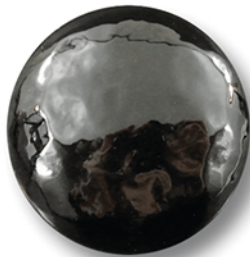




Christian Kirchmeier

PARABASIS

Literarische Wirklichkeit
im Zeitalter der Repräsentation



konstanz|university press

Parabasis

Christian Kirchmeier

PARABASIS

Literarische Wirklichkeit
im Zeitalter der Repräsentation

Konstanz University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Diese Publikation wurde unterstützt durch den Open-Access-Publikationsfonds der Universität Groningen.

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Konstanz University Press 2023
www.k-up.de | www.wallstein-verlag.de
Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wallstein Verlag GmbH

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz
ISBN (Print) 978-3-8353-9161-1
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8013-4

DOI: <https://doi.org/10.46500/83539161>

Dieses Buch ist lizenziert unter einer
Creative Commons Lizenz: CC BY-NC-ND 4.0

Inhalt

1 Einleitung 7

- 1.1 Rhetorik und Ästhetik der Parabasis 15
- 1.2 Widerstände der Repräsentation 27

2 Theorie der Parabasis 39

- 2.1 Die parabatische Differenz 41
- 2.2 Zur Geschlossenheit sozialer Rahmen 50
- 2.3 Zur Offenheit sozialer Rahmen 62
- 2.4 Parabasis und Mimesis 70

3 Selbstnegierende Konzepte. Die Erfindung der Illusionsstörung 77

- 3.1 Die Parrhesie der Alten Attischen Komödie 78
- 3.2 Das Problem der Täuschung bei Plautus 95
- 3.3 Die Parabase im Urteil der französischen Klassik 103
- 3.4 Diderots ›große Wand‹ oder: Das Paradox über den Zuschauer 114
- 3.5 Negation und Affirmation der Parabase in der Romantik 123

4 Die Disziplinierung der Lustigen Figur 139

- 4.1 Die Lustige Figur als Schwellenfigur theatraler Kommunikation 143
- 4.2 Zur Genealogie der Lustigen Figur 153
- 4.3 Die moralische Disziplinierung der Lustigen Figur in der Aufklärung 158
- 4.4 Die körperliche Disziplinierung der Lustigen Figur im literarischen Drama 166
- 4.5 Deutungsperspektiven der Lustigen Figur im Paradigma der Repräsentation 176
- 4.6 Harlekins parasitäre Körperlichkeit 182
- 4.7 Improvisation und Responsivität 187

5 Das Publikum des Königs. Zum politischen Imaginären der Romantik 207

- 5.1 Dramaturgien des politischen Imaginären 210
- 5.2 Zur Forschungsdebatte über die politische Romantik 221
- 5.3 Dramenpoetik und Gattungspolitik um 1800 229
- 5.4 Das parabatische Metatheater 238
- 5.5 Romantische *aemulatio* 255

6 Die romantische Ironie als Medium objektiver Kritik 267

6.1 Wahrheitskonzepte der romantischen Ironie 272

6.2 Die Ironie als Unterbrechung der Allegorie 279

6.3 Zum Politischen des Witzes 284

6.4 Zur Epistemologie des Witzes 291

6.5 Postfundamentalistische Ironie 298

7 Vom Ende der Repräsentation in der Kunst 307

7.1 Von der Tragödie zur Komödie: Hegels Entwicklungsnarrativ 310

7.2 Das Spiel mit der Maske 315

7.3 Das Problem der Repräsentation in Hegels *Ästhetik* 325

7.4 Aristophanidische Nachspiele 339

8 Ausblick 355

Dank 363

Quellen- und Literaturverzeichnis 365

Abkürzungen 365

Dramen und Filme 365

Literatur 371

1 Einleitung

In René Polleschs Stück *Schmeiß dein Ego weg!* befindet sich das Publikum in einer ungewöhnlichen Situation. Dort, wo sonst der Theatervorhang hängt, steht eine große Wand, die den Blick auf die Bühne versperrt. Bei der Premiere des Stücks im Jahr 2011 war die Wand so gestaltet, dass sie die mit Holzpaneelen bestückten Wände der Berliner Volksbühne einfach fortsetzt. Was auf der abgeschlossenen Bühne geschieht, ist anfangs nur als Film zu sehen, der auf die Wand projiziert wird. Dieser Film zeigt die Figuren T (Christine Groß) und M (Martin Wuttke). Die Figur T beginnt mit einem Monolog:

T. Vor Hunderten von Jahren etwa gab es ein sehr altes, ein wirklich altes Instrument, mit dem man versuchte, die vierte Wand zu überwinden. Es ist wirklich schon sehr alt. Ich weiß nicht, ob das heute noch funktioniert! (*Zeigt in die Kamera*) Hier ist es!¹

Mit diesen Eingangssätzen ist das Thema des Stücks und in gewisser Weise auch das Thema dieses Buches benannt: Es ist das Problem der Durchbrechung der ›vierten Wand‹ sowie in weiterem Sinne die grundlegende Frage, wie Kunst mit ihren Rezipientinnen und Rezipienten in Kontakt treten kann.

Dieses Thema ist für das Theater nicht neu. Seit Brecht, ja eigentlich schon seit der Erfindung der bloß imaginären ›vierten Wand‹ im 18. Jahrhundert, wurde immer wieder über die Grenze der Rampe hinweggespielt. Diese Versuche wurden so oft wiederholt, dass viele, die heute ins Theater gehen, eine ›vierte Wand‹ nicht einmal mehr erwarten. In Polleschs Stück aber hat sich die Wand für alle sichtbar materialisiert. Zum ersten Mal in der Geschichte des Theaters ist sie nicht mehr vernünftig zu leugnen.² Der Versuch, die Wand zu durchbrechen, ist hier nicht nur dramaturgisches Experiment. Er wirft die Frage auf, ob es dem Theater überhaupt noch gelingt, zwischen Spielenden und Schauenden zu vermitteln.

Bei der Beantwortung dieser Frage beleuchtet Polleschs Stück exemplarisch drei Aspekte, die dabei helfen können, das Themenspektrum dieses Buches

¹ Pollesch: *Schmeiß dein Ego weg!*, S. 193.

² »Wir stehen hier vor einem großen Problem! (*Wand*)«, heißt es dazu etwa im Text (ebd., S. 204; vgl. auch S. 206 und 207).

aufzufächern. Der erste dieser Aspekte betrifft die Mediengeschichte der ›vierten Wand‹: In Polleschs Stück ist es anfangs lediglich der Kamera zu verdanken, dass das Publikum nicht auf eine Wand starrt, sondern Figuren in einem Film sieht. Um genau zu sein, sieht es in dem Moment, in dem es das Bild der Schauspieler auf der Wand wahrnimmt, ebendiese Wand nicht mehr. Sobald die Wand zum Medium einer Darstellung wird, ist sie – wie alle Medien – unsichtbar. In dieser Hinsicht funktioniert die Filmprojektion wie die wortwörtliche Durchbrechung der vierten Wand, also wie der physische Akt, der nötig wäre, um diese Wand einzureißen und den Blick auf die Bühne freizugeben.

Liest man die ersten Zeilen des Textes genauer, kommen jedoch Zweifel auf, ob sich das Werkzeug, mit dem die ›vierte Wand‹ überwunden werden soll, wirklich so einfach mit der Filmkamera identifizieren lässt. Im Nebentext steht, die Figur T zeigt »in«, nicht *auf* die Kamera. Sie zeigt also nicht nur auf den technischen Apparat, sondern sie zeigt auch auf die Linse, sie zeigt auf das Publikum und auf den Raum, in dem sich das Publikum befindet. Da sie in einem einzigen Moment auf ganz Unterschiedliches verweist, zeigt sie letztlich auch das Zeigen selbst, sie zeigt das *θέατρον* als einen Ort des Schauens.

Im Haupttext heißt es außerdem, das Werkzeug sei »ein sehr altes, ein wirklich altes Instrument«, und noch ein drittes Mal: »Es ist wirklich schon sehr alt.« Erst später erfährt man, dass das Stück in einer fernen Zukunft spielt, in der eine Filmkamera wohl tatsächlich eine Antiquität ist. Doch das Problem, das mit ihr gelöst werden soll, ist noch wesentlich älter. Schon die imaginäre ›vierte Wand‹ der Aufklärung war ja auf ein Werkzeug oder doch wenigstens auf eine bestimmte Technik des Zuschauens angewiesen, damit ein Publikum durch sie hindurch ein Bühnengeschehen als eine Theaterhandlung beobachten und begreifen konnte.

In einem etwas abstrakteren Sinne lässt sich Polleschs Versuchsaufbau mit der Filmkamera hinter der abgeschlossenen Bühne deswegen besser als *pars pro toto* verstehen, als Teil eines bestimmten Mediendispositivs. So gesehen steht die Kamera stellvertretend für ein ganzes Ensemble von Techniken, die durch optische Verfahren Bilder erzeugen. Die Filmkamera ist in diesem Sinne sogar eine vergleichsweise junge Technik dieses Ensembles. Die älteste Medientechnik, die auch das Modell dieses Mediendispositivs vorgegeben hat, ist die *camera obscura*, deren Ursprünge bis in die Antike zurückreichen.³

3 Die Geschichte optischer Medien ist ein wiederkehrendes Thema in Polleschs Werk. So findet sich die Abgrenzung der Bühne durch eine Leinwand bereits in *JFK* (2009). Im Stück *Black Maria* (2019) steht das gleichnamige Filmstudio Thomas Edisons aus dem späten 19. Jahrhundert im Mittelpunkt des Geschehens.

Sie fungiert als Vorbild für die abgeschlossene Guckkastenbühne, deren imaginäre ›vierte Wand‹ sich bei Pollesch in eine reale Wand verwandelt hat.

Auf die *camera obscura*, die auch *camera clausa* genannt wurde,⁴ verweist die Figur T schon im Einleitungsmonolog, wenn sie als Schöpfer der Wand einen »Bühnenbildner« vermutet, »der eine Vorliebe für geschlossene Räume hatte«.⁵ Er sei es gewesen, der die lediglich imaginäre ›vierte Wand‹ der Aufklärung erstmals als reale Wand auf die Bühne gestellt habe. Damit spielt der Text auf den Bühnenbildner Bert Neumann an, der die Wand der Uraufführung gebaut hat. Wie Pollesch in einem Interview mit Alexander Kluge berichtet, hat Neumann diese Wand nicht nachträglich für ein fertiges Stück angefertigt, sondern mit ihr überhaupt erst den Anlass für das Stück geliefert. Er sei so »der erste Autor« des gemeinsamen Projekts gewesen.⁶ Es ist Neumanns Modell der Bühne als *camera obscura* bzw. *camera clausa*, des dunklen bzw. geschlossenen Raumes, das einen Schlüssel liefert, wie Polleschs Experiment zu verstehen ist.

Die *camera obscura* ist im wörtlichen Sinn eine *camera*, nämlich ein Raum, der zu allen Seiten von der Welt abgeschlossen ist.⁷ In einer der Wände dieses Raumes befindet sich ein kleines Loch, durch das ein Lichtstrahl eindringt. Der optische Effekt, der dabei zur Anwendung kommt, ist aus den Lochkamas bekannt, wie sie von Kindern gebastelt werden. Wenn das Loch einer solchen Kamera die richtige Größe hat, die Kamera ausreichend abgedunkelt ist und ihre Proportionen stimmen, dann erzeugt der Lichtstrahl ein Bild auf der gegenüberliegenden Wand, die man mit einigem Recht die ›vierte‹ nennen könnte.

Camerae obscurae gibt es in unterschiedlichen Größen. Sie können so klein sein wie eine Schuhschachtel, bei der die dem Loch gegenüberliegende Wand durch Pergamentpapier ersetzt wurde, sodass das Bild von außen sichtbar ist. Sie können aber auch so groß wie ein Gebäude sein, das sich betreten lässt, um das Bild von innen zu betrachten. Bei guten Bedingungen produziert diese Medientechnik ein ziemlich wirklichkeitsgetreues Bild – mit der Ausnahme, dass es auf dem Kopf steht und seitenverkehrt ist.

Die Illusionsbühne mit ihrer imaginären ›vierten Wand‹ hat das Medientheater die *camera obscura* auf das Theater übertragen. Das Publikum sitzt vor der Guckkastenbühne wie ein Betrachter vor (oder in) einer überdimensionierten *camera obscura*. Es blickt durch die imaginäre ›vierte Wand‹ auf eine Darstellung, die nach dem Prinzip der *vraisemblance* der Wirklichkeit

4 So beispielsweise von Johannes Kepler (vgl. Kepler: Paralipomena in Vitellionem, S. 57).

5 Pollesch: Schmeiß dein Ego weg!, S. 193.

6 Kluge: Der Sitz der Seele, TC 17:36–17:40.

7 Vgl. Kittler: Optische Medien, S. 50–81.

nachgebildet ist. Im Theater befindet sich zwar kein Loch, das ein Abbild erzeugen könnte. Aber mit der Mimesis gibt es doch eine funktional äquivalente Technik, die dafür sorgt, dass das Geschehen auf der Bühne tatsächlich einen Ausschnitt der Wirklichkeit repräsentiert.

Nun hat die *camera obscura* im Laufe der Frühen Neuzeit nicht nur das Modell für eine neue Dramaturgie vorgegeben. Als Mediendispositiv hat sie vor allem eine neue Ordnung der Repräsentation konfiguriert, die weit über die Kunst hinausreichte. Sie wurde zu einem epistemologischen Paradigma, das einen empirischen Zugang zur Wirklichkeit öffnete. Damit ist als zweiter thematischer Aspekt dieses Buches die erkenntnistheoretische Dimension der ›vierten Wand‹ angesprochen.

Schon John Locke hat sich explizit auf die *camera obscura* berufen, um ein empiristisches Wissenschaftsprogramm aufzustellen.⁸ Im 18. Jahrhundert konnte die *camera obscura* dann bereits in unterschiedlichen wissenschaftlichen Kontexten eingesetzt werden, beispielsweise in Form eines Sonnenmikroskops.⁹ Dazu wurde durch einen Spiegel das Sonnenlicht direkt eingefangen und hinter das Loch ein Präparat eingespannt, dessen Bild auf der Wand vergrößert erschien. An diesem Modell (vgl. Abb. 1) wird die Verwandtschaft zur Blickordnung des Theaters und des Kinos bereits deutlich erkennbar.

Die epistemologische Leistung des Mediendispositivs der *camera obscura* im Zeitalter der Repräsentation bestand darin, dass man nicht länger über die Dinge an sich spekulieren musste, sondern sich darauf beschränken konnte, wie diese Dinge in einem Wahrnehmungsapparat erscheinen. Der Umweg der Repräsentation machte es möglich, mithilfe von Modellen, Taxonomien, Schemata, Tabellen etc. die Welt sehr viel systematischer und objektiver zu beschreiben, als es zuvor der Fall gewesen war.

Dieser Wirklichkeitszugang qua Repräsentation war jedoch schon seit der Entdeckung der *camera obscura* Kritik unterworfen. Das bekannteste Beispiel dafür ist Platons Höhlengleichnis aus dem siebten Buch der *Politeia*. Die Gefangenen in Platons Erzählung befinden sich in einer ähnlichen Situation wie die Beobachter einer *camera obscura*. Auch sie sitzen in einem dunklen Raum und blicken auf eine Wand, auf der sie statt der wirklichen Dinge nur deren Schatten sehen. Für Platon ist die Repräsentation verdächtig, ein falsches Abbild der Wirklichkeit zu erzeugen, da sie statt der εἶδη nur εἶδωλα hervorbringt. Insbesondere im Fall der Kunst liegt dann

8 »I pretend not to teach, but to inquire; and therefore cannot but confess here again, that external and internal sensation, are the only passages that I can find, of knowledge, to the understanding. These alone, as far as I can discover, are the windows by which light is let into this *dark room*.« (Locke: An Essay Concerning Human Understanding, S. 158)

9 Vgl. dazu Wellmann: Bewegung an der Wand.

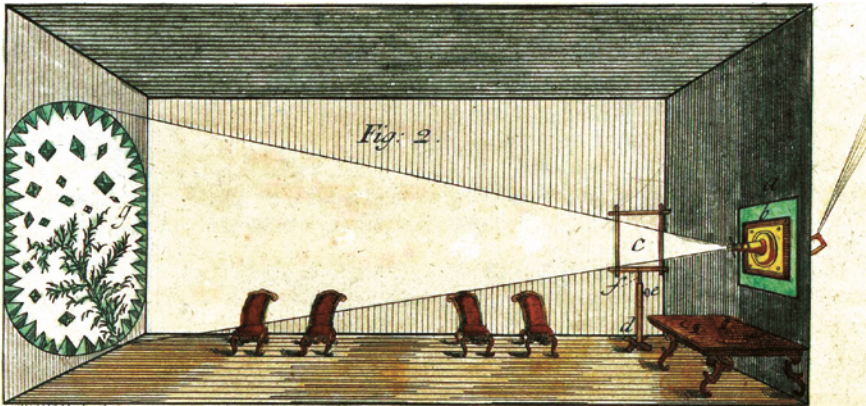


Abb. 1: Das Cuffische Sonnenmikroskop, nebst der finstern Kammer (1762)¹⁰

der berühmte Einwand aus dem zehnten Buch der *Politeia* nahe, wonach es mit der ästhetischen Repräsentation der Mimesis nur umso schlimmer sei, da diese eine Repräsentation zweiter Ordnung ist, die nur das Abbild eines Abbildes der Idee darstellt.

