

Das Spiel mit dem Spiel - Zur Entgrenzungsdramatik von Tiecks romantischen Komodien

著者	Ito Shuichi
journal or publication title	Bulletin of the Tohoku Society of German Study
volume	31
page range	1-11
year	1987-12
URL	http://hdl.handle.net/10097/00133891

Das Spiel mit dem Spiel

— Zur Entgrenzungsdramatik von Tiecks
romantischen Komödien

Shuichi ITO

Unter seinen vielseitigen dichterischen Schaffen verdient Tiecks Kömодиendichtung: „Der gestiefelte Kater“, „Prinz Zerbino“ und „Die verkehrte Welt“,¹⁾ eine besondere Beachtung, und zwar nicht wegen ihrer ausgedrückten Inhalte, sondern ihres Ausdrucks selbst, in dem gerade ihr kritisches Moment zum Ausdruck kommt.

Die Fabeln lassen sich vereinfacht folgendermaßen rekapitulieren: Mit Hilfe des Katers wirbt der Bauernsohn um die Hand der Königstochter (K.); Scaramuz, eine Narrenfigur der *commedia dell'arte*, usurpiert den Thron von Apollo, wird aber bei dessen Rebellion besiegt (V.); Der phantasievolle Prinz, der im aufgeklärten Hof für krank gehalten worden ist, macht sich auf die Reise nach dem guten Geschmack, der ihn von der Krankheit heilen sollte (Z.)

Aber sie werden stets durch eingefügte Episoden und Digressionen durchgeschnitten, die ineinander verschachtelt und verschränkt sind, so daß die lineare Sukzession der Handlung unterbrochen und ihr Sinnzusammenhang gestört wird. Die Auflockerung des Fabelnexus zerstört die *vraisemblance* des Bühnenerignisses. Außerdem wird überall das Gespielt-Sein des gerade aufgeführten Stücks von den Spielenden erwähnt, die also ihre Rollen verlassen, um direkt das Publikum anzusprechen oder das von ihnen selber gerade gespielte Stück zu kritisieren: das *Aus-der-Rolle-Fallen*.²⁾

Das Publikum kann also nicht mehr umstandslos in die

Bühnenillusion versinken, weil die Reflexion über die Fiktivität des Bühnenerignisses in Bewegung gesetzt und die Illusion zerstört wird. Dagegen protestiert es nun mit Pochen und Rufen. Es redet sogar laut untereinander und tauscht Gedanken über das Theater aus, und zwar als ein Teil des Stücks. Das Publikum im Parterre, das hier Unruhe stiftet, ist kein wirkliches Publikum, sondern ein fiktives, das, bald kommentierend, bald protestierend, die Reaktion des wirklichen Publikums satirisch darstellt: das Publikum im Stück. Aber auch auf der Bühne, und zwar im Rahmen des Stücks, wird wiederum ein Theater gespielt: das Stück im Stück.

In dieser Abhandlung wird der Versuch unternommen, die Mechanismen der Illusionszerstörung in Tiecks Komödiendichtungen an ihrer semantisch-pragmatischen Konstruktion zu analysieren und seine Strategie, durch die Verschränkung der Spielebenen, die Grenze der Fiktion und Wirklichkeit zu verrücken und deren schroffe Opposition aufzulösen, in bezug auf das romantische Konzept der Poetisierung der Welt zu untersuchen. Zuerst sei das Problem der Illusionszerstörung auf zwei Richtungen hin in Betracht gezogen: die strukturelle Vielschichtigkeit und das Ausder-Rolle-Fallen der Figuren.

1. Illusionszerstörung durch strukturelle Vielschichtigkeit

Im „Kater“ wird die eigentliche Handlungseinheit nicht gestört, wenn man ihn betrachtet „als Theaterstück, dessen einziger Inhalt ein mißglückender Theaterabend ist,“ ³⁾ Aber vom Standpunkt der Märchenfabel aus wird die Handlung stets durch die Eingriffe des fiktiven Publikums gestört, das den äußersten Rahmen des Stücks bildet. Das fiktive Publikum löst als „eine eigene, neue außerhalb des Szenengefüges liegende Spielebene“ ⁴⁾ die Grenze zwischen der Zuschauer-Wirklichkeit und der fiktiven Welt auf

der Bühne auf, indem es mit seinem Doppelwesen, — es stellt als ein Teil des Stücks die angenommene Reaktion des wirklichen Publikums dar — die „vierte Wand“ zwischen jenseits und diesseits der Rampe durchbohrt. Und das bewirkt die Illusionszerstörung. Denn was die Ungebrochenheit der Illusion auf der Bühne sichert, ist nichts anderes als die *„vierte Wand, die (.....) gleichsam die Bühne gegen das Publikum hin abschließt“*.⁵⁾

