Poetische Rede des Novalis. Deutung der französischen Revolution und Reflexion auf die Poesie in der Geschichte*. Stuttgart 1965. Vgl. aber auch III,685:668.

85 II,437:63; vgl. auch III,583:206.

le" aber gewärtigt Novalis im "Hanswurst",⁸⁶ den er – animiert durch Justus Mö-
sers *Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen* (1761) -⁸⁷ energisch auf
die deutsche Lustspielbühne zurückkommandiert, um ihm dort nicht nur ein "Ne-
benzimmer",⁸⁸ sondern eine Hauptresidenz einzurichten. An diese Präferenz
schließen sich auch die Überlegungen zur "[n]othwendige[n] Grobheit des Lusti-
gen" und zu "Grobheit und Prügel" als "unerschöpfliche Quellen des Lächerli-
chen" an.⁸⁹

Damit tritt zugleich die neben Shakespeare wichtigste Autorität der Nova-
lisschen Lustspieltheorie in den Blick. Wenn etwa die "Einführung der Masken"
verlangt wird⁹⁰ oder wenn es heißt: "Wenn der Spaß poëtisch seyn soll, so muß er
durchaus unnatürlich und Maske seyn",⁹¹ so ist als Referenzmodell unschwer die
'Commedia dell'arte' bzw. das 'Théâtre Italien' zu erkennen. Der von Walter Hinck
für den Ausgang des 18. Jahrhunderts konstatierte "Wunsch nach zumindest selek-
tiven Rückgriffen auf die Commedia dell'arte",⁹² er ist also nicht zuletzt auch No-
valis zu attestieren. Ob dabei das von den Romantikern beziehungsreich umgesetz-
te Changieren zwischen 'Rolle' und 'Maske' auch von Novalis intendiert wird,⁹³
läßt sich zwar nicht mit Sicherheit sagen – wie denn die Bedeutung der 'romanti-
schen Ironie' im hier behandelten Zusammenhang völlig offen bleibt. Für den
"Roman" hat Novalis ein derartiges Doppelspiel von Maskierung und De-
Maskierung aber immerhin thematisiert.⁹⁴

Wie dem auch sei: Fest steht, daß der Effekt der 'Erleichterung' und 'Entlas-
tung', den Novalis dem komischen Phänomen zuschreibt (vgl. oben), eine wesent-
liche Wurzel im emotional und moralisch indifferenten Wesen der italienischen

86 II,613:417.

87 Vgl. Novalis' Bücherliste (IV,690).

88 So Mösers Rückzieher in der o.g. Abhandlung (*Aus den Patriotischen Phantasien*. Hg. von Wil-
fried Zieger. Leipzig 1986. S. 263-296, hier S. 281). Vgl. dazu auch Horst Steinmetz: *Der Har-
lekin. Seine Rolle in der deutschen Komödientheorie und -darstellung des 18. Jahrhunderts*. In:
Neophilologus 50. 1966. S. 95-106 – Novalis' wird, wie stets, nicht gedacht.

89 III,576:159 und 572:112; vgl. auch: "Alle reinkomischen *Characteres* müssen, wie im alten
Lustspiel, *grell* und *derb* gezeichnet seyn – die feinen Nüançen sind prosaisch" (III,638:503).

90 III,576:159; vgl. auch III,641:526.

91 III,691:695; vgl. auch: "Die Verkleidung ist ein Haupt-Bestandtheil des Lächerlichen"
(III,288:270).

92 *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia
dell'arte und Théâtre Italien*. Stuttgart 1965. S. 383.

93 Vgl. ebd., S. 385 und 390f.

94 Vgl. II,570:212.

Maskenkomödie hat.⁹⁵ Anders bliebe eine für die romantische Tonlage nicht eben selbstverständliche Verfügung wie die: "Das Marionettentheater ist das eigentlich komische Theater" denn auch unerhört.⁹⁶ Daß also Novalis das Lustspiel nicht zuletzt als ein Refugium gesehen hat, um von den Anstrengungen des Romantisierungsprozesses – und dessen unausbleiblichen Enttäuschungen – einmal auszuspannen,⁹⁷ man möchte es nur zu gerne glauben. Das gänzliche Fehlen einer Komödienproduktion jedenfalls erhielte so einen tieferen Sinn, war den Kräften des Dichters doch keine auch nur vorübergehende Erholung von der romantischen "Mißion"⁹⁸ vergönnt.

95 Vgl. Hinck (wie Anm. 92), S. 19f., 39ff. und 43f.; ähnlich Bernhard Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen 1992. S. 69-81.

96 III,576:159; vgl. auch: "Ächtem Scherz liegt Ernst zum Grunde. Tragische Wirkung der Farce, des Marionettenspiels – des buntesten Lebens – des Gemeinen, Trivialen" (III,306:368). – Zum Parallelfall einer Komödienphantasie von Gnaden des Marionettentheaters (in Heinrich von Kleists Schrift *Über das Marionettentheater* [1810]) vgl. Verf. (wie Anm. 27), S. 145-160.

97 Vgl. das Gedankenspiel bei Fetzer (wie Anm. 62), S. 297.

98 II,427:32.