Karl Marx führt diese Kritik in der *Deutschen Ideologie* (1845/46) einen entscheidenden Schritt weiter.¹¹ Für ihn ist das Mediendispositiv der *camera obscura* nicht nur ein Verfahren, das ein falsches Abbild der Idee hervorbringt, sondern ein Mechanismus, der eine falsche Ideologie erzeugt – womit die ästhetische Ideologie als dritter Aspekt des Themenspektrums dieses Buches in den Blick kommt. Marx erscheinen »in der ganzen Ideologie die Menschen und ihre Verhältnisse wie in einer Camera obscura auf den Kopf gestellt«. ¹² Die Ordnung der Repräsentation ist für ihn Ursache eines falschen Bewusstseins von Wirklichkeit, weil sie die geistige Sphäre von der materiellen Welt trennt wie die *camera obscura* den Raum der Repräsentation von der äußeren Wirklichkeit. Der Betrachter sieht Trugbilder auf der ›vierten‹ Wand und gerät in Gefahr, die Wirklichkeit zu vergessen, aus der die Bilder stammen. Ideologie bedeutet dann (zumindest im Kontext von Marx' Frühwerk), nur noch Geist zu sehen, wo nichts als Körper ist.

Davon ist vor allem auch der Betrachter selbst betroffen. Denn die Ordnung der Repräsentation, wie sie die *camera obscura* gestaltet, sieht eine

¹⁰ Ledermüller: *Mikroskopische Gemüths- und Augen-Ergötzung*, S. 7.

¹¹ Vgl. dazu Mitchell: *Iconology*, S. 160–178.

¹² Marx: *Die Deutsche Ideologie*, S. 416. Auch das vielzitierte Diktum, Marx habe Hegel vom Kopf auf die Füße gestellt, greift diese Metapher der *camera obscura* auf.

ganz bestimmte Position für den Beobachter vor. Damit er das Abbild der Wirklichkeit sehen kann, muss er sich selbst von dieser äußeren Wirklichkeit abgrenzen. Er muss sich als beobachtendes Subjekt kategorial vom Objekt der Beobachtung unterscheiden und so tun, als bliebe das Beobachtete vom Akt der Beobachtung unberührt. Wie Jonathan Crary argumentiert hat, erzeugt die *camera obscura* damit letztlich eine »Metaphysik der Innerlichkeit.«¹³ Sie entwirft die Vorstellung eines asketischen und völlig in sich versunkenen Beobachters, der als körperloses oder doch zumindest körpervergessenes Seelenwesen erscheint. Im Theater führt die Logik der Repräsentation dann dazu, dass auch die Zuschauerin oder der Zuschauer für die Dauer der Aufführung von der Wirklichkeit außerhalb des Theaters losgelöst sein soll. Ein solches Theater hat Brecht polemisch einen »Zweig des bourgeoisen Rauschgifthandels«¹⁴ genannt, weil es wie ein Betäubungsmittel die äußere Welt vergessen lässt.

Die Kritik an der Ablösung einer Sphäre des Geistes vom Körper greift nun der dritte Absatz des einleitenden Monologs in Polleschs Stück auf:

Ein hinfalliger Geldschein produziert kein »Oh mein Gott! Nein! Oh Gott!«. Keine Fassungslosigkeit angesichts des Vergehens. Nein! Man weiß, man kann ihn in die Bank bringen und umtauschen. Der Wert bleibt ja, das Material, auf das kommt es nicht an. Das ist das Problem. So sehen wir auch auf die Körper, wir sehen nicht den Körper, sondern die Seele. Das produziert einen Trost, der kein Trost ist. Und dieses ewig gleiche Subjekt, egal, auf welches Material es draufgedruckt ist, mit seinen Geschichten und Dramen produziert immer nur eine Ähnlichkeit, die eine Gemeinschaft produzieren soll, es aber nicht kann.¹⁵

Der Monolog nimmt hier eine umfassende Kritik an den verschiedenen Dualismen des 18. Jahrhunderts vor. Er wendet sich gegen die metaphysische Trennung von *res extensa* und *res cogitans*, gegen die anthropologische Trennung von Körper und Geist, gegen die ökonomische Trennung von Material und Wert, gegen die ästhetische Trennung von Wirklichkeit und ihrer Repräsentation (die »immer nur eine Ähnlichkeit« mit der Wirklichkeit produziert) sowie schließlich, mit Blick auf das Theater, gegen die Trennung von dramatischer Form und literarischem Gehalt.

13 »[A] certain metaphysic of interiority« (Crary: *Techniques of the Observer*, S. 39; vgl. zum Beobachter der *camera obscura* allgemein ebd., S. 25–66).

14 Brecht: *Kleines Organon*, S. 65.

15 Pollesch: *Schmeiß dein Ego weg!*, S. 193.

Auf intertextueller Ebene führt der Monolog diese Kritik in Auseinandersetzung mit einem exemplarischen Text des Zeitalters der Repräsentation aus, nämlich mit Lessings Ringparabel. Dieser intertextuelle Bezug hat sich schon zu Beginn des Monologs angedeutet. Mit »Vor hunderten von Jahren« beginnt Polleschs Stück, mit »Vor grauen Jahren« die Ringparabel.¹⁶ Auch das Motiv des ökonomischen Dualismus von Material und Wert ist von Lessing übernommen: Nathan wird von Saladin damit überrascht, dass dieser Wahrheit statt Geld fordert, »als ob | Die Wahrheit Münze wäre«.¹⁷ Doch Wahrheit ist für Nathan eben nicht mehr »[u]ralte Münze, die gewogen ward«, sondern »neue Münze, | Die nur der Stempel macht«.¹⁸ Sie ist nicht mehr die Münze, deren Wert noch identisch mit dem Wert des Materials war, nicht mehr das Zeichen, das seine Bedeutung in sich trägt, und nicht mehr das Wort, das Gott war und Fleisch wird.¹⁹ Die »neue Münze« ist nur ein weiteres unsichtbares Medium, das auf ein Abwesendes (seinen Tauschwert) verweist. Auch sie folgt einer dualistischen Logik der Repräsentation. »Man sieht immer nur die 20 Euro, und niemand sieht das Papier«, heißt es ganz in diesem Sinne bei Pollesch.²⁰ Die Wahrheit, die Nathan finden muss, kann aufgrund dieser Logik der Repräsentation nur aus Zeichen bestehen, die ausgelegt werden müssen. Sie kann nur Geschichte sein, die gedeutet werden muss. Nathan erzählt sein »Märchen«²¹ von den Ringen in der Hoffnung, mithilfe der Parabel einer Antwort auf die Frage nach der richtigen Religion näher zu kommen, ohne sich oder den Sultan zu kompromittieren. Und Lessing schreibt sein Drama, um den Streit mit dem Hamburger Hauptpastor Johann Melchior Goeze mithilfe der dramatischen Repräsentation fortzusetzen, ohne ihn, aufgrund des ihm auferlegten Publikationsverbots, direkt fortzuführen.

16 Lessing: Nathan der Weise, S. 555 (III/7, V. 395).

17 Ebd., S. 554 (III/6, V. 352f.).

18 Ebd. (V. 354–356).

19 Der Nebentext von Polleschs Stück verweist auf Jean-Luc Nancys *Corpus*, in dem Nancy das Problem verhandelt, dass der Körper in der philosophischen Tradition immer nur als Medium der Repräsentation, als Zeichen für eine wie auch immer geartete Innerlichkeit gedacht worden sei: »Der bezeichnende Körper – der gesamte Corpus der philosophischen, theologischen, psychoanalytischen und semiologischen Körper – verkörpert nur eines: den absoluten Widerspruch, nicht Körper sein zu können, ohne das Sein eines Geistes, der ihn entkörper« (Nancy: *Corpus*, S. 70). *Corpus* enthält auch Nancys Vortrag *Über die Seele*, dessen Anfang die Situation von Polleschs Stück geradezu vorwegnimmt: »Als Ausgangspunkt könnte folgendes dienen: eine abgeschlossene, verschlossene, volle, vollkommen immanente Welt [...], die so sehr an sich, so sehr in sich wäre, daß sie sich nicht einmal berührte, daß man auch sie nicht berührte, eine Welt, die eigenständig wäre, an sich und in sich, eine solche Welt wäre kein Körper« (ebd., S. 122).

20 Pollesch: Schmeiß dein Ego weg!, S. 204.

21 Lessing: Nathan der Weise, S. 554 (III/6, V. 374).

Auch die Figuren in Polleschs Stück versuchen sich an einem »Märchen«, wie es explizit heißt,²² dem Märchen der ›vierten Wand‹. Sie sind auf der Suche nach einer Wahrheit, die sich im Medium des Theaters offenbaren kann. Doch für sie ist die Vorstellung einer vom Zeichenträger unabhängigen Bedeutung, der Wert eines »hinfallige[n] Geldschein[s]«, zum Problem geworden. Ihnen ist die Fähigkeit abhandengekommen, mithilfe der Trennung des Abbilds von der Wirklichkeit eine Repräsentation zu erzeugen, auf deren Grundlage sich eine ästhetisch gebildete Öffentlichkeit über diese Wirklichkeit verständigen könnte. Das Theater ist für sie kein Ort der Erkenntnis mehr. Lessings Nathan konnte auf der Bühne die Ringparabel erzählen, um eine bestimmte Wirklichkeit zu repräsentieren und so das Thema der Toleranz verhandelbar zu machen. Diese Möglichkeit bleibt Polleschs Figuren verwehrt. Für sie spendet das Theater der Repräsentation nur noch einen falschen »Trost, der kein Trost ist«.

Polleschs Stück kritisiert damit die Ideologie eines Theaters, das im 18. Jahrhundert nach dem Modell einer *camera obscura* entworfen wurde, in der sich alle Aufmerksamkeit auf den Wert, aber nicht auf das Material, auf die Seele, aber nicht auf die Körper, auf den gemeinten Sinn, aber nicht auf die Zeichenoberfläche richtet. Es erzählt die Geschichte einer Dramaturgie, nach der das cartesianische Subjekt seine transzendente Freiheit dadurch erfahren sollte, dass es sich als zuschauendes Ego mit dem auf der Bühne dargestellten Alter Ego identifiziert. Und es stellt sich die Aufgabe, das mit sich selbst identische, von der Welt entrückte Ego zu verabschieden, um das Dasein als Mitsein erfahren zu können, als gemeinsamen Raum von Darstellern und Publikum.²³ Daraus erklärt sich auch der etwas kryptische Titel des Stückes. »Schmeiß dein Ego weg!« ist ein Appell an das Publikum, sich von der Imagination eines Ego zu befreien, das nach Vorbild der *camera obscura* als metaphysisch abgegrenzter Seelenraum entworfen wurde. Deswegen begeben sich die Figuren auf die Suche nach einem Instrument, das nicht auf die Mechanismen des Repräsentationstheaters angewiesen ist, mit dem sich aber dennoch die ›vierte Wand‹ überwinden lässt. Sie suchen nach einer Möglichkeit, wie sich das Theater auf nicht-mimetische Weise auf Wirklichkeit beziehen und sein Publikum erreichen kann.

Das vorliegende Buch beteiligt sich an dieser Suche. Es widmet sich demjenigen »Projekt«, wie es Pollesch nennt, das im Barock begann und bis weit

22 Pollesch: Schmeiß dein Ego weg!, S. 195.

23 Wenn wenig später der Chor auftritt, wird das Theater außerdem zu einem Raum des gemeinsamen Erscheinens. Dabei folgt Pollesch, wie der Nebentext erwähnt, erneut einer Anregung Jean-Luc Nancys (vgl. Nancy: singular plural sein, insbesondere S. 57–71). Vgl. zu diesem Aspekt des Chores bei Pollesch Kuberger: »Der Chor hebt ab«, S. 17–23, sowie dies.: Chor und Theorie, S. 195–204.

ins 19. Jahrhundert hinein in seinen »Kinderschuhen« stecken blieb, weil es im Schatten der Mimesis stand. Die Überlegungen gehen dabei von der Vermutung aus, dass sich das Instrument eines nicht-mimetischen Wirklichkeitsbezugs nicht erst im Gegenwartstheater, sondern schon im Drama des Repräsentationszeitalters finden lässt. Das Vorhaben beruht auf dem Vorschlag, dieses Werkzeug zur Durchbrechung der ›vierten Wand‹ mit dem Begriff der Parabase zu erfassen.

Dieser Begriff geht auf die Tradition der Alten Attischen Komödie zurück. Er wird im Folgenden allerdings in einem weiteren Sinne verwendet: Abstrakt soll damit jedes ästhetische Verfahren bezeichnet werden, das die Mechanismen der Repräsentation stört und die Grenze zwischen dem inneren Raum der Repräsentation und dem äußeren Raum der Beobachtung überschreitet. Im Konkreten geht es um diejenige theatrale Technik, mit der sich Bühnenfiguren direkt an das Publikum wenden. In der Logik des Modells der *camera obscura* gesprochen, kehrt die Parabase die Blickrichtung um. Das Objekt der Repräsentation blickt plötzlich auf seinen Beobachter. Dadurch verliert dieser Beobachter den Status als souveränes Subjekt, das sich in sicherem Abstand den Gegenstand der Repräsentation vor Augen stellen lässt.

In Polleschs Stück gibt es zwei Momente, in denen die Parabase in diesem Sinne erkennbar wird. Der erste ist der Moment, in dem T in die Kamera linse zeigt. Denn die deiktische Geste verweist aus dem abgeschlossenen Bühnenraum hinaus und stellt so eine direkte Verbindung zwischen dem Repräsentationsraum hinter der Wand und dem Beobachtungsraum vor der Wand her. Der zweite Moment ereignet sich, wenn wenig später die Figur M von innen gegen die Wand tritt, sodass ein Loch entsteht, durch das M und die anderen Figuren hindurchgehen können.²⁴ Damit ist die Wand im wörtlichen Sinne durchbrochen und das Theater als gemeinsamer Raum von Spielenden und Schauenden wiederhergestellt.

1.1 Rhetorik und Ästhetik der Parabasis

Die Parabase ist im Gebiet der Neueren deutschen Literaturwissenschaft ein entlegener Gegenstand. Dem Begriff nach handelt es sich bei ihr um eine Theatertechnik der Alten Attischen Komödie, bei der sich der Chor als Stellvertreter des Dichters direkt ans Publikum wendet, um in anapästischem Versmaß Angelegenheiten der Polis zur Sprache zu bringen oder die eigene ästhetische Leistung zu preisen. Nach dieser Definition kennt

24 Pollesch: Schmeiß dein Ego weg!, S. 195.

die Theatergeschichte schon seit der Mittleren Attischen Komödie, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Parabasen mehr. Dass der Begriff in der dritten Auflage des *Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft* fehlt (während er in der zweiten Auflage noch etwas pflichtschuldig erwähnt wurde), kann da nicht weiter verwundern. Systematisch fällt die Parabase als theatrale Aufführungspraxis in den Zuständigkeitsbereich der Theaterwissenschaft, historisch ist sie als Bauelement der Alten Attischen Komödie Sache der Gräzistik. Die Germanistik konnte in den Versuchen der Frühromantik, die Parabase als ästhetischen Begriff zu etablieren, bislang nicht viel mehr als einen Nebenschauplatz zur Theorie der romantischen Ironie erkennen.

Nun gibt es aber Grund zur Annahme, dass die Parabase aus einer recht trivialen Ursache ein alter oder sogar veralteter Gegenstand ist. Diese Ursache könnte in dem für die ästhetische Theorie folgenreichsten aller überlieferungsgeschichtlichen Zufälle liegen: Während Aristoteles' Poetik der Tragödie nicht nur jede Reflexion über das Theater, sondern über die Ästhetik schlechthin geprägt hat, ist sein Buch über die Komödie bekanntlich nicht überliefert.²⁵ Das hat dazu geführt, dass die meisten Theorien des Theaters und viele Theorien der Kunst von der Tragödie her gedacht sind. Fast immer haben diese Theorien die parabatische, aristophanische Komödie als angeblich minderwertige Gattung vernachlässigt – anfangs, da sie für unsittlich gehalten wurde, und schließlich, als die Ästhetik den Schulterschluss mit der Moral aufgab, da sie mit den Erwartungen bürgerlicher *décadence* unvereinbar zu sein schien.