Dieselbe Struktur mit dem fiktiven Publikum bestimmt auch „Die verkehrte Welt“. Die erste Regieanweisung heißt: Der Vorhang geht auf; das Theater stellt ein Theater vor (V.9). Sie setzt den ganzen Vorgang in die größte Schachtel hinein, die ständig auf das Gemachtsein des Aufgeführten verweist. Deren Garant ist eben das fiktive Publikum im Parterre. Aber hier ist der Bau der Schachtelstruktur etwas komplizierter. Im Dritten Akt findet sich die Szene, wo ein Theater zum Geburtstag von Scaramuz gespielt wird. Aufgeführt wird ein Rührstück,⁶⁾ das Scaramuz, der Melpomene die Vermählung mit dem Fremden nicht erlauben will, dazu bewegt, sich seines Unrechts bewußt zu werden, indem es ihm sein Spiegelbild zeigt. Bis dahin hätte es wohl nichts besonderes, stünde ganz und gar im traditionellen Gebrauch des Spiels im Spiel, wie z.B. im „Hamlet“. Aber Tieck überbietet es, indem er noch ein anderes Stück einschachtelt, das die Figuren im Spiel im Spiel als Zuschauer sehen; das Spiel im Spiel im Spiel. Und die Figuren verwandeln sich in die Rollen der eingeschachtelten Stücke, und zwar zweimal, so z.B. Melpomene in Emilie im Rührstück, dann in Laura im Schäferspiel innerhalb des Rührstücks. Und das Rührstück entspricht der Lebensgeschichte von Melpomene, die als Hofratstochter Karoline aus unglücklicher Liebe zu Friedrich, der ihr hier als Fremder wieder begegnet, aus dem Haus weggelaufen ist. Also Melpomene ist wieder eine fingierte Rolle. Das versetzt das Publikum in Verlegenheit und

verursacht bei ihm ein großes Getümmel :

„Auszuhalten ist es nicht, das ist gewiß . Seht Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehn ein Stück; in jenem Stück sitzen Zuschauer und sehen ein Stück und in diesem dritten wird denen dreifach verwandelten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt.“ (V.60)

Im „Prinz Zerbino“, in den kein fiktives Publikum eingebaut ist, zeigt sich keine explizite Rahmenstruktur. Es treten aber der Verfasser, der Kritiker und der Leser auf die Bühne, um sich mit Zerbino, der das Stück zurückdreht, auseinanderzusetzen. Sie besiegen Zerbino und stellen die gestörte Ordnung wieder her, was aber gleichzeitig beim Zuschauer die Reflexion über die immanente Rahmenstruktur auslöst. Außerdem ist auch hier ein Marionettentheater als Spiel im Spiel eingebaut, wo eine Puppe, die als Sohn eine rührende Szene vom Familienkonflikt zwischen Vater und Sohn darstellt, mit Jeremias, der eben diese Marionette lenkt, streitet. Hier geschieht also ein Übertreten der Spielbene : ein Aus-der-Rolle-Fallen im Spiel im Spiel.⁷⁾

2. Illusionszerstörung durch das Aus-der-Rolle-Fallen

Im Streit mit Jeremias nennt ihn die Marionette stets das Schicksal, damit die Illusion auf der Bühne (d.h. auf der Marionettenbühne), zwar nur formal, doch unverletzt bleibt. Ähnliches läßt sich auch in der eigentlichen Handlung erkennen. Denn aus der Rolle fallen immer diejenigen, die von den anderen Figuren für geisteskrank gehalten werden : der alte König und Zerbino. Sie sind Vertreter der poetischen Phantasie. Wenn man bedenkt, daß in diesem Stück der Gegensatz zwischen der poetischen Phantasie und der Alltagsvernunft stets im Vordergrund steht,⁸⁾ ist es nicht schwer zu erkennen, daß das Aus-der-Rolle-Fallen in zweierlei

Ebenen deutbar ist. Beim Fall des Königs z.B.⁹⁾ kann die Erwähnung des Gespieltseins einmal vom Standpunkt der Alltagsvernunft aus, die die Normalität innerhalb der Handlung bestimmt, als Wahnrede ausgelegt werden, während sie hingegen in der transzendenten Zuschauerperspektive als eine Wahrheitsaussage erkannt wird. Die Illusion wird also noch nicht völlig zerstört, indem Selişus, ein Höfling, sagt: *„Ich habe kein Wort verstanden, was die närrischen Menschen hier gesprochen haben.“* (Z.149)

Im Vergleich mit den anderen zwei Stücken ist der Mechanismus des Aus-der-Rolle-Fallens im „Zerbino“ zweideutig.