Aus den wenigen Bemerkungen zur Komödie, die Aristoteles zugeschrieben werden (und die keine Aussage zur Parabase enthalten), lässt sich keine Komödientheorie mehr rekonstruieren.²⁶ Wahrscheinlich ging Aristoteles davon aus, dass auch die Komödie über eine einheitliche Handlung verfügt, deren Wirkungsziel eine Katharsis ist.²⁷ Möglich ist auch, dass er die Komödie nicht auf einem tragischen Fehler (*ἀμαρτία*) begründet sah, aus dem sich die Handlung entspinnt, sondern auf einer Vielzahl von für die Handlung

25 Die wenigen Zeilen, die im *Tractatus Coislinianus* überliefert (vgl. die englische Übersetzung in Cooper: *An Aristotelian Theory of Comedy*, S. 224–226) und möglicherweise von Aristoteles inspiriert sind, können diese Lücke nicht füllen, da sie die Parabase noch nicht einmal erwähnen. Aufgrund des fragmentarischen Charakters und des in der Forschung umstrittenen Grads an Authentizität wäre es allerdings nicht gerechtfertigt, aus dem Fehlen des Begriffs auf eine geringe Bedeutung der Parabase für die antike Komödie zu schließen.

26 Zu einem solchen Versuch vgl. Janko: *Aristotle on Comedy*.

27 Vgl. dazu Arbogast Schmitts Kommentar in seiner Ausgabe der aristotelischen *Poetik* (Aristoteles: *Poetik* [hg. Schmitt], S. 304–321).

folgenlosen Fehlern (ἀμαρτήματα), deretwegen die Handlung notwendigerweise episodisch bleiben müsse.²⁸

Es ist aber zumindest vorstellbar – und sei es nur als Gedankenspiel –, dass sich in der Gegenüberstellung von Tragödie und Komödie eine doppelte Struktur der Ästhetik des klassischen Zeitalters ausdrückt: Während die griechische Tragödie davon geprägt war, durch die Mimesis eine kathartische Affektwirkung zu erzeugen, um die Bürger in die Polis als Normgesellschaft einzubinden, stand im Mittelpunkt der Alten Attischen Komödie das Bemühen, durch die Parabase die Affektpoetik der Mimesis zu stören und inmitten der Stadtgesellschaft einen Raum der politischen Kritik zu öffnen. Um eine demokratische Gemeinschaft gestalten zu können, benötigt das ζῶν πολιτικόν beides: eine nach innen gerichtete Disziplinierung der Affekte und eine nach außen gerichtete Poliskritik.

Diese Spekulation öffnet für die folgenden Überlegungen eine heuristische Perspektive. Sie öffnet den Blick darauf, dass die einseitige Fokussierung auf das Mimesiskonzept den modernen ästhetischen Theorien eine Schlagseite gegeben hat. Bis heute tendieren viele Theorien dazu, die politische Funktion der Kunst als Effekt der Mimesis zu denken – sei es affirmierend als Spiegel der Welt, als potentiell realistische Darstellung, als Experimentierfeld für ästhetisches Probehandeln usw. oder kritisch als Täuschung und Lüge, als Ideologie und falsches Bewusstsein. Wie aber könnte eine Kunsttheorie aussehen, die den Wirklichkeitsbezug der Kunst von der Komödie her denkt, oder mehr noch: von dem Dualismus von Tragödie und Komödie?

Das vorliegende Buch will eine mögliche Antwort auf diese Frage geben und dadurch die tragödientheoretische Schlagseite ästhetischer Theorien zumindest etwas ausbalancieren. Es soll das Zusammenspiel von mimetischer und parabatistischer Ästhetik beschreiben, durch das sich die Kunst gegenüber der äußeren Wirklichkeit schließt bzw. öffnet. Qua Mimesis nimmt die Kunst ein Abbildungsverhältnis gegenüber der Wirklichkeit ein. Sie operiert im Modus der Nachträglichkeit, insofern sie Nachbildung eines bereits Bestehenden ist. Qua Parabasis wirkt Kunst hingegen formativ auf die Wirklichkeit, sie operiert im Modus des Zukünftigen, indem sie eine Anrede oder, um einen

²⁸ So argumentiert Warning: *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*, S. 285 f., sowie ders.: *Komik / Komödie*, S. 910. Das vorliegende Buch wählt einen anderen Ansatz. Es verfolgt in gattungstypologischer Hinsicht die Idee, die Komödie nicht über die Handlung, sondern über das dramatische Mittel der Parabase zu begreifen. Darin besteht eine gewisse Analogie zu Karl Heinz Bohrer's Vorschlag, auch die Tragödie nicht in der aristotelischen Tradition über eine tragische Handlung, sondern über eine Ästhetik des Pathos zu erschließen (Bohrer: *Das Tragische*). Ein zentraler Unterschied besteht allerdings darin, geschichtsphilosophische Überlegungen zur Gattung dabei nicht von vornherein auszuschließen.

Begriff Wolfgang Iser zu verwenden, einen ›Appell‹ an die Rezipienten richtet.²⁹ Mit dem Begriff der Parabasis soll es möglich werden, den literarischen Wirklichkeitsbezug und insbesondere die literarische Wirkung auf die reale, politische Wirklichkeit genauer zu erfassen, als es eine Theorie könnte, die sich auf die Abbildwirklichkeit eines mimetischen Realismus beschränkt.

Der Sache nach erinnert der Begriff der Parabase an eine Reihe verwandter Konzepte, die auch für die moderne Literatur gut aufgearbeitet sind. In der Medientheorie gehört die ›vierte Wand‹ und deren ›Brechung‹ dazu, in der Erzähltheorie die Metalepse, in der Theatergeschichte das Beiseitesprechen, in der rhetorischen Stillehre die Apostrophe. Doch dies alles sind historisch sehr spezifische Konzepte, die von dem Begriff, der hier für die Parabase vorgeschlagen wird, zu unterscheiden sind.

Der im Folgenden verwendete Begriff der Parabase geht von einem Modell theatraler Kommunikation aus, für das Erving Goffmans Rahmenanalyse Pate steht. Die theoretische Grundidee besteht darin, dass jede Kommunikation eine Grenze zieht, die all jene Personen in einer durch den Rahmen festgelegten Rollenidentität einschließt, die am Kommunikationszusammenhang beteiligt sind, und alle anderen ausschließt. Der Rahmen ergibt sich in den meisten Fällen schlicht aus dem Kriterium gemeinsamer Anwesenheit. Allerdings gibt es auch Interaktionsordnungen, die bestimmte Anwesende wie Abwesende behandeln, sie also jenseits des kommunikativen Rahmens positionieren, obwohl sie jederzeit an der Kommunikation beteiligt werden könnten, obwohl es also jederzeit möglich wäre, sie in den Rahmen aufzunehmen. Zu diesen anwesenden Abwesenden zählen bestimmte soziale Rollen wie die des Kammerdieners, des Taxifahrers oder des Cafégasts am Nachbartisch. Dazu zählt aber auch das Publikum eines Bühnengeschehens. Die Zuschauerinnen und Zuschauer befinden sich nach der Konvention der Illusionsbühne in einem kommunikativen Setting, in dem sie als anwe-

29 Die Verwendung von Iser's Begriff soll darauf hinweisen, dass ohne die theoretische Leistung der Rezeptionsästhetik die hier vorgeschlagenen Überlegungen zur Parabasis nicht denkbar gewesen wären. Iser hat den Begriff der ›Appellstruktur‹ (wohl als Anspielung auf Bühlers Kommunikationstheorie) zur Veröffentlichung seiner Konstanzer Antrittsvorlesung gewählt. In der Vorlesung selbst taucht der Begriff allerdings bezeichnenderweise nicht auf. Das ist insofern konsequent, als es Iser gerade nicht um einen expliziten Appell, um eine tatsächliche Anrede eines Textes an die Leserin oder den Leser geht, sondern nur um den impliziten Appell von Literatur, eine textuelle »Unbestimmtheit« zu »normalisieren« (Iser: Die Appellstruktur, S. 233). Dieser Umstand mag daher auch darauf hinweisen, dass mit ›Appellstruktur‹ und ›Parabasis‹ sehr unterschiedliche literarische Phänomene gemeint sind. Die Parabase richtet sich an eine ganz konkrete, politische Wirklichkeit, die sie zu prägen versucht. Es handelt sich also nicht lediglich um eine »Wirklichkeit«, die ein literarischer Text »erst dadurch [gewinnt], daß der Leser die vom Text angebotenen Reaktionen mit vollzieht« (ebd., S. 232).

sende Abwesende behandelt werden, obwohl doch immer die Möglichkeit besteht, sie direkt zu adressieren. Insofern ist das Theater die paradigmatische soziale Institution, die auf systematische Weise auf das Paradox des anwesend-abwesenden Publikums bezogen ist.

Nach diesem Modell existiert über die Geschichte hinweg in jeder Theater-situation – bei der Guckkastenbühne ebenso wie bei der Theaterperformance im öffentlichen Raum – ein Bühnenrahmen, der im Verhältnis zu einem Beobachtungsrahmen zugleich offen und geschlossen ist.³⁰ Nach dem Vorbild der *camera obscura* hatte die Guckkastenbühne einen Beobachter imaginiert, der von der äußeren Wirklichkeit, aber auch vom beobachteten Abbild der Repräsentation völlig abgetrennt ist. Tatsächlich aber ist die Grenze zwischen Bühnenrahmen und Beobachtungsrahmen immer transparent. Es gibt immer eine Spannung zwischen Repräsentation und Partizipation, zwischen *μίμησις* und *μέθεξις*, zwischen *Logeion* und *Theatron*, zwischen Spielenden (oder wenigstens Eingeweihten) und Schauenden.³¹

Um diese Spannung beschreiben zu können, ist es notwendig, die Begriffe ›Mimesis‹ und ›Parabasis‹ innerhalb der Logik dieses Modells zu formulieren – was gerade bei einem historisch so überdeterminierten Begriff wie dem der Mimesis³² nur mithilfe von Komplexitätsreduktionen möglich ist. Mit Goffman sollen im Folgenden alle Kommunikationen innerhalb eines geschlossenen Rahmens als mimetische Kommunikationen aufgefasst werden. Die Nachahmung, oder besser: Darstellung einer Rolle ist also kein besonderes Merkmal von Kunst oder Theater, sondern alltägliche

30 Vgl. Goffman: Rahmen-Analyse, S. 143–175. Die direkte Publikumsansprache ist demnach lediglich die explizite Form der Kommunikationsachse, die jeder theatralen Ästhetik zugrunde liegt (vgl. dazu auch Gutjahr: Plötzlich angesprochen). Klaus Lazarowicz schreibt in diesem Zusammenhang: »[D]ie vom Bewußtsein gesetzte Rampe ist mobil. Sie wandert mit – auf die Straße oder in die Schulen, Fabriken, Hörsäle« (Lazarowicz: Die Rampe, S. 311 f.).

31 Einem ähnlichen Gedanken geht Wolfgang Iser im Schlusskapitel von *Das Fiktive und das Imaginäre* zum Verhältnis von Mimesis und Performanz nach, wenn er das geschichtsphilosophische Argument formuliert, dass »in einer offenen Welt das Wozu der Nachahmung zum Problem [wird]« (Iser: Das Fiktive und das Imaginäre, S. 485). Konnte die Mimesis den geordneten Kosmos der Antike noch abbilden, bleibt es unter dem offenen Horizont der Moderne der Performanz überlassen, Kontingenz auf der Bühne auszustellen. Iser's Argument lautet, dass dabei Mimesis nicht etwa in Performanz übergeht, sondern deren Verhältnis neu austariert wird, und dass es genau dies zu denken gilt: »Die Performanz wird wachsen, je unbestimmter die Referenz der Repräsentation wird, und wenn heute vom ›Ende der Repräsentation‹ die Rede ist, so bleibt zu überlegen, ob damit lediglich eine historische Zustandsbeschreibung oder nicht eher die Unzulänglichkeit gemeint ist, durch den Repräsentationsbegriff das fassen zu können, was in Kunst und Literatur geschieht« (ebd., S. 500).

32 Vgl. dazu etwa Gebauer / Wulf: Mimesis.

Praxis.³³ Das Theater ist aber der Prototyp für eine Situation, in der Kommunikationen innerhalb eines Bühnenrahmens aus einem Publikumsrahmen heraus beobachtet werden. Das hat Konsequenzen für die Wahrnehmung der *dramatis personae*: Erst der von Handlungszwängen entbundene Zuschauer, der sieht, wie die Figuren interagieren, erst der Beobachter von Beobachtern also, kann die Figuren als Rollenträger erkennen. Die Entlastung von der Beteiligung am kommunikativen Geschehen ermöglicht es dem Publikum, zwischen Schauspieler und Figur zu unterscheiden.

Parabatische Kommunikationen öffnen Kommunikationsrahmen. Im Fall des Theaters ist die Parabase das spezifische Ereignis, das den Bühnenrahmen zum Beobachtungsrahmen öffnet. Direkt in die Kommunikation einbezogen, nimmt das Publikum eine responsive Haltung ein, verliert dabei aber seine distanzierte Zuschauerrolle, wie auch die Charaktere auf der Bühne für den Moment des parabatischen *shift* ihren Figurenstatus einbüßen. Daraus erklärt sich der Eindruck, in der antiken Parabase spreche nicht mehr der Chorsänger, sondern der Dichter selbst als Bürger Athens zu seinen Mitbürgern. Der Authentizitätseffekt, den parabatische Sprechakte häufig erzielen, ist nichts anderes als ein Verlust an Beobachtungsdistanz.

Formal handelt es sich bei der Parabase um eine doppelte kommunikative Handlung: die Einheit von Unterbrechung und Überschreitung. In ein und demselben Moment unterbricht die Parabase einen Kommunikationszusammenhang und überschreitet kommunikativ die Grenze, die durch diesen Kommunikationszusammenhang errichtet wurde. Dadurch entsteht – wenigstens für die Dauer des parabatischen Sprechakts – ein neuer Kommunikationsrahmen, der die zuvor ausgeschlossenen Personen einschließt. Unterbrechen und Überschreiten, Digression und Transgression, sind die beiden konstitutiven Merkmale der Parabase.

Für die Begriffsgeschichte der Mimesis war die Unterscheidung zwischen dem Akt der mimetischen Darstellung auf der Bühne und dem mimetischen Charakter eines Kunstwerks wegweisend, weil sich daraus ein dramaturgischer und ein ästhetischer Diskussionsstrang entwickeln konnten. Zur genaueren Abgrenzung der beiden Phänomene ist es zweckmäßig, mit ›Mimese‹ die dramenspezifischen Kommunikationsakte zu bezeichnen, die Schauspieler in ihren Rollen auf der Bühne ausführen, und mit dem ›Mimetischen‹ die Abschließung des Kunstwerks von der Gesellschaft, die es dem Kunstwerk in unterschiedlichen Gattungen und Medien erlaubt, einen Ausschnitt der Wirklichkeit darzustellen.³⁴ Je konsequenter die Kommunikationsakte auf

33 So das Argument in Goffman: *Wir alle spielen Theater*.

34 Im Sinne von Auerbach: *Mimesis*. Es gilt zu Recht als Auerbachs Verdienst, den Begriff der

einer Bühne dem Prinzip der Mimese folgen, umso stärker grenzt sich die Bühne kommunikativ vom Publikumsraum ab, umso ausgeprägter ist also der mimetische Charakter eines Dramas.

Eine analoge Differenz muss auch für den Phänomenbereich der Parabase gezogen werden. Die Parabase soll als rhetorischer oder kommunikationstheoretischer Begriff eine einzelne kommunikative Handlung bezeichnen. Dem Parabatischen als ästhetischem Begriff entspricht hingegen die disruptive und transgressive Qualität eines Kunstwerks. Mimese und Parabase bezeichnen mithin verschiedene Ordnungen der Rede (Schließung vs. Öffnung eines Kommunikationsrahmens), während sich das Mimetische und Parabatische auf ein unterschiedliches Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit beziehen. Mimese und Parabase sind gattungsspezifische Redeordnungen des Dramas, wohingegen sich gattungsunabhängig jedes Kunstwerk in einem Spektrum von Geschlossenheit und Offenheit positioniert und dadurch seine mimetische und parabatistische Qualität in ein Verhältnis setzt. Der mimetische und parabatistische Charakter eines Kunstwerks sind Pole eines ästhetischen Spektrums.

Das mimetische Kunstwerk tendiert dazu, einen Ausschnitt der Welt zu repräsentieren, den es als ein Ganzes ausstellt. Deswegen muss es sich von der Welt abgrenzen. Das parabatistische Kunstwerk erzeugt ein Kontinuum von Kunst und Welt, es stellt sich als Fragment eines Ganzen aus, und muss daher die Unterscheidung zwischen sich und der Welt unterlaufen. Wenn die Begriffe nicht bereits – und zwar gerade für das Drama – in einem etwas anderen Sinne besetzt wären, ließe sich das mimetische bzw. parabatistische Kunstwerk idealtypisch auch als geschlossene bzw. offene Form begreifen.³⁵

Mit dem Wort ›Parabasis‹ soll schließlich die Einheit der ›parabatistischen Differenz‹ bezeichnet werden, also die Einheit der Differenz zwischen dem

Mimesis wieder als Konzept in die literaturwissenschaftliche Diskussion eingeführt zu haben, mit dem sich das Problem der Repräsentation verhandeln ließ. Vgl. dazu den Band Scholz (Hg.): *Mimesis*.

35 Volker Klotz' wirkungsmächtige Gegenüberstellung von geschlossener und offener Dramenform bezieht sich auf eine Differenz innerhalb des Paradigmas der dramatischen Repräsentation. Das wird besonders deutlich, wenn er sogar die hochgradig parabatistischen Songs in Brechts Stücken als »Integrationspunkt« für einen »latenten Sinnzusammenhang« hervorhebt, durch den die Repräsentationsleistung der dramatischen Form gewahrt bleiben soll, während er ihre zum Publikum geöffnete Kommunikationssituation nicht thematisiert (vgl. Klotz: *Geschlossene und offene Form*, S. 111 f., 152 f., 202 f.). Insofern ist es eher Klotz' *Dramaturgie des Publikums*, das einige Aspekte der historischen Entwicklung einer Dramaturgie der Parabasis auslotet, etwa von den musikalischen Parabasen in der Frühzeit des Wiener Vorstadttheaters (S. 47–49) über die Gegenüberstellung von impliziter und expliziter Publikumsdramaturgie (S. 216–221) bis zu Brechts Lehrtheater sowie dem Agitprop-Theater (S. 222–275).

Sprechakt der Parabase und dem Parabatischem als ästhetischer Qualität eines Kunstwerks. »Parabasis« ist mithin ein Überbegriff, der sowohl die Theater-technik der Parabase als auch den ästhetischen Begriff des Parabatischen umfasst und der den Zusammenhang dieser beiden Bereiche betont. Denn so wichtig es für das Folgende ist, zwischen dem Sprechakt der Parabase und der Ästhetik des Parabatischen zu unterscheiden, so sehr ist zu bedenken, dass beide Sachverhalte nicht unabhängig voneinander existieren. Die Verdichtung parabatistischer Sprechakte in einem Drama ist symptomatisch für seinen parabatistischen Charakter. Und eine Häufung parabatistischer Dramen ist in literaturgeschichtlicher Hinsicht ein Anzeichen für die Ausprägung einer parabatistischen Ästhetik. Die kommunikativen Akte von Mimese und Parabase indizieren also das epochenspezifische ästhetische Verhältnis zwischen Mimetischem und Parabatistischem.

Nun haben verschiedene ästhetische Theorien eine Verschiebung dieses Verhältnisses weg von dem Mimetischen und hin zum Nicht-Mimetischen im Laufe der Moderne registriert. In dem Maße, in dem sie dabei das Mimetische als Normalform des Dramas oder sogar der Kunst schlechthin auffassten, konnten sie diese Entwicklung nur als Verfall deuten. Das Stichwort dafür hat Hegel mit seiner These vom Ende der Kunst – der Kunst als höchster Erscheinungsform des absoluten Geistes – gegeben. In der Geschichte des Dramas setzt das Verfallsnarrativ mit der Auflösung der literarischen Gattung bei Brecht ein und endet mit der Abspaltung des Theaters vom Text in der postmodernen Performance.

Brechts Oxymoron vom »epischen Theater« beruht auf einer geschichtsphilosophischen These: Während das aristotelische Theater eine bürgerliche Sozialisation qua Identifikation mit den Figuren ermöglicht habe, verlange die Moderne nach einer kritischen Distanzierung des Subjekts vom ästhetischen Geschehen. Diese Distanzierung ist es, die Brecht als Vermittlung bzw. Episierung auffasst. Das Drama als literarische Großgattung der unvermittelten Mimesis hat sich in Brechts Theorie erledigt – mit weitreichenden Folgen für die Literatur- und Theaterwissenschaft. Denn die Forschung zum Drama nach Brecht konnte sich, so sie sich überhaupt auf eine geschichtsphilosophische Betrachtung ihres Themas einließ, von diesem Verfallsnarrativ nicht mehr lösen.

In einer Entwicklungslinie, die von Peter Szondi's Krisendiagnose in der *Theorie des modernen Dramas* (1959) über Andrzej Wirths Entwicklungsthese *Vom Dialog zum Diskurs* (1980) bis zu Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (1999) reicht, wurde diese Geschichte fortgeschrieben. Dabei wurde die historische Akzentverschiebung weg vom Mimetischen und hin zum Parabatistischen, die in der jüngeren Gattungsgeschichte evident zu sein scheint,

als Krisensymptom der Gattung selbst gedeutet. Terminologisch spitzte sich diese Entwicklung in Lehmanns Vorschlag zu, für das postdramatische Theater nicht mehr vom Drama, sondern vom Theatertext zu sprechen,³⁶ der nur noch einer von vielen Einflussfaktoren für das performative Ereignis (im Sinne etwa von Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*, 2004) der Aufführung ist.

Als Schlagwort hat der Begriff der Postdramatik gelegentlich problematische historische Teleologien hervorgerufen.³⁷ Bei oberflächlicher Lesart scheint das Wort ja tatsächlich zu implizieren, dass die Postdramatik die Nachfolge der Dramatik angetreten habe. Gegen solche verkürzte Deutungen wurden in der jüngeren Forschung allerdings vermehrt Stimmen laut, die auf eine Renaissance des Dramas in der Gegenwart hinwiesen und sich dafür aussprachen, auch für die Gegenwart am Begriff des Dramas festzuhalten.³⁸ Nicht zuletzt Lehmann selbst hat immer wieder auf die Grenzen seines Begriffs und die Gefahren einer pauschalen Verallgemeinerung hingewiesen: Schon aufgrund der interkulturellen Vielschichtigkeit des Theaters sowie des Fortlebens des Dramas auf der Bühne und im Film dürfe der Begriff ›postdramatisches Theater‹ nur als historische Tendenz der jüngeren europäischen Theatergeschichte verstanden werden.

Über die Institute für angewandte Theaterwissenschaft hat die Theorie des postdramatischen Theaters allerdings die Entwicklung ihres ästhetischen Gegenstandes selbst vorangetrieben. Im Kontext der Performanz-, Präsenz- und Ereignistheorien seit der Jahrtausendwende wurden viele der Absolventinnen und Absolventen dieser Institute (wie nicht zuletzt René Pollesch) zu einflussreichen Theaterpraktikerinnen und -praktikern, die oft ein antimimetisch ausgerichtetes Theater weiterentwickelt haben. Diese Entwicklung hatte die forschungspolitische Konsequenz, dass das Gegenwartstheater als Untersuchungsobjekt immer weiter in das Feld der

36 Vgl. zu diesem Problemfeld Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*.

37 Eine grundsätzliche Kritik an diesem Überwindungsnarrativ hat Marita Tatari formuliert, indem sie am Beispiel von Hegels *Ästhetik* gezeigt hat, dass die Gattung des Dramas komplexer ist als es in der Gegenüberstellung zu angeblich nicht dramatischen Theaterformen häufig den Anschein erweckt (vgl. Tatari: *Kunstwerk als Handlung*).

38 So beispielsweise Bayerdörfer: *Vom Drama zum Theatertext?*; Birkenhauer: *Zwischen Rede und Sprache*; Eke: *Der Verlust der Gattungsmerkmale*, S. 320–322; Haas: *Plädoyer für ein dramatisches Theater*; Tigges: *Rückkehr des dramatischen Erzählens?* (dort als offene Frage formuliert); Tatari: *Kunstwerk als Handlung*, S. 13–51; sowie Bremer: *Postskriptum Peter Szondi*, S. 249, der programmatisch schreibt: »Das Drama ist nicht tot – ganz im Gegenteil: es ist sogar eine äußerst lebendige literarische Form, was gerade die dargelegten jüngeren Entwicklungen belegen.«

Theaterwissenschaft verlagert wurde,³⁹ während der Literaturwissenschaft zunehmend das Vokabular abhanden kam, die jüngere Gattungsentwicklung des Dramas zu beschreiben.

»Das historische Auseinanderdriften der Größen Text und Theater«, das Hans-Thies Lehmann diagnostiziert,⁴⁰ ist bis heute ein Problem für die literaturwissenschaftliche Dramenforschung. Ist es bei Dramentexten bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts noch möglich, das Theater mit literaturwissenschaftlichen Methoden zu analysieren, stellt sich für Theatertexte nach dem *performative turn* die Frage, wie sie sich philologisch untersuchen lassen, ohne ihre ästhetische Innovation und performative Dimension zu ignorieren.

In der Literaturwissenschaft wurde dieses Problem unter dem Stichwort der ›Theatralität des Textes‹ diskutiert. Gerhard Neumann versteht darunter »ein dem Textgeschehen eingefaltetes ›generatives‹ Element, das den Stil von Wahrnehmung, Darstellung und Erkenntnis prägt, wie er sich in Texten äußert«. ⁴¹ In eine ähnliche Richtung geht Kai Bremers Vorschlag, die Gattung des Dramas literaturwissenschaftlich nach ihren »inszenatorischen Momenten«⁴² zu untersuchen, um damit auch für die Gegenwart am Begriff des Dramas festhalten zu können. Wenn im Folgenden von der Parabase die Rede ist, dann als einem solchen theatralen oder inszenatorischen Element – als eine performative Praxis, die sich auf textueller Oberfläche beobachten lässt: explizit im Nebentext, durch Angaben wie *ad spectatores*, oder implizit im Haupttext, wenn das Publikum erkennbar angesprochen wird. Mit der Parabase ist, so die leitende methodologische These, noch denjenigen Dra-

39 Mit wachsendem Interesse an der Ästhetik eines ›neuen Realismus‹ war diese Entwicklung vermehrt Kritik ausgesetzt. Dabei ist es nicht überraschend, dass diese Kritik weder aus der Theaterwissenschaft erfolgte, die sich gerade über einen *performative turn* als Disziplin konsolidiert hat, noch aus der Literaturwissenschaft, die bislang nicht geklärt hat, wie eine Abschaffung der Hermeneutik zugunsten eines Ereignisdenkens als literaturwissenschaftliches Projekt zu bewerkstelligen wäre, sondern aus der theaterpraktischen Dramaturgie selbst, die das Handwerkszeug der Inszenierung eines dramatischen Textes bedroht sah. Der Dramaturg Bernd Stegemann beanstandet in seiner *Kritik des Theaters* (2013) an der Rezeption der postdramatischen Theorie, dass sie die Dialektik der theatralen Mimesis übersehe, die im Sinne des poetischen Realismus in der Lage sei, verborgene soziale Konflikte in der dramatischen Form überhaupt erst sichtbar zu machen. Diese Kritik allerdings wiederholt letztlich nur unter umgekehrten Vorzeichen die Gleichsetzung von mimetischer Ästhetik und theatraler Praxis, um die Verlustrechnung für den Rückgang des Mimetischen zu stellen, ohne die Leistung des Parabatischen zu berücksichtigen.

40 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 74.

41 Neumann: *Einleitung*, S. 13.

42 Bremer: *Postskriptum*, S. 31; vgl. auch ebd., S. 29 und 79.

mentexten eine Theatralität eingeschrieben, die als antimimetische Theater-
texte ihre literarische Textualität zu leugnen scheinen.

Mit dieser Beschreibung soll ein neues Narrativ für die Geschichte des
modernen Dramas in Aussicht gestellt werden, das sich gegen die Einsei-
tigkeiten der Verfallserzählungen richtet. Um es pointiert zu formulieren:
Das Drama ist nie episch gewesen und nicht postdramatisch geworden. Es
ist der Literaturwissenschaft bisher lediglich nicht gelungen, die Gattung
des Dramas text- und kommunikationstheoretisch so zu erfassen, dass die
historischen Wandlungen des vergangenen Jahrhunderts als gattungsinterne
Entwicklungen beschrieben werden können. Das postdramatische Theater ist
so verstanden weder Negation noch Aufhebung des dramatischen Theaters,
sondern das Drama verbindet seit Anfang seiner Geschichte (mimetische)
Dramatik und (parabatische) Postdramatik.

Der Versuch, das Drama über die doppelte Perspektivierung eines histo-
risch variablen Verhältnisses von Mimesis und Parabasis zu bestimmen, soll
also die historische Entwicklung der Gattung beschreibbar machen⁴³ und
dabei zwei Extrempositionen der Gattungstheorie vermeiden: auf der einen
Seite transhistorische Gattungsbestimmungen, die das Drama wie Goethe als
eine der »Naturformen der Poesie« naturalisieren⁴⁴ oder wie Staiger als Aus-
drucksform des urteilenden Menschen anthropologisieren;⁴⁵ auf der anderen
Seite historisch-teleologische Ansätze in der Hegel'schen Traditionslinie wie
den Peter Szondi, der das Drama bestimmt als »das geistige Wagnis des nach
dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbilds zu sich gekommenen Menschen,
die Werkwirklichkeit, in der er sich feststellen und spiegeln wollte, aus der
Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges allein aufzubauen.«⁴⁶

Die doppelte Bestimmung des Dramas als mimetisch-parabatisches Kunst-
werk soll es ermöglichen, historische Entwicklungen zu beobachten, ohne
dabei historische als axiologische Differenzen ausweisen zu müssen. Die
Entstehung einer parabatischen Dramaturgie bedeutet vielleicht eine Krise

43 Zur Notwendigkeit einer doppelten Perspektivierung, wie sie hier zwischen Mimesis und
Parabasis vorgeschlagen wird, vgl. Birkenhauer: Zwischen Rede und Sprache, S. 18–20.

44 Goethe: West-östlicher Divan. In: FGA I.3.1, S. 206.

45 Vgl. Staiger: Grundbegriffe der Poetik, S. 209 f.

46 Szondi: Theorie des modernen Dramas, S. 14. Indem Szondi die historische Situation des
Renaissancemenschen zur transhistorischen Gattungsnorm erhebt, muss für ihn die Moderne
unweigerlich zu einer Krise der Gattung führen. Das gilt in noch größerem Maß für Georg
Lukács' frühe Abhandlung zur *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1911). Für Lukács
hat das Drama den Kampf eines Individuums gegen die Notwendigkeit zum Gegenstand,
weswegen das Drama seinen »Gipfelpunkt immer in der Tragödie« erreiche (S. 25) und in der
Moderne in eine Krise gerate, wenn der dramatische Konflikt nur noch in der Innerlichkeit des
Menschen stattfinde.

für die mimetische Dramaturgie. Sie ist aber keine Krise des Dramas als Gattung. Ebenso ist die Parabasis nicht das historische Schicksal des Dramas, und das Theater kehrt durch das parabatische Drama auch nicht zu seinen Ursprüngen zurück. Das vorliegende Buch wird – was kaum genug betont werden kann – für die Parabasis als Analysekategorie, nicht aber als Gegenstand, Partei ergreifen und daher immer auch im Blick behalten müssen, um welchen Preis eine parabatische Ästhetik durchgesetzt wird und wo sie an ihren eigenen Ansprüchen scheitert.

Trotz der Kritik am Verfallsnarrativ ist die Beobachtung der Krise des mimetischen Dramas notwendig, um den historischen Rahmen der folgenden Untersuchung vorzugeben. Die Theaterwissenschaft hat zu Recht darauf hingewiesen (und sich mit diesem Hinweis von der Literaturwissenschaft abgegrenzt), dass das Modell des Theaters als Ort der mimetischen Darstellung eines literarischen Dramentextes ein historischer Sonderfall der europäischen Theatergeschichte war. Dieses Modell basierte auf einer Episteme der Repräsentation, weil es die Bühne als Repräsentationsort eines schriftlich fixierten Textes vorsah.