Peter Szondi bestreitet die Anwendung des Begriffs des Aus-der-Rolle-Fallens auf Tiecks Komödien.¹⁰⁾ Denn ihm zufolge handelt es sich bei Tieck nicht um die Reduktion der Rolle auf den Schauspieler, als welche er das Aus-der-Rolle-Fallen definiert, sondern um ihre Potenzierung, weil die Rolle eben als die Rolle selbst über sich räsoniere.

Das stimmt zum Teil; wenn z. B. Zerbino das Stück zurückdreht, bleibt er in der Rolle:

„Durchdringen will ich durch alle Szenen dieses Stücks, sie sollen brechen und zerreißen, so daß ich entweder in diesem gegenwärtigen Schauspiele den guten Geschmack antreffe, oder wenigstens mich und das ganze Schauspiel so vernichte, daß auch nicht eine Szene übrig bleibt.“ (Z.329)

Aber es gibt auch Stellen, wo das Aus-der-Rolle-Fallen doch in expliziter Form geschieht, z. B. im „Kater“ sagt Hanswurst:

„Jetzt spreche ich ja aber zu Ihnen, als bloßer Schauspieler zu den Zuschauern.“ (K.43) Oder in „Der verkehrten Welt“ fügt Scaramuz beim Abschied vom Direktor hinzu:

„Ergebenster, bitte der Frau Gemahlin meine gehorsamste Empfehlung zu machen.“

(V.16)

Scaramuz lebt in drei Dimensionen: erstens spricht er oft

als Schauspieler, zweitens ist er ein Buffo der *commedia dell'arte*, drittens spielt er die Hauptperson Apollo. Mit dem Wirt steht es ähnlich. Außer als die Rolle und der Schauspieler räsoniert er als Vertreter seines Rollenfachs über dessen Verfall.¹¹⁾

„Ja sonst waren noch gute Zeiten, da wurde kein einziges Stück gegeben, in dem nicht ein Wirthshaus mit seinem Wirthe vorkam.“ (V.27)

Die potenzierte Rolle wird sich selber gegenständlich. In der Selbstgegenständlichkeit der Rolle projiziert sich, wie Szondi bemerkt,¹²⁾ das frühromantische Ich, dessen gespaltenes Bewußtsein in Subjekt und Objekt die romantische Ironie¹³⁾ bestimmt.

3. Illusionszerstörung als Potenzierung des Fiktiven

Angesichts des schwindelnden Spielebenenwechsels gerät das Publikum von „Der verkehrten Welt“ in die Reflexion über sein eigenes Dasein.

„Nun denkt Euch Leute, wie es doch möglich ist, daß wir wieder Akteurs in irgend einem Stücke waren und einer sähe nun das Zeug so alles durcheinander. In diesen Umständen wären wir das Erste Stück. Die Engel sehn uns vielleicht so, wenn uns ein zuschauender Engel betrachtet, müßte es ihm nicht möglich seyn, verrückt zu werden?“ (V.60)

Wenn nun der wirkliche Zuschauer, der im Text des fiktiven Publikums mit dem Engel gleichgesetzt wird,¹⁴⁾ der prekären Zirkelstruktur innewird und sich im Doppelwesen des fiktiven Publikums bespiegelt, kann es ihm doch wohl möglich sein, verrückt zu werden, d. h. nicht nur im üblichen Sinne der Geistesverworrenheit, sondern auch im Sinne vom *Displacement* von der transzendenten Zuschauer-Dimension in die immanente Schauspieler-Dimension. Akteurs sind im üblichen Sinne einmal Schauspieler, aber auch

im ursprünglichen Sinne Handelnde überhaupt. Jeder Handelnde orientiert sich, soziologisch ausgedrückt, nach der ihm zuteilgewordenen Rollenerwartung. Wenn man die Theaterrolle als Fiktivitätsbewußtsein auf die Wirklichkeit überträgt, reduziert sich das gesellschaftliche Dasein auf die bloße Rolle, in deren Gespielt-Sein das Moment der Freiheit ausdrückt, weil sich das Spiel seinem Wesen nach nur in der Nichtverpflichtetheit entfalten kann. Man braucht nur aus der Rolle ins eigentliche Ich zu schlüpfen und zu sagen, „*daß das Ganze nichts als ein Spiel ist.*“ (V.93f)

Aber gleichzeitig kann die Rolle doch wie im „Zerbino“ als ein Schicksal angesehen werden, dessen Änderung oder sogar Aufhören eine Verwirrung der Systemordnung oder eben das Ende des mit der Rolle untrennbar verbundenen Daseins mit sich führt.

Als Grünhelm, der als Zuschauer anstatt Scaramuz die lustige Person abgibt, am Ende die Bühne verläßt und ins Parterre zurückkehrt, wird es auf der Bühne als Selbstmord angesehen. Tiecks Illusionszerstörung bewirkt die Reflexion über die Duplizität der Rolle als des auferlegten Zwangs und der abnehmbaren Hülle.

In der Rahmenerzählung vom „Phantasus“ bezeichnet Emilie „den Kater“ abwertend als „ein Spiel mit dem Spiel“. ¹⁵⁾ Diese Bezeichnung läßt sich durch die semantische Mehrschichtigkeit des Wortes „Spiel“ vielfach variieren, wie z. B. als das substanzlose Schauspiel mit dem Inhalt der Theaterparodie, oder als der Nicht-Ernst mit der Wirklichkeitsferne, oder aber als der Spieleinsatz auf das Vorläufige. Im Zeitbewußtsein der Romantiker ist die Gegenwart stets ein Zwischenstadium zwischen dem Verlust des Gewesenen und der Hoffnung auf das Kommende, ¹⁶⁾ wo es gilt, auf das Vorläufige zu setzen.

Bei Tieck ist es nun das entgrenzte Theater, in dem das Fiktive durch die dekonstruktive ¹⁷⁾ Illusionszerstörung potenziert wird und in die Wirklichkeit oder umgekehrt die Wirklichkeit ins Fiktive

zerfließt. Die Auflösung der Opposition zwischen der Fiktion und Realität führt zur Potenzierung der ersteren durch die letztere. Tiecks Komödie, die sich in ihrer Vorläufigkeit zeigt und dann vernichtet, ist ein Spiel der Selbstbeziehung, das stets in sich zurückkehrt und mit sich spielt. Sie ist zwar eine Fiktion, enthält aber als das Andere der durch die Unfreiheit geprägten Wirklichkeit ein Moment des Wahren, das sich jedoch in permanenter Prozessualität verflüchtigt und sich weigert, in irgendeiner weltorientierten Auslegung fixiert zu werden. Es gilt nur, das Spiel mit dem Spiel, das auf nichts als sich selbst verweist, im heiteren Gelächter auszukosten.

Anmerkungen

- 1) Texte : Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge, hrsg. von H. Kreuzer, Stuttgart (Reclam) 1964.

Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen, hrsg. von K. Pestalozzi, Berlin 1964 (Komedia 7).

Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack. Gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers. Ein deutsches Lustspiel in sechs Aufzügen, im 10. Bd. von Ludwig Tiecks Schriften, Berlin (Reimer) 1828.

Beim Zitieren werden sie im folgenden der Reihe nach als K., V. und Z. abgekürzt und dann mit der Seitennummer versehen angegeben.

Die Entstehungsdaten sind jeweils 1797, 1798 und 1796-98 (nach der eigenen Angabe von Tieck in den Schriften).

In bezug auf die Auswahl der ersten beiden Texte habe ich folgendes zu sagen. Nach dem Erstdruck von 1797 im „Volksmärchen“ (K.) und von 1799 in den „Bamboccadien“ (V.) wurden sie bei der Übernahme in den „Phantasia“ einer Überarbeitung unterzogen. Und diese überarbeitete Fassung liegt der Schriftenausgabe zugrunde. Deswegen habe ich die Reclam-Ausgabe und Komedia-Ausgabe als Texte gewählt, weil sie auf den Erstdruck zurückgreifen. Jedoch, was den Zerbino betrifft, dessen Fassung in den Schriften auch eine Umarbeitung ist, konnte ich keine zugängliche Buchausgabe finden, die der Originalfassung entspricht.