Wenn es stimmt, dass die Parabasis zu allen Zeiten ein Gegengewicht zur Mimesis war, dann müssen sich ihre Spuren auch im Zeitalter der Repräsentation nachweisen lassen. Dieser Nachweis ist deswegen so kritisch, weil das Zeitalter der Repräsentation die Mimesis ja nicht nur als eine ihm entsprechende ästhetische Form bevorzugt. Es ist vielmehr auf die Mimesis als Verfahren angewiesen, weil die Mimesis das ästhetische und das ideologische Prinzip seiner Ordnung ist, während die Parabasis als ästhetische Bedrohung der eigenen Ordnung abgewehrt werden muss.⁴⁷ Die Parabase ist, um die Begriffe Hans Ulrich Gumbrechts zu verwenden, die idealtypische Technik einer »Präsenzkultur«, die gegen die normativen Ordnungserwartungen einer »Repräsentationskultur« verstößt.⁴⁸ Im Zeitalter der Repräsentation erscheint die Parabasis daher nur an den epistemischen und ästhetischen Rändern in Form von Widerständen der Repräsentation. Sie ist also vor allem an den Ausschließungsprozeduren des Diskurses beobachtbar.⁴⁹

47 Noch Georg Simmel spricht von einer »Verirrung«, sollte der Rahmen eines Kunstwerks »eine Lücke oder Brücke bieten« (Simmel: *Der Bildrahmen*, S. 103), da dies »[d]as Wesen des Kunstwerkes [...], ein Ganzes für sich zu sein«, unterminiere (ebd., S. 101).

48 Zu dieser Unterscheidung zwischen Repräsentationskultur und Präsenzkultur vgl. Gumbrecht: *Präsenz*, S. 216–218, sowie ders.: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 99–106.

49 Vgl. Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 11–17.

1.2 Widerstände der Repräsentation

Die Formel ›Widerstände der Repräsentation‹, mit der sich die Parabasis charakterisieren lässt, verdient besondere Aufmerksamkeit. Sie ist in doppelter Bedeutung zu verstehen: Als *genitivus obiectivus* verweist der Ausdruck auf die Widerstände, die die Parabasis der Ästhetik der Repräsentation entgegensetzt. Der *genitivus subiectivus* macht darauf aufmerksam, dass die Repräsentation Strategien entwirft, um die parabatistischen Mechanismen aus der Ästhetik auszuschließen. Zu diesen beiden Bedeutungen, die sich schon bei Pollesch angedeutet haben, sind noch einige weitere einleitende Bemerkungen erforderlich.

Seit Erich Auerbach wurde in der Literaturwissenschaft die Mimesis als dasjenige ästhetische Darstellungsmittel verstanden, mit dem sich Literatur auf Wirklichkeit beziehen kann. Die Bedingungen realistischer Kunst hängen nach diesem Verständnis davon ab, wie gut es einem Kunstwerk gelingt, qua Mimesis einen Ausschnitt der Welt zu repräsentieren. Im Umkreis der jüngeren Debatten um einen ästhetischen Realismus kam jedoch die Frage auf, ob und wie ein ästhetischer Wirklichkeitsbezug möglich ist, wenn der Mechanismus der Mimesis für diesen Zweck nicht (mehr) zur Verfügung steht.

Diese Frage geht auf das für die Literaturwissenschaft folgenschwerste Argument aus Michel Foucaults *Les mots et les choses* (1966) zurück. Foucault argumentiert, dass es sich bei der Repräsentation nicht um eine transhistorische Universalie handle, sondern dass das Zeitalter der Repräsentation nur eine kurze Epoche der europäischen Kulturgeschichte gewesen sei. Mit der Entstehung der französischen Klassik im 17. Jahrhundert habe die Repräsentation als neues Paradigma der Wissenschaften und Künste die vormoderne Episteme der Ähnlichkeit abgelöst. Doch schon um 1800 sei die Epoche der Repräsentation an ihr Ende gelangt, als der Mensch zum Gegenstand humanwissenschaftlicher Reflexion wurde. Als »empirisch-transzendente Dublette«⁵⁰ sei er fortan Subjekt und Objekt moderner Wissenschaft zugleich – was letztlich auch seine Position unterminiert, lediglich passiver Beobachter von Kunst zu sein, der alles sieht außer sein eigenes Sehen.

Vorliegendes Buch greift Foucaults Argument in zweifacher Hinsicht auf. Sein Argument soll erstens dazu dienen, den Untersuchungszeitraum zu bestimmen. Das ist insofern nicht ganz einfach, als sich über die genaue Eingrenzung eines Zeitalters der Repräsentation angesichts der vielschichtigen ästhetischen und epistemischen Entwicklungen in der europäischen Moderne lange streiten ließe. Da es im Folgenden vor allem um Fragen

50 Foucault: Die Ordnung der Dinge, S. 384.

der Dramaturgie geht, soll diesem Streit dadurch aus dem Weg gegangen werden, dass sich der Untersuchungszeitraum am theatralen Paradigma der Repräsentationsbühne orientiert. Der Terminus a quo liegt folglich in etwa zur Zeit der beginnenden Aufklärung, als sich die Guckkastenbühne als Theaterform allmählich konsolidiert. Darüber hinaus wird der Schwerpunkt auf der im Vergleich zu Frankreich etwas späteren deutschen Entwicklung liegen, mithin auch etwas später als es in der von der französischen Kulturgeschichte geprägten Debatte über das Zeitalter der Repräsentation üblich ist.

Nicht ganz einfach ist es auch, den Terminus ad quem dieser Untersuchung festzulegen – schließlich existiert die Repräsentationsbühne bis in die Gegenwart fort. Doch angesichts der zahlreichen Theaterreformen der Avantgarden, angesichts einer Kunst, die seit der klassischen Moderne immer häufiger ohne Referenten auskommt, und angesichts einer Philosophie, die sich seit dem *linguistic turn* auf geschlossene Signifikantenketten eingelassen hat, lässt sich kaum bestreiten, dass die Ordnung der Repräsentation im ausgehenden 19. Jahrhundert in eine Krise geraten ist.⁵¹ Dieses Buch verfolgt die Parabasis deswegen nur bis zur Schwelle der Repräsentationskrise, wie sie sich auf dem Theater gezeigt hat. Es endet mithin vor dem Jahr 1880, das Peter Szondi im Titel seiner Arbeit zum modernen Drama angegeben hat, und es wird auch Brecht nicht mehr berücksichtigen, der für die Parabasis nach dem Zeitalter der Repräsentation der wohl wichtigste Dramatiker ist.⁵²

Die Repräsentationskrise ist jedoch nicht nur für die historische Eingrenzung des Untersuchungszeitraums von Belang, sondern auch – und dies ist der zweite Anschlusspunkt an Foucault – in methodologischer Hinsicht. Denn diese Krise hat gerade die Literaturwissenschaft in ihren Grundfesten erschüttert, die ihr Leitmedium der Literatur stets auf die eine oder andere Weise für ein Medium der Repräsentation gehalten hat – einer Repräsentation des Geistes, des Humanen, der Klassenverhältnisse, des Unbewussten etc. Seit Foucault musste sich die Literaturwissenschaft vorwerfen lassen, dass dieses Apriori ein historisches war, dessen historische Voraussetzungen sich überholt hatten. Die Umstrukturierung der Nationalphilologien, die Entstehung der Kultur- und Medienwissenschaften sowie ihrer Schwesterdisziplinen und selbst noch die Big Data Analysen der Digital Humanities sind letztlich Versuche, diesem Vorwurf zu begegnen.

Foucault selbst lehnte die hermeneutische Suche nach dem Sinn eines

51 Vgl. den Überblick bei Nöth: *Crisis of Representation?*

52 Vgl. dazu Kirchmeier: »... All Questions Remain Open« sowie ders.: »Tjam patram«. Darüber hinaus kommt den Lehrstücken für die Entwicklung einer parabatistischen Dramaturgie im 20. Jahrhundert eine zentrale Bedeutung zu (vgl. etwa Lehmann: *Lehrstück und Möglichkeitsraum*).

Werkes ebenso ab wie das strukturalistische Bemühen um die Rekonstruktion sekundärer semiotischer Modelle.⁵³ »Man glaubt«, kritisiert er, »die Essenz der Literatur erreicht zu haben, indem man sie nicht mehr auf der Ebene dessen, was sie sagt, sondern in ihrer Bedeutungsform befragt. Wenn man dies tut, bleibt man bei dem klassischen Status der Sprache.«⁵⁴ Mit der Fokussierung auf ästhetische Präsenzerfahrungen und auf eine Materialität der literarischen Kommunikation diesseits der Hermeneutik⁵⁵ hat die Literaturwissenschaft nach Wegen gesucht, um Foucaults Anregungen zu folgen. Sie hat dabei seine Vermutung geteilt, dass in der Literatur der (Spät-)Moderne wie auch in derjenigen vor Beginn der Frühen Neuzeit, in den Epochen nach und vor dem Zeitalter der Repräsentation also, eine Art »rohe[s] Sein« der Sprache am Werk sei,⁵⁶ das auf der Oberfläche zu suchen ist und nicht auf einer Tiefenebene der literarischen Bedeutung.

Foucault nennt neben Hölderlin und Mallarmé als dritten Autor eines nicht mehr repräsentationalistischen »Gegendiskurs[es]«⁵⁷ der Moderne Antonin Artaud. Das ist insofern bezeichnend, als Artaud einer der radikalsten Vertreter des parabolischen Theaters ist. So heißt es im *Ersten Manifest* seines *Theaters der Grausamkeit* programmatisch: »Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art, und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin. Zwischen Zuschauer und Schauspiel, zwischen Schauspieler und Zuschauer wird wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden, denn der im Zentrum der Handlung befindliche Zuschauer wird von ihr umhüllt und durchzogen.«⁵⁸ Ohne die Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer kann aber die Bühne auch nicht mehr ein Raum sein, der Wirklichkeit darstellt, indem er einen Ausschnitt der Welt verdoppelt, sondern nur noch ein Raum der Parabasis.

Derrida hat zu Recht darauf hingewiesen, dass ein solches ›Theater der Grausamkeit‹ lediglich »die unerreichbare Grenze einer Repräsentation sein« könne.⁵⁹ Denn auch wenn sich »zwischen Schauspieler und Zuschauer« eine

53 Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 22.

54 Foucault: Die Ordnung der Dinge, S. 76 f.

55 Dieser Ansatz ist auf exemplarische Weise mit dem Namen Hans Ulrich Gumbrechts verbunden, vgl. Gumbrecht / Pfeiffer: Materialität der Kommunikation; Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik, darin S. 25 f. und 30 f. zu dem spannungsvollen Verhältnis zwischen diesem Ansatz und Foucaults methodischer Fokussierung auf Sinnstrukturen.

56 Foucault: Die Ordnung der Dinge, S. 76.

57 Ebd.

58 Artaud: Das Theater und sein Double, S. 125 f.

59 Derrida: Das Theater der Grausamkeit, S. 375.

parabatische »direkte Verbindung« herstellen lassen sollte, wie sie Artaud fordert, ist diese Verbindung doch notwendigerweise dadurch begrenzt, dass sie überhaupt nur gedacht werden kann, wenn zwischen Schauspieler und Zuschauer wenigstens zunächst unterschieden wird. Die Imagination eines totalen parabatischen Theaters markiert mithin eine Grenze theatraler Logik. Wenn sich die antirepräsentationalistischen Theaterreformen der Avantgarde dieser Grenze annähern, deuten sie auf das Ende des Zeitalters der Repräsentation im Theater hin.⁶⁰ In den Entwürfen der Avantgarde tritt somit deutlich zutage, dass die von der Literaturwissenschaft lange gehegte Vorstellung vom Theater als mimetischem Schauplatz des inszenierten Dramentextes den vielfältigen theatralen Erscheinungsformen nicht gerecht wird. Was die ältere Literaturwissenschaft für das Drama gehalten hat, war in der Tat auf wenige Jahrhunderte und nur auf einen Teil der Bühnen der westlichen Welt begrenzt. Auch deswegen widmet sich die jüngere Literatur- und Theaterwissenschaft vorrangig den nicht-repräsentationalistischen Theaterformen, die sich nicht mit dem Maßstab einer mimetischen Ästhetik messen lassen.⁶¹

Mit dem Fokuswechsel von mimetischen zu parabatischen Theaterformen verändert sich auch die Perspektive auf die Stellung des Theaters in der Gesellschaft. Als Schauplatz der Repräsentation war das auf der Mimesis beruhende dramatische Theater ein Schauplatz von Metaphysik, Moral und Macht. Dabei konnte seine politische Loyalität durchaus wechseln. Die Bühne eignete sich zur Konsolidierung absolutistischer Herrschaftsansprüche ebenso wie zur Repräsentation eines Bürgertums, das sich auf der Bühne als historisches Subjekt erkennen konnte. Und nicht zuletzt konnte die theatrale Repräsentation sozialer Machtstrukturen zur Grundlage einer Kritik an der Gesellschaft werden. In diesen mimetischen Wirklichkeitsbezügen begründete sich lange Zeit der politische Wert des Theaters.

Eine Besonderheit des Theaters im System der Künste besteht dabei darin, dass sich in ihm auf exemplarische Weise das Verhältnis zwischen Kunst und gesellschaftlicher Wirklichkeit verdichtet. Einerseits ist das Theater zu einem gewissen Grad ein autonomer Raum, der eine besondere Beobachtungsperspektive auf die Gesellschaft und damit eine exterritoriale Position beansprucht – so wie beispielsweise auch Kirche, Schule oder Gericht. Es ist

60 Vgl. Saße: Das Spiel mit der Rampe.

61 Vgl. dazu etwa den Band *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* und darin insbesondere Fischer-Lichte: Einleitung. Dass sich die Zeichen einer Krise der Repräsentation bereits in deren klassischer Zeit, dem französischen 17. Jahrhundert, zeigen, haben Gunter Gebauer und Christoph Wulf an Beispielen außerhalb des Theaters gezeigt: an den Romanen der Madame de Lafayette, an der Bewusstseinsphilosophie René Descartes' sowie an der holländischen Malerei (Gebauer / Wulf: Mimesis, S. 191–214).

ein Raum, der trotz aller staatlichen Eingriffe unter einem gewissen Schutz steht, der es ihm erlaubt, für seine jeweiligen Zwecke einen Ausschnitt der Welt abzubilden. Das Theater repräsentiert dabei die Welt, indem es sich als multimediales Zeichensystem auf sie bezieht und sich dabei von ihr unterscheidet. Andererseits aber ist das Theater (wie Kirche, Schule, Gericht etc.) natürlich auch *fait social*. Es ist ein Teil der sozialen Welt, von der es sich zu lösen versucht, um eine privilegierte Beobachtersposition zu erreichen. Die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum durch die Rampe symbolisiert diese Spannung der Kunst zwischen Autonomie und *fait social*.

In ihrem allgemeinsten Sinn umfasst ›Repräsentation‹ diese für die frühmoderne Episteme konstitutiven Trennungen – zwischen Signifikant und Signifikat, zwischen den beiden Körpern des Königs, zwischen Immanenz und Transzendenz, zwischen Darsteller und Rolle, zwischen Zuschauer-rahmen und Bühnenrahmen. Die Metaphysik der Repräsentation beruht darauf, dass sie die Wahrheit, die sie darstellt, in ein Jenseits verlagert, das nur durch Repräsentation erreichbar ist. Deswegen ist jede Metaphysik auf Repräsentation angewiesen, und deswegen geht die Krise der Metaphysik unweigerlich mit einer Krise der Repräsentation einher.⁶²

Solange Kunst mimetisch auf die Wirklichkeit bezogen war, konnte sie ein komplexes Verhältnis von Selbstreferenz innerhalb des Kunstwerks und Fremdreferenz auf die Wirklichkeit entfalten. Gerade weil die Figuren innerhalb des Bühnenrahmens nur miteinander kommunizieren, waren sie nach der Logik der Repräsentation in der Lage, einen Ausschnitt der Wirklichkeit außerhalb des Theaters darzustellen. Die Handlungen auf der Bühne ließen sich unter diesen Bedingungen als typisch für bestimmte Handlungsmuster in der Realität verstehen. Als im Zuge der Repräsentationskrise jedoch die Fremdreferenz problematisch wurde, fokussierten die ästhetischen Theorien des ausgehenden 20. Jahrhunderts auf das Moment der Selbstreflexion (etwa als Simulationen einer Hyperrealität oder als autopoietische Geschlossenheit eines Kunstsystems), während die referentielle Funktion ästhetischer Zeichen zunehmend ins Leere lief.

Seit der Jahrtausendwende wurde dieser Fokus auf die Selbstreflexion in Kunst und ästhetischer Theorie vermehrt kritisiert. Diese Kritik richtet sich vor allem gegen Kunstwerke, die in der Tradition der Avantgarden Techniken

62 Dieses Argument führt Jean-Luc Nancy am Beispiel einer Metaphysik der Freiheit aus (Nancy: Die Erfahrung der Freiheit, S. 15). Uwe Hebekus und Jan Völker schreiben dazu: »Während ein klassisches mimetisches Verhältnis eines der repräsentierenden Nachahmung bezeichnet, besteht eine der grundsätzlichen Überlegungen Nancys darin, dass sich mit dem Entzug der Metaphysik die Ordnung und Möglichkeit der Repräsentation aufhebt« (vgl. Hebekus / Völker: Neue Philosophien des Politischen, S. 94).

der Selbstreferenz entwickelt hatten, mit denen Fremdreferenzen gezielt ausgeschlossen werden sollten. Manchen erschien dabei der Reality-TV-Star Donald Trump gar als politischer Springteufel einer postmodernen Ästhetik.⁶³ Für das Theater hat Bernd Stegemann die Postdramatik einer solchen »Kritik des Theaters« unterworfen. Stegemann zufolge hat das postmoderne Theater sein kritisches Potential verspielt, als es den performativen Akt über den referentiellen Akt der Bühnenkommunikation stellte, also beispielsweise das *Wie* des Sprechens (das Stottern, Schreien, Flüstern etc.) über das *Was* der Aussage.⁶⁴ Und Alain Badiou hat dem postdramatischen Theater vorgeworfen, »potentiell zu einer Zirkulation von Gegenständen und Zeichen« zu werden und sich so »nur zum Spiegel der Logik des Fehlens einer Welt [zu] machen«.⁶⁵ Diese bisweilen polemisch geführte Kritik mag etwas überzeichnet sein, da man sicherlich nicht der gesamten Postdramatik einen Realismus absprechen kann.⁶⁶ Dennoch trifft sie insofern einen Punkt, als sie auf die offene Frage verweist, wie sich Kunst im Zeitalter der Repräsentationskrise noch auf Wirklichkeit beziehen kann.

Diese Themen werden zunehmend in der Kunst selbst verhandelt, etwa im Werk René Polleschs oder Milo Raus. Die erste Regel von Raus *Genter Manifest* (2018) lautet: »Es geht nicht mehr nur darum, die Welt darzustellen. Es geht darum, sie zu verändern. Nicht die Darstellung des Realen ist das Ziel, sondern dass die Darstellung selbst real wird.«⁶⁷ Mit dieser Montage zweier berühmter Zitate von Marx (»Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*, es kömmt drauf an, sie zu *verändern*.«⁶⁸) und Godard (»Photography is not the reflection of reality. It is the reality of that reflection.«⁶⁹) formuliert Rau zumindest den Verdacht, dass es einen

63 So etwa Markus Gabriel im Abschnitt »Sexuelle Belästigungen, das Ende der Postmoderne und der Klimawandel« des Interviewbands Gabriel / Eckoldt: Die ewige Wahrheit.

64 Stegemann: Kritik des Theaters, S. 24–40. Vgl. zur Selbstreferentialität der Performance Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 58–126.

65 Badiou / Borchmeyer: Es gibt keine Welt, o. S.

66 So äußerte beispielsweise Eugen Ruge die Vermutung, dass »das postdramatische Theater plötzlich zum *realistischen* Theater geworden« sein könnte (Ruge: Die andere Art des Wissens, S. 30), und Kathrin Röggla hat ihr Unwohlsein an einer »mehr schlecht als recht geführten Debatte zwischen dem neuen Realismus und der Postdramatik« geäußert (Röggla: Negativer Realismus, S. 57).

67 Rau: Das Genter Manifest, S. 144.

68 Marx: Thesen über Feuerbach, S. 404.

69 Godard / Roger: British Sounds, TC 42:38–42:43. Das Zitat hat Godard verschiedentlich abgewandelt. Es geht wohl seinerseits auf einen bekannten Aphorismus Brechts zurück, der laut Erwin Strittmatter gesagt haben soll: »Realismus ist nicht, wie die wirklichen Dinge sind, sondern wie die Dinge wirklich sind« (so Strittmatter in seinem Diskussionsbeitrag auf der

nicht-mimetischen Realismus des Theaters geben muss, dass es also – mit Dieter Mersch gesprochen – nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Kunst darum geht, Möglichkeiten eines »nonrepräsentativen Realismus« zu entwerfen,⁷⁰ und dass gerade die Realität der Bühne das Theater zum »Ort des Realen, nicht ihrer Darstellung« macht.⁷¹

Mit dem neu entfachten Interesse an Formen des Realismus stellt sich mit Nachdruck die Frage, wie Kunstwerke auf nicht-mimetische Weise auf die Wirklichkeit Bezug nehmen können. Wenn es stimmte, dass moderne Kunst operativ geschlossen ist, bliebe nur die Möglichkeit einer ästhetischen Repräsentation durch selbstreferentielle Verfahren. Dann könnte ein Ausschnitt der Welt nur qua Mimesis im Medium der Kunst verdoppelt werden, während nicht-mimetische Bezüge auf die Wirklichkeit ausgeschlossen wären. Mit dem Ende des Zeitalters der Repräsentation verlöre die Kunst so unweigerlich ihren Wirklichkeitsbezug, und so bliebe tatsächlich nur Adornos Lösung, wonach die Wahrheit des Kunstwerks in der Abkehr von einem mimetischen Abbildrealismus zu suchen sei.

Realistische Kunst im Sinne Auerbachs wie auch realistische ästhetische Theorien der Gegenwart stehen also vor einem Dilemma: Einerseits scheinen soziale Prozesse der Spätmoderne zu komplex zu sein, um mithilfe des etablierten Verfahrens der Mimesis dargestellt werden zu können, andererseits ist eine leerlaufende Selbstreferentialität für einen ästhetischen Realismus ebenso unzulänglich wie unterbestimmt bleibende »Einbrüche« des Realen.⁷²

Nun ist das Modell für das mimetische Wirklichkeitsverhältnis aber lediglich qua Analogie aus anderen Bereichen entlehnt. Es folgt beispielsweise dem poststrukturalistischen Modell der Sprache, in der Bedeutung nur entstehen kann, weil sich Signifikanten ausschließlich auf sich selbst beziehen, oder dem Modell des Bewusstseinssystem, das von Kommunikationen zwar angeregt und irritiert werden kann, davon aber kategorial unterschieden ist, oder auch dem Modell der biologischen Zelle, die sich nur aus sich selbst reproduziert. Was allerdings für sprachliche, kognitive und biologische Systeme als *factum brutum* gelten mag, unterliegt in der Kunst (wie auch in der Wirtschaft, dem Recht, der Wissenschaft etc.) einem historischen Wandel. In der Geschichte der Ästhetik gelangen diejenigen Modelle, die von einer strikten Trennung von System und Umwelt ausgehen, an ihre Grenzen. So haben die Autonomiebestrebungen der Kunst im Laufe der Frühen Neuzeit

Theoretischen Konferenz des deutschen Schriftstellerverbandes im Juni 1958; zit. n. Kaiser: Vom Werden unserer sozialistischen Nationalliteratur, S. 87).

70 Mersch: Objekt und Kontingenz, S. 91.

71 Marszałek / Mersch: Seien wir realistisch, S. 20.

72 Vgl. zu diesem Problemkomplex Koschorke: Das Mysterium des Realen.

zwar zu einer Semantik geführt, die ihre operative Schließung als Prinzip ausgewiesen hat. Gerade deswegen wurde im Zeitalter der Repräsentation jede nicht-mimetische Referenz auf die Wirklichkeit abgelehnt. Aber das muss nicht bedeuten, dass eine solche nicht-mimetische Referenz tatsächlich unmöglich war.

Es ist angesichts der Fragen eines neuen Realismus der Kunst heute mehr denn je erforderlich, die operative Geschlossenheit in der Kunst anders zu denken als die Geschlossenheit von Sprache, Bewusstsein oder biologischer Zelle. Die These, die im Folgenden entfaltet werden soll, besagt, dass sich Kunst mithilfe der Parabasis immer schon auf direkte, nicht-mimetische Weise auf Wirklichkeit beziehen konnte. Sie tat dies nicht nur im vorrepräsentativen Zeitalter, in dem sich die Kunst ohnehin noch nicht als geschlossenes System von anderen Bereichen ausdifferenziert hat, oder im nachrepräsentativen Zeitalter, in dem sich komplexe Netzwerkstrukturen zwischen den Funktionsbereichen ausgebildet haben, sondern schon auf dem Höhepunkt einer repräsentationalistischen Ästhetik. Die folgenden Überlegungen sollen also zeigen, dass sich – allen Ausschlussbemühungen zum Trotz – qua Parabasis eine Transgression zwischen Kunst und Wirklichkeit als nicht-mimetischer Zugriff auf das Reale ereignen konnte und ereignet hat. Deswegen werden auch die Konzepte, die in der Debatte um Postmoderne und Neuen Realismus immer wieder diskutiert werden (so wie Ironie, Illusion, das Karnevaleske, Selbstreferenz und die Rede vom Ende der Kunst), Gegenstand der folgenden Überlegungen sein.

Um den Phänomenbereich der Parabasis zu gliedern, bietet sich eine Einteilung in vier Bereiche an, die sich aus der Struktur parabaticher Kommunikation ableiten. Sie ergeben ein zweidimensionales Schema. Grundlage ist die Definition der Parabase als direkte Kommunikation zwischen Bühnen- und Beobachtungsrahmen, die den Kommunikationszusammenhang auf der Bühne unterbricht und die Grenze zwischen den beiden Rahmen überschreitet. Die erste Dimension verläuft demnach entlang dem Bereich der *Störung* der Mechanismen der Repräsentation (durch die Unterbrechung der Bühnenkommunikation) und dem Bereich der Erzeugung einer *Gemeinschaft* von Spielenden und Schauenden (durch die Aufhebung der Grenze zwischen Bühnen- und Beobachtungsrahmen). Die zweite Dimension erstreckt sich entlang einer Sender-Empfänger-Achse zwischen den parabatichen *Figuren* innerhalb des Bühnenrahmens, die durch eine Parabase die Grenze des Bühnenrahmens überschreiten, und der Rezeptionsstelle des *Publikums*, das von der Parabase adressiert wird. Ergänzt werden diese beiden Dimensionen durch die *Poetik*, also die Selbstbeschreibung der Parabase unter den epistemischen Bedingungen ihrer Zeit.

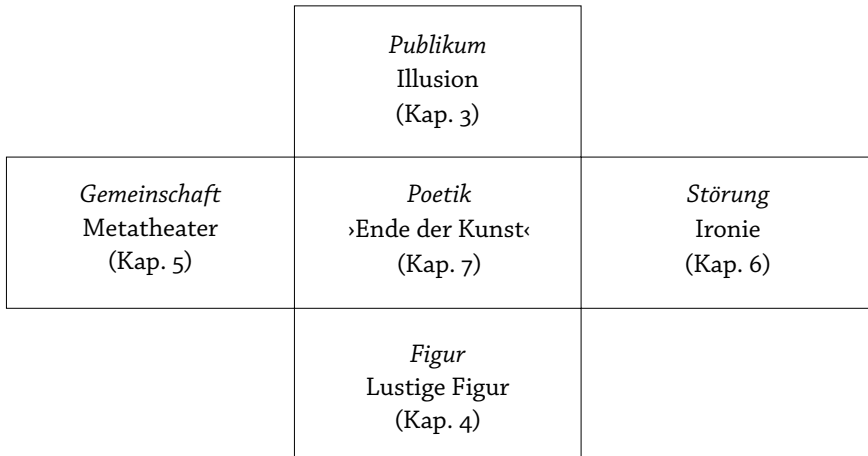


Abb. 2: Schema der Parabasis im Zeitalter der Repräsentation

Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie es unter den Bedingungen einer repräsentationalistischen Ästhetik zu Einbrüchen innerhalb der fünf Bereiche der Parabasis kam (vgl. Abb. 2): dem Bereich des Publikums, dessen Illusion durch die Parabase verletzt wird (Kapitel 3); dem Bereich der Lustigen Figur, die im Zeitalter der Repräsentation die parabatistische Sprecherposition einnimmt (Kapitel 4); dem Bereich der Gemeinschaft, die durch das parabatistische Metatheater beobachtbar wird, wodurch sich ein neues politisches Imaginäres der Romantik ausbildet (Kapitel 5); dem Bereich der Störung, der unter dem Aspekt der ironischen Störung von Letztbegründungen zu diskutieren ist (Kapitel 6); und dem Bereich der Poetik, in dessen Mittelpunkt Hegels These vom ›Ende der Kunst‹ als Medium der Repräsentation des Absoluten steht (Kapitel 7). Diese Gliederung hilft, die verschiedenen Aspekte der Parabasis in ihren jeweiligen Diskurszusammenhängen zu erkennen. Nicht immer sind die einzelnen Themenbereiche dabei scharf voneinander abzugrenzen. Ein für die romantische Theorie der Parabase so zentraler Text wie Friedrich Schlegels *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* etwa berührt das Thema der Illusionsstörung ebenso wie das der Ironie und des Politischen. Mozarts und da Pontes *Le nozze di Figaro* ist für die Parabase so exemplarisch, dass es als eine Art *da capo* jedes der letzten vier Kapitel eröffnet wird. Die Abschnitte dieses Buches sind also gleichsam ›organische‹ Bestandteile eines Ganzen, die sich gegenseitig ergänzen und erst im Zusammenhang ein Bild von den verschiedenen Funktionen der Parabasis im Zeitalter der Repräsentation ergeben.

Kapitel 2 diskutiert zunächst einige Vorannahmen, die den Begriff der Parabase theoretisch soweit klären sollen, dass er für Textanalysen nutzbar gemacht werden kann. Das Kapitel soll ausführen, wie sich die Parabase aus Goffmans Konzept kommunikativer Rahmen entwickeln lässt. Demnach weisen kommunikative Rahmen den Beteiligten mimetische Rollenmodelle zu, die nur von einer Position außerhalb des Rahmens beobachtet werden können. Die Parabase ist diejenige kommunikative Handlung, die solche Rahmen nach außen öffnet. Im Theater ist dieses Verhältnis institutionalisiert: Der Bühnenrahmen fungiert als Raum von Rollendarstellungen, der durch die Parabase zum Publikum geöffnet wird. Die soziale Funktion des Theaters besteht demzufolge darin, Rollenerwartungen systematisch verhandeln zu können.

Mit Kapitel 3 beginnt der historische Teil des Buches, der die Parabase aus der Perspektive des Publikums in den Blick nimmt. Aus dieser Perspektive erscheint die Parabase als bloß negatives Phänomen, nämlich als eine Technik, die die Illusion vernichtet. In einem historischen Vergleich der antiken Parabase mit der Parabase im Zeitalter der Repräsentation soll deutlich werden, dass sich dabei die Wertung umkehrt. In der Alten Attischen Komödie fällt die Parabase in den Bereich der Parrhesie. Die Komödie durfte ihr Publikum nicht in eine Illusion versetzen, um in der Lage zu sein, vor dem demokratischen Entscheidungsträger auch unbequeme Wahrheiten auszusprechen. In der römischen Palliata verschwindet diese politische Funktion, und die Parabase erhält die ethische Aufgabe, individuelle Selbsttäuschungen zu vermeiden. Erst in der französischen Debatte über die Parabase vom Beginn der französischen Klassik bis hin zu Diderot wird die Illusion (in je sehr unterschiedlichen Bedeutungen) zum Wirkungsziel des Theaters erhoben. Erst jetzt wird die Parabase als dramatische Technik abgelehnt, weil sie die Illusion stört, und erst in dieser Ablehnung wird deutlich, was ›Illusion‹ im modernen Sinn bedeuten soll. Wenn später die Romantik den Widerspruch zwischen Illusionserzeugung und parabatischer Illusionsstörung auflöst, wird eine politische Funktion der Parabase wieder denkbar.

Kapitel 4 untersucht die Sprecherposition der Parabase in der Epoche der Repräsentation, die seit Beginn der Frühen Neuzeit vor allem vom Typus der Lustigen Figur eingenommen wird. Das Kapitel soll zeigen, dass seit der Aufklärung die Parabasen der Lustigen Figur ebenfalls nur in ihrer Negativität beschrieben wurden, nämlich als Ausdruck der Verweigerung von Rollenzumutungen der modernen Gesellschaft. Diese Deutungen, die sich bis in die moderne Forschung fortsetzen, haben den Mangel, dass sie die Repräsentationsbühne immer schon als Bezugspunkt voraussetzen, deren Anforderungen Pierrot, Harlekin und Hanswurst nicht entsprechen.