- 2) Es ist nicht Tiecks Erfindung, sondern ein (als Parekbase) von der Antike stammender, (als Improvisation) im Stegreiftheater üblicher Kunstgriff. Vgl. Nef, E.: Das Aus-der-Rolle-Fallen als Mittel der Illusionsstörung bei Tieck und Brecht, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 83 (1964), S.191-215.
- 3) K. 69. (Nachwort von Kreuzer)

- 4) Nef, a.a.O. S.195.
- 5) *ibid.*, S. 197.
- 6) Daß die satirische Intention Tiecks gegen sein zeitgenössisches Theater überall verwoben ist und deren Anspielung die meisten Digressionen ausmacht, läßt sich nicht bestreiten, Vgl. Beyer, H. G. : Ludwig Tiecks Theatersatire „Der gestiefelte Kater“ und ihre Stellung in der Literaturgeschichte. Diss. München 1960. Aber darauf gehe ich nicht ein.
- 7) Das Aus-der-Rolle-Fallen kann man auch als eine Form der semantischen Mehrschichtigkeit in einer Rolle verstehen.
- 8) Vgl. Ribbat, E. : Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie, Kronberg (Athenäum) 1978, S.201.
- 9) Streng genommen fällt er gar nicht aus der Rolle, sondern überschreitet die Kompetenz einer Theaterrolle, indem er als Rolle über das Rolle-sein reflektiert :

*„Doch wir, wir sind noch weniger als Luft,
Geburten einer fremden Phantasie,
Die sie nach eigensinn'ger Willkühr lenkt,
und freilich kann dann keiner von uns wissen,
Was jener Federkiel uns noch bescheert.“*

- 10) Szondi, P. : Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien, in : Schriften II, Frankfurt a.M.(Suhrkamp) 1978, S.29.
- 11) Vgl. Behrmann, A. : Wiederherstellung der Komödie aus dem Theater. Zu Tiecks 'historischem Schauspiel' Die verkehrte Welt, in : Euphorion 79, 2 (1985), S. 151.
- 12) Szondi, a.a.O. S.29.
- 13) Friedrich Schlegels Aufsatz „Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie“, wo er um Aristophanes eine Gattungstheorie des Fröhlich-Komischen entwickelt, erschien 1794. In Tiecks Briefen und anderen Dokumenten findet sich aber leider keine Stelle, wo dieser Aufsatz erwähnt wird. Die Frage also, ob Schlegels Aufsatz auf Tiecks

Komödiendichtung Einfluß gehabt habe, läßt sich nicht mehr beantworten. Nur, da ihre erste Begegnung im Salon von Dorothea Veit gerade 1797 geschah, bleibt der Einfluß von Schlegels Komödientheorie auf Tieck doch nicht ausgeschlossen.

Ob die Bezeichnung „romantische Ironie“ in der Erörterung von Tieckscher Dichtung adäquat ist; dazu ist die Stellungnahme von Ribbat negativ (a. a. O. S. 186), während Strohschneider-Kohr, obwohl in differenzierter Weise, dazu eine positive Stellung bezieht. Vgl. Strohschneider-Kohrs, I.: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen (M. Niemeyer) 1960, S. 285.

Wegen des beschränkten Raums lasse ich hier aber diese Frage offen, werde mich damit später andernorts befassen.

- 14) Das *Theatrum-mundi*-motiv wiederholt sich im Zwischenspiel „Rondo“ :
„Einer ist der Zuschauer und Beurteiler des andern und doch sind wir nichts als Schauspieler. (.....) Es ist, als wenn ein einzelner Ton über ein Musikstück urteilen wollte, ein Wort in einer Abhandlung über die vorhergehenden und nachfolgenden.“ (V.61)

Die Welt wird hier aufgefaßt als ein Text, in dem das Einzelne keine Substanz mehr ist, sondern ein inkonsistenter Relationsteil, der an sich nichts bedeutet. Unübersehbar ist die Affinität mit dem Differenzbegriff der neostrukturalistischen Philosophie.

- 15) Schriften, Bd. 5, S. 280
- 16) Daraus entwickelt sich die Idee der neuen Mythologie bei F. Schlegel. Vgl. F. Schlegel: Rede über die Mythologie, in: Gespräch über die Poesie, in: Kritische Schriften, hrsg. von W. Rasch, München (Hanser) 1971, S. 496–508.
- 17) Mittels der inkonsistenten Verdoppelung des Signifikanten im Spiel.