Dagegen soll gezeigt werden, dass erst vor dem Hintergrund der jüngeren kulturwissenschaftlichen Forschung die Parabasen der Lustigen Figur als ein Positives beschreibbar werden, das sich außerhalb des Paradigmas der Repräsentation befindet. Mit ihrer grotesk-komischen Körperlichkeit, mit ihrer Verwandtschaft zu Figuren des Parasiten, des Tricksters und anderen ›Figuren des Dritten‹ stellt die Lustige Figur dem mimetischen Theater eine parabatistische Dramaturgie gegenüber. Diese parabatistische Dramaturgie der Lustigen Figur findet ihre idealtypische Ausdrucksform in der Responsivität der Improvisation.

Kapitel 5 blickt auf den Bereich der Gemeinschaft, die durch die Parabase als Verbindung von Repräsentationsraum und Beobachtungsraum erzeugt wird. Im Mittelpunkt des Kapitels steht das Argument, dass das parabatistische Drama der Romantik eine neue Form des politischen Imaginären prägt. Im Anschluss an die ›zwei Körper des Königs‹ des Spätmittelalters (Kantorowicz) und das ›Porträt des Königs‹ des Ancien Régime (Marin) soll diese neue Form mit dem Begriff vom ›Publikum des Königs‹ gefasst werden. Das Kapitel greift dazu zunächst die Forschungsdebatte über die Frage auf, wie ›politisch‹ die Romantik war, und zeigt, dass Friedrich Schlegel die Parabase an genau der Stelle aufgreift, an der er ein Fundierungsmoment eines Politischen konzipiert, das der konkreten Politik vorgelagert ist. Dieses Moment wird sodann im parabatistischen Metatheater der Romantik untersucht, in dem sich zwei Merkmale vom ›Publikum des Königs‹ beobachten lassen: der Fokus auf den antagonistischen Raum des öffentlichen Publikums als neues politisches Subjekt und die Problematisierung des hegemonialen Akts, den die Übernahme einer Herrschaftsrolle bedeutet. Abschließend zeichnet das Kapitel nach, wie die parabatistischen Metadramen in der Nachfolge Tiecks die politische Funktion zurücknehmen und sich Fragen der Subjektivität zuwenden.

Kapitel 6 widmet sich dem Bereich der parabatistischen Störung. Dieser Aspekt wird vor allem in der Frühromantik (insbesondere entlang von Friedrich Schlegels Diktum der ›permanenten Parekbase‹) diskutiert und unter dem Begriff der Ironie gefasst. Die bisherige Forschung hat die parabatistische Störung der romantischen Ironie überwiegend als Unterbrechung eines narrativen Zusammenhangs beschrieben. Das Kapitel argumentiert, dass damit nur eine Seite von Schlegels Theorie der Ironie erfasst wird. Die Parabase ist einerseits ironisch, insofern sie die Mimesis in ihrem Versuch unterbricht, ein Absolutes zu repräsentieren. Sie ist aber andererseits auch nur deswegen ironisch, weil sie in dem Akt der Überschreitung der Repräsentation, in dem also, was Schlegel den ›Witz‹ nennt, einen Wahrheitseffekt erzeugt – so wie die Parabase ein Publikum, das in das Bühnengeschehen vertieft war, für einen Moment aus seiner Illusion versetzt und direkt erreicht. Dadurch wird

die Ironie für die Romantik zu einem objektiven Erkenntnisinstrument, das eine Kritik an metaphysischen Prinzipien (wie ›Gott‹ oder ›Natur‹) ermöglicht. Sie wird zu einem paradoxen Fundament moderner, postfundamentalistischer Gesellschaftsordnungen, die nicht auf angeblich unhintergehbaren Letztbegründungen beruhen.

Kapitel 7 untersucht die Poetik der Romantik, wie sie am Ende des Zeitalters der Repräsentation entworfen wird. Der Autor, der dabei die Bedeutung der Parabasis für seine Epoche am deutlichsten erkennt, ist nicht etwa Friedrich Schlegel, sondern Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Das Kapitel entwickelt folgenden Gedankengang: Die Bedeutung Hegels für die poetische Reflexion der Parabasis liegt darin begründet, dass er erstmals die Parabase als eine Technik begreift, die zum Ende der Kunst unter dem Paradigma der ästhetischen Repräsentation führt. Hegels Argument lautet, dass mit der Parabase in der aristophanischen Komödie das Drama aufhört, eine Substanz (wie etwa ein Prinzip absoluter Sittlichkeit) auf der Bühne darzustellen. Es ist für ihn die Parabase, mit der die Kunst als Erkenntnismittel eines Absoluten an ihr Ende gelangt. Hegels Theorie des parabatischen Dramas hat jedoch insofern einen blinden Fleck, als sie aufgrund ihrer Prämissen nicht beschreiben kann, dass das parabatische Drama zur Zeit von Hegels Gegenwart den Widerstand gegen die Repräsentation selbstreflexiv wendet, indem es die Krise der Repräsentation ästhetisch verhandelt. Auf dem Spiel steht nicht mehr nur die Verweigerung, ein Absolutes zu repräsentieren, sondern die Weigerung, die Bühne überhaupt als Ort der Repräsentation gelten zu lassen. Dieser blinde Fleck führte in den Jahrzehnten nach Hegels Tod, wie abschließend anzudeuten sein wird, zur Rückkehr einer mimetischen Ästhetik.

2 Theorie der Parabasis

Um den Begriff der Parabasis auf historische Gegenstände jenseits der Alten Attischen Komödie anwenden zu können, ist es erforderlich, ihn zunächst im Rahmen einer allgemeinen Theorie zu bestimmen. Damit zu beginnen hat allerdings einen schwerwiegenden Nachteil, den Hegel in der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* auf eine berühmte und für heutige Ohren sehr gravitatisch klingende Formel gebracht hat: »Wahre Gedanken und wissenschaftliche Einsicht ist nur in der Arbeit des Begriffs zu gewinnen.«¹ Hegel ermahnt damit nicht einfach nur (wie der Satz bisweilen falsch zitiert wird) zu einer Arbeit *am* Begriff. Er behauptet also gerade nicht, dass der Arbeit am historischen Material nun einmal die theoretische Arbeit der Begriffsreflexion vorangehen müsse. Die Pointe des Satzes ist der *Genitivus subiectivus*: »Arbeit des Begriffs« heißt für Hegel, dass es der Begriff selbst ist, der eine Arbeit verrichtet. Er ist es, der Wahrheit ›herstellt‹. Dieser Prozess ist als Tätigkeit wesentlich historisch, er vollzieht sich in der Geschichte des Begriffs. Hegels Satz ist mithin eine Warnung vor einer vorschnell gezogenen Trennung zwischen theoretischem und historischem Zugriff, eine Warnung davor, den Ort der Theorie als geschichtslosen Raum zu denken.²

Von Hegel über Nietzsche³ und die frühe Wissenssoziologie⁴ bis zur modernen Begriffsgeschichte⁵ wurde dieses Problem immer wieder diskutiert, bis Michel Foucault in seinem paradoxen Konzept des ›historischen Apriori‹

1 Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: HTW 3, S. 65.

2 Mit dieser Warnung macht Hegel letztlich auf das geschichtsphilosophische Problem aufmerksam, das Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* zugrunde liegt (und das ich an anderer Stelle zu beschreiben versucht habe, vgl. Kirchmeier: *Naive Theorie*).

3 Bei Nietzsche findet sich ein ähnlicher Gedanke – freilich ohne die Wahrheitsemphase – in dem Satz »definierbar ist nur Das, was keine Geschichte hat« (Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, S. 317).

4 So geschehen vor allem im Relativismusstreit, der sich im Umfeld von Karl Mannheims *Ideologie und Utopie* aus dem Jahr 1929 entspannt (vgl. Meja / Stehr: *Der Streit um die Wissenssoziologie*).

5 Reinhart Koselleck argumentiert beispielsweise, »[d]aß die Geschichte sich in bestimmten Begriffen niederschlägt und überhaupt nur Geschichte ist, als sie jeweils begriffen wird« (Koselleck: *Richtlinien*, S. 85).

wenigstens eine vorläufige Lösung gefunden hat:⁶ Wenn systematisch verwendete Begriffe immer historische Begriffe der eigenen Gegenwart sind, können sie nur vor dem Hintergrund ihrer Genese Geltung beanspruchen. Die Wahrheit eines Begriffs ist in diesem Sinne also tatsächlich, wie Hegel nahelegt, seine Geschichte.

Dieses abstrakte Problem hat für dieses Buch sehr konkrete Konsequenzen. Nur wenn die Geschichte der Parabasis bis in die Gegenwart geschrieben ist, lassen sich die Bedingungen der Möglichkeit einer solchen Geschichtsschreibung angeben. Die folgenden Überlegungen können das aufgrund ihrer historischen Begrenzung bestenfalls andeuten. Dennoch muss im Blick behalten werden, dass der in diesem Kapitel entwickelte Begriff der Parabasis ohne die historische Entwicklung der Parabase im 20. und 21. Jahrhundert unmöglich gewesen wäre. Insofern ist es symptomatisch, dass Erving Goffman, um den es vor allem gehen wird, als Einflüsse für seine *Rahmen-Analyse* Luigi Pirandello noch vor Gregory Bateson nennt.⁷ Am besten wäre dieses systematische Kapitel deswegen so zu lesen, als ob es das letzte Kapitel einer Geschichte der Parabase wäre, die sich nicht nur bis in das 19. Jahrhundert, sondern bis in die Gegenwart erstreckt.

Ziel der folgenden Seiten ist es, einen Begriff der Parabasis zu entwickeln, der einen Beitrag zur Dramenanalyse, zur Geschichte der modernen Ästhetik und zur Beschreibung bestimmter sozialer Formen leisten soll. Der Begriffsvorschlag beruht auf der Idee, die Parabase mit demjenigen Konzept der Interaktionssoziologie in Bezug zu setzen, der seit Erving Goffman als ›Rahmen‹ bezeichnet wird. Die Parabase soll also als eine kommunikative Praxis aufgefasst werden. Damit folgt das Kapitel einer Spur, die in ganz unterschiedlichen Sozialtheorien seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorbereitet wurde, und es teilt deren Vermutung, dass es plausibler ist, dramaturgische und ästhetische Theorien auf einer Sozialtheorie zu begründen, als den umgekehrten Weg einzuschlagen.

Um diesen Gedankengang vorzubereiten, wird zunächst auf den bisherigen Forschungsstand zur Parabase verwiesen (Kapitel 2.1). Dabei muss eine eher dramaturgisch orientierte Forschungstradition zur Parabase von einer eher ästhetisch orientierten Forschungstradition zum Parabatischen unterschieden werden. Auf Basis dieser Unterscheidung lässt sich ›Parabasis‹ als Einheit der parabatistischen Differenz zwischen Parabase und Parabatischem fassen.

Kapitel 2.2 wendet sich Goffmans Rahmentheorie im Kontext jüngerer sozialwissenschaftlicher Debatten zu. Rahmen sollen als Grenzen sozia-

6 Vgl. Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 183–186.

7 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 15.

ler Situationen verstanden werden, die den Beteiligten bestimmte Rollen zuweisen. Diese Rollen haben drei Merkmale: Sie sind flexibel, da sie immer einen Handlungsspielraum eröffnen, sie sind fluide, insofern sie von einer Situation zur nächsten instantan gewechselt werden müssen, und sie sind ubiquitär, insofern es keine ›authentischen‹ Situationen gibt, in denen sich die Beteiligten frei von Rollenerwartungen verhalten könnten.

Kapitel 2.3 entwickelt das für die Parabasis entscheidende Argument, dass die Rollenzuweisungen sozialer Rahmen nur von einer Position außerhalb des Rahmens als Rollenzuweisungen beobachtbar sind. Das kann durch eine Selbstreflexion innerhalb einer sozialen Situation geschehen (die damit die Situation bereits verändert und den Wechsel von einer performativen Rolle zu einer reflektierenden Rolle anzeigt), oder aber in von außen beobachteten Situationen. In beiden Fällen muss der kommunikative Rahmen geöffnet sein. Mit dem Parabatischen soll der Grad der Offenheit sozialer Rahmen bezeichnet werden. Der explizite Kommunikationsakt, der die Kommunikation innerhalb eines Rahmens unterbricht und die Grenze des kommunikativen Rahmens nach außen öffnet, soll ›Parabase‹ genannt werden.

Das abschließende Kapitel 2.4 macht einen Vorschlag, wie sich die allgemeine Theorie der Parabase auf den speziellen Fall des Theaters anwenden lässt. Das Theater erscheint dabei als derjenige Raum, der die Differenz zwischen Bühnenrahmen und Publikumsrahmen institutionalisiert hat. Der Bühnenrahmen umfasst einen Raum der Mimesis als Spielraum für die Darstellung von Rollenverhalten, der durch parabatische Kommunikationen hin zum Beobachtungsraum geöffnet ist. Das Theater wird in dieser Perspektive zu einer Funktionsstelle, an der die moderne Gesellschaft den Umgang mit ihren Rollenerwartungen systematisch verhandeln kann.

2.1 Die parabatische Differenz

Die aristophanische Chorparabase hat in der Komödie der Neuzeit nur wenige Spuren hinterlassen. Bis heute haben sich fast alle Versuche, den antiken Chor in das neuzeitliche Drama einzuführen, am Tragödienchor orientiert, bei dem sich keine Chorparabasen finden lassen. Deswegen gibt es zur Parabase zwar eine lange Forschungstradition in der klassischen Philologie,⁸ außerhalb der Gräzistik wird der Begriff aber kaum verwendet.⁹

8 Vgl. überblicksweise Hubbard: *The Mask of Comedy*, S. 17–23; Möllendorf: *Aristophanes*, S. 24–30.

9 Das zeigt schon eine Bestandsaufnahme der gängigen Reallexika, in denen der Begriff

Nach der etablierten Begriffsdefinition ist die Parabase ein spezifisches Bauteil der Alten Attischen Komödie, das aus sieben Elementen besteht. Sie beginnt, nachdem die Schauspieler inmitten des Stücks die Bühne verlassen haben. Der Chor legt dann die Mäntel ab,¹⁰ wendet sich von der Bühne ab und dem Publikum zu. Das erste Element ist das Kommation (›kleines Stück‹), in dem der Chor in wenigen Versen die Schauspieler verabschiedet. Darauf folgt als zweites Element die Parabase im engeren Sinne, die nach dem vorwiegend verwendeten Versmaß auch ›Anapäste‹ genannt wird und in der der Chorführer das Publikum direkt anspricht. Da sich der Chorführer an der entsprechenden Stelle der *Wolken* als Dichter des Stücks zu erkennen gibt, wurde vermutet, dass es tatsächlich der Dichter sein konnte, der die Rolle des Chorführers einnahm und in der Anapäste für sich selbst das Wort ergriff¹¹ – die These vom Tod des Autors ist in einer von der Komödie her gedachten literarischen Tradition sehr

entweder überhaupt nicht vorkommt oder nur kursorisch abgehandelt wird. Für den gegenwärtigen Forschungsstand in der Germanistik ist der schon erwähnte Umstand bezeichnend, dass das Lemma ›Parabase‹ von der zweiten zur dritten Auflage des *Reallexikons* verschwand. In der zweiten Auflage hatte sich Paul Habermann noch darum bemüht, das Fortleben der Parabase anhand der Parabasen Rückerts und Platens nachzuweisen, während die Herausgeber der aktuellen dritten Auflage sich gegen die Aufnahme des Lemmas entschieden haben – was auf dem gegenwärtigen Stand der Forschung gerechtfertigt ist. Dass ein Lemma ›Parabase‹ in den einschlägigen kultur- und sozialwissenschaftlichen Begriffswörterbüchern fehlt, wird ebenso wenig überraschen wie das Fehlen im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* sowie in den *Ästhetischen Grundbegriffen* – wenngleich Wilhelm Hebenstreit die Parabase in seiner von der romantischen Kunsttheorie geschulten *Wissenschaftlich-literarischen Encyclopädie der Aesthetik* (1843) immerhin noch einen kurzen Eintrag wert war. Das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* erwähnt den Begriff beiläufig in den Artikeln ›Lustspiel‹, ›Anrede‹ und ›Theater‹, wenn es um Aristophanes geht, behandelt aber immerhin die ›Parekbase‹ eigenständig unter dem Lemma *Exkurs*. Es sind vor allem die kürzeren Handbücher wie Günther und Irmgard Schweikles *Literatur Lexikon* und Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur*, die die Parabase als Bauelement der Alten Attischen Komödie aufführen. Der mit vier Seiten bereits ungewöhnlich umfangreiche Eintrag in Uwe Spörls *Basislexikon Literaturwissenschaft* ist da schon eine bemerkenswerte Ausnahme (Spörl: *Basislexikon Literaturwissenschaft*, S. 212–215), insbesondere wenn man bedenkt, dass es selbst ein Referenzwerk wie Paulys *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* gerade einmal auf einen drei Spalten langen Eintrag bringt (Paulys *Realencyclopädie*, Bd. 18.2.1, Sp. 1124–1126, wobei noch ein paar Spalten im Artikel zur attischen Komödie hinzukommen: Bd. 11.1, Sp. 1242–1245).

10 Wahrscheinlich aber legt der Chor nicht, wie in der älteren Forschung bisweilen behauptet, die Maske ab (vgl. Sifakis: *Parabasis*, S. 103–108).

11 Stephen Halliwell hat allerdings betont, dass sich daraus nicht auf ein authentisches politisches Programm Aristophanes' schließen lässt. Die Parabasen bleiben, auch wenn sie die Handlung unterbrechen, Teil einer theatralen Situation (vgl. Halliwell: *Introduction*, S. xlii–xlv).

viel weniger plausibel als vor dem Hintergrund des mythischen Sujets der Tragödie.¹²

Auf die Anapäste folgt als drittes Element das trotz seines Namens vergleichsweise kurze Makron (›langes Stück‹). ›Lang‹ ist das Makron nur im Gegensatz zum ›kurzen Stück‹ des Kommation. Das Makron wird treffend auch Pnigos (›Ersticker‹) bezeichnet, da es ursprünglich auf einem Atem vorgetragen werden sollte. Den Schlussteil der Parabase bildet die epirrhematische Syzygie, die aus Ode und Epirrhema, gefolgt von Antode und Antepirrhema, besteht. Ode und Antode sind vom Chor gesungene Anrufungen der Götter, während Epirrhema und Antepirrhema, die meist in trochäischen Tetrametern verfasst sind, vermutlich vom Chorführer rezitiert wurden. Einige Komödien enthalten zudem in ihrer zweiten Hälfte eine weitere, kürzere Parabase, wodurch den Chorstücken (also den beiden Parabasen sowie Parodos und Exodos) ein gewisses strukturierendes Moment zukommt. Die jüngere Forschung hat allerdings betont, dass die Chorstücke die Handlung nicht auf solche Weise unterbrechen, dass sich aus ihnen schon so etwas wie eine idealtypische fünfstufige Struktur der Alten Komödie ableiten ließe.¹³

Es ist schwer zu entscheiden, welcher Anteil dieser etablierten Begriffsbestimmung tatsächlich auf die Alte Komödie und welcher auf die Philologie zurückgeht. Von den elf erhaltenen Komödien des Aristophanes gibt es (bei strenger Zählung) nur zwei Stücke, die alle Teile aufweisen. Noch schwieriger ist es, auf Basis der erhaltenen Quellen verlässliche Aussagen über die Aufführungssituation zu treffen. Die Anapäste wurde mit großer Sicherheit vom Chorführer rezitiert, Ode und Antode wurden wohl vom Chor (möglicherweise in Abfolge der beiden Halbchöre) gesungen und getanzt, ebenso vermutlich das Kommation, zumindest in einigen Fällen. Über die Frage, wer Epirrhema und Antepirrhema vortrug (Chor, Chorführer oder einzelne Mitglieder der Halbchöre), ist sich die Forschung uneins¹⁴ und auch die Frage, ob das Pnigos vom Chor oder dem Chorführer vorgetragen wurde, kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden.

Aristophanes verwendet das Verb παραβάειν in fünf Stücken zu Beginn der Parabasen, um auszudrücken, dass der Dichter bzw. der Chor an das Theater herantritt. Als Substantiv erscheint παράβασις als *terminus technicus* für

¹² Moderne parabatistische Kunstwerke stehen häufig in dieser historischen Tradition, beispielsweise wenn in einer so hochgradig parabatistischen Serie wie *Fleabag* Phoebe Waller-Bridge zugleich Autorin, Hauptdarstellerin sowie in gewissem Sinne auch Protagonistin ist. (Dieser Grad an Kompaktheit geht dem französischen Remake *Mouche* mit Camille Cottin dann auch notwendigerweise verloren.)

¹³ Vgl. Poe: Entrances.

¹⁴ Vgl. Hubbard: *The Mask of Comedy*, S. 21, Anm. 27.

die Alte Attische Komödie erstmals in Plutarchs *Tischgesprächen* (dort wird er allerdings als bereits etablierter Begriff vorausgesetzt).¹⁵ Es wird außerdem von dem Scholiasten in den *Wolken* sowie den *Acharnern* gebraucht.¹⁶

Die Etymologie liefert einige erste Hinweise für einen systematischen Begriff der Parabase, der über den Kontext der Alten Attischen Komödie hinausgeht. Das altgriechische Wort παράβασις (und seine weniger gebräuchliche Nebenform παρέκβασις, die Friedrich Schlegel bevorzugt¹⁷) ist eine Substantivierung des Verbs παραβαίνω (παρεκβαίνω), das wiederum aus dem Präfix παρά (›neben‹, ›bei‹, ›von ... her‹) und dem Wortstamm βαίνω (›ich gehe‹, ›schreite‹) gebildet ist. Das Verb hat die Bedeutungen ›ich trete zur Seite‹, ›ich überschreite‹ (auch im übertragenen Sinn als Übertreten eines Gesetzes), ›ich übergehe‹ (im Sinne von ›ich vernachlässige‹) sowie im Kontext der Komödie vor allem ›ich gehe vor‹ bzw. ›ich trete hervor‹. In diesem Sinne bezeichnet es den Moment nach dem Abgang der Schauspieler, wenn sich der Chor von der Bühne abwendet und an das Publikum herantritt. Das Substantiv bezeichnet entsprechend ›Übertretung‹ und ›Vorschreiten‹ wie auch in übertragener Bedeutung ›Abschweifung‹.

Wie bei vielen anderen Begriffen (und wie nicht zuletzt beim Begriff des ›Be-greifens‹ selbst), handelt es sich bei der Parabase um eine Metapher, die ursprünglich eine Bewegung des Körpers im Raum bezeichnet. Aus der phänomenologischen Perspektive eines Beobachters (im konkreten Fall des Theaters: aus der Perspektive des Publikums) ist diese Bewegung die Geste der Zuwendung von einem Anderen zu einem Ich-Beobachter, die Bewegung eines Auf-mich-Zukommens. Damit diese Bewegung als Zuwendung gesehen werden kann, setzt sie eine vorangehende asymmetrische Beobachtungskonstellation voraus: Die Parabase kann nicht erst der Moment der

15 Ein halbes Jahrtausend nach Aristophanes argumentiert Plutarch, die Parabasen seien so ernst und sprächen Wahrheiten so offen aus, dass sie für den Rezipienten schnell zu stark und zu kräftig gerieten. Daher sei die Alte Attische Komödie auch keine geeignete Unterhaltung für einen Betrunkenen (Plutarch: *Moralia*, Bd. 9, S. 80 [= Plut. *symp.* 7, 8, 3]).

16 Zur Wortgeschichte vgl. Sifakis: *Parabasis*, S. 60–68, sowie Imperio: *Parabasi*, S. 8–11.

17 Eine kurze Notiz Schlegels aus den Jahren 1808/1809 belegt, dass dies eine bewusste Entscheidung ist: »Warum *Parabase* und nicht *Parekbase*« (KFSa 19, S. 273), heißt es dort. In den Vorlesungen über die Geschichte der europäischen Literatur kommentiert er seine Entscheidung für die Nebenform: »Von diesem Heraustreten (ἔκβασις) kommt auch der Name« (KFSa 11, S. 88). Schlegel wählt also die Nebenform, um den Aspekt der Transgression einer Grenze zu betonen. Im Kontext der frühromantischen Theorie kam es ihm dabei sicherlich nicht ungelegen, dass der Begriff nun auch auf das Konzept der ἔκστασις anspielt. Robert Stockhammer weist zudem darauf hin, dass ›Parekbasis‹ als rhetorischer Begriff im Sinne der *digressio* üblicher ist, was Schlegel letztlich auch die Möglichkeit eröffne, von einer ›permanenten Parekbasis‹ zu sprechen (Stockhammer: *Der lustige Literaturkritiker*, S. 581, Anm. 8).

Erscheinung des Anderen sein (das unterscheidet sie von ihrem nahen Verwandten, dem Auftritt¹⁸), sondern dieser muss sich zuvor im Blickfeld eines Zuschauers befunden haben. Der Andere muss seine anfängliche Tätigkeit unterbrechen, sich beispielsweise von einem dritten Kommunikationspartner abwenden. Durch die Zuwendung wird die ursprünglich asymmetrische Beobachtungskonstellation symmetrisch, Ego und Alter erblicken sich wechselseitig (während das Verhältnis zwischen Alter und Tertium asymmetrisch wird, da dieser aus der Kommunikationssituation ausgeschlossen wird oder, wie im Fall der Alten Attischen Komödie, als Schauspieler von der Bühne abtritt). Die Parabase ist folglich aus Sicht eines Beobachters der Moment einer Kontaktaufnahme. Diese Kontaktaufnahme darf freilich nicht schon als erster Schritt hin zu einer Verständigung verstanden werden. Im Gegenteil ist die Parabase zunächst eine Situation doppelter Kontingenz, in der keiner der Beteiligten weiß, was der jeweils andere vorhat – auch die ins Publikum gerichtete Schreckschusspistole ist eine Parabase. Parabasen haftet generell das Moment einer latenten Bedrohung an, die entsteht, weil die Distanz zwischen beobachtendem Subjekt und beobachtetem Objekt schwindet. Der Andere überschreitet eine Grenze, die zuvor zwischen dem distanzierten Beobachter und ihm bestanden hat.

Mit den beiden Bedeutungen ›Unterbrechen‹ der Aufmerksamkeit und ›Überschreiten‹ einer Grenze vereint die Parabase zwei konstitutive Merkmale,

18 Vgl. Vogel: Aus dem Grund. Die Verwandtschaft zwischen den Begriffen des Auftritts und der Parabase verdient schon deswegen besondere Aufmerksamkeit, da sich die erste Idee für dieses Buch Juliane Vogels Überlegungen zu den ›Auftrittsprotokollen‹ verdankt. Systematisch lässt sich die Unterscheidung zwischen Auftritt und Parabase entwickeln, wenn das Theater als dreigeteilter Raum aufgefasst wird, der aus Hinterbühne, Bühne und Publikumsraum besteht. Auftritt und Parabase setzen die Bühne mit ihren beiden Grenzräumen auf solche Art in Verbindung, dass diese drei Räume Teil einer je spezifischen imaginären Ordnung werden. Wie Vogel argumentiert, differenziert der Auftritt zwischen der Bühne und dem ›Grund‹, aus dem die Figur hervortritt (vgl. ebd., S. 29–34). Dieser Grund ist nicht länger die reale Hinterbühne des Schauspielers, sondern ein imaginärer Hintergrund der dramatischen Figur, der auch nach dem Auftritt der Figur nicht völlig verschwindet, sondern beispielsweise als Hintergrund einer schicksalhaften Heimarmene auf das Bühnengeschehen einwirkt. Die Parabase hingegen differenziert zwischen der Bühne und dem Publikum, an das der Sprecher der Parabase herantritt. Dabei ist die Bühne nicht länger Imaginationsraum der dramatischen Szene, sondern Bühnenraum eines Theaters, auf dem sich Schauspieler bewegen und von dem aus sie das Publikum ansprechen. Auch nach Ende der Parabase bleibt die Figur der Welt des Publikums verhaftet, insofern sie weiter als Schauspieler markiert bleibt. Die Frage nach dem Auftritt stellt sich deswegen besonders drängend im Fall der Tragödie, in der die Darsteller Repräsentanten ihres Hintergrunds bleiben und damit die Trennung zur Welt des Publikums markieren, während sich die Frage nach der Parabase besonders in der Komödie stellt, in der die Figuren an der Welt des Publikums teilhaben.

die nur das griechische παράβασις verbinden kann. Im Lateinischen sind beide Bedeutungen durch die Wörter *digressio* und *transgressio* voneinander unterschieden: Als *digressio* ist die Parabase der Moment, in dem der Andere von dem anfänglichen Gegenstand seiner Aufmerksamkeit abschweift. Mit Husserl gesprochen bezeichnet die *digressio* einen Wechsel der Intention des Bewusstseinsaktes. Als *transgressio* ist die Parabase der Moment, in dem sich der Andere mir zuwendet. Diese Zuwendung aber bedeutet immer auch die Überschreitung einer Schwelle, die Verletzung einer Grenze, sobald der Andere in meine Nahwelt eintritt.

Die phänomenologischen Bemerkungen zur Parabase verdeutlichen, warum dieser Ausdruck ein größeres konzeptionelles Potential besitzt als diejenigen Begriffe, die in der Dramenanalyse in der Regel bevorzugt gebraucht werden. Diese Begriffe stammen entweder aus der Rhetorik oder dem Theater und betonen deswegen recht einseitig entweder ein inhaltliches Moment der Rede oder ein theatrales Moment der Bewegung. Aus dem Bereich der Rhetorik kommt die schon erwähnte *digressio* am nächsten, die ja auch die Übersetzung des griechischen παρέκβασις ist, also derjenigen Nebenform von παράβασις, die eine Abschweifung vom eigentlichen Gegenstand der Rede bezeichnet.¹⁹ Im Sinne einer räumlichen Semantik liegt der Abschweifung aber ein anderes Modell zugrunde, nämlich der Gegensatz zwischen *cursus* und *excursus*. Eine *digressio* ist die Abweichung vom vorgezeichneten Weg der *partes orationis*, der beim *exordium* beginnt und bei der *conclusio* endet.²⁰ Sie meint zwar eine Unterbrechung der Rede, jedoch nicht derart, dass damit auch der Adressat der Rede wechselt.

Eine Abschweifung, die auch eine Abwendung impliziert, kennt die Rhetorik unter der Figur der Apostrophe (gr. ἀποστροφή: »Abwendung«).²¹ Bei der Apostrophe wendet sich der Redner von seinem eigentlichen Publikum ab und einem anderen – auch fingierten – Publikum zu. Im Gegensatz zur Parabase ist die Apostrophe keine Bewegung hin zu einem Betrachter, der damit zum angesprochenen Zuhörer wird, sondern eine Bewegung weg von einem Zuhörer, der nun lediglich Betrachter einer Kommunikation wird, die sich nicht mehr an ihn richtet. Parabase und Apostrophe bezeichnen zwei komplementäre Wahrnehmungen desselben Phänomens – je nachdem, ob sich ein Redner von einem Publikum ab- oder ihm zuwendet.

19 Vgl. Stefan Matuschek: Exkurs. In: HWRh, Bd. 3, Sp. 126–136.

20 In der ältesten Lehre der *dispositio* bei Korax und Teisias ist die παρέκβασις allerdings noch eine *pars orationis* (Hamberger: Die rednerische Disposition, S. 21–42). Scheinbar gab es also in der Frühphase der rhetorischen Theorie ein gewisses Verständnis für die paradoxe Idee, den Umweg als Teil des Weges anzusehen.

21 Vgl. Albert W. Halsall: Apostrophe. In: HWRh, Bd. 1, Sp. 830–836.

Bisweilen bezeichnet das Wort ›Parabase‹ auch die Unterbrechung der Rede zum Zweck der Selbstreflexion. Roland Barthes etwa verwendet den Begriff 1979 in einer Vorlesung am Collège de France in ebendiesem Sinne, wenn er sich auf den Moment bezieht, in dem er die Form der Vorlesung selbst und sich als Vorlesenden thematisiert.²²

In der Narratologie wird eine vergleichbare Form der Selbstreflexion zumeist mit dem aus der Rhetorik stammenden Begriff der Metalepse,²³ gelegentlich auch als *Mise en abyme*²⁴ bezeichnet. Tatsächlich sind dies die beiden Begriffe, die dem hier vorgeschlagenen Begriff der Parabasis am nächsten kommen. Eine Verwandtschaft zwischen der Parabase und der narrativen Metalepse besteht vor allem insofern, als jede metaleptische Selbstreflexion darauf beruhen muss, die Kontiguität eines Textes zu unterbrechen und aus dem Rahmen dieser textuellen Kontiguität zu treten, um auf sich selbst blicken zu können. Ein substantieller Unterschied besteht hingegen darin, dass die Kontiguität der Metalepse narrativ hergestellt wird, während dies in der Parabase durch Anschlusskommunikation erfolgt, also von einer theatralen Situation her gedacht ist.

Genette selbst hat vorgeschlagen, den Begriff der Metalepse in einem weiten Sinne auf sehr heterogene Phänomene in unterschiedlichen Kunstformen zu beziehen. Unter anderem spricht er dabei von einer »dramatischen Metalepse«,²⁵ der sich die Parabase dann in der Tat als Sonderfall subsumieren ließe. Ein wichtiges Modell für sein Verständnis der Metalepse ist die Malerei. Genette zitiert als »eine mögliche Definition für die Metalepse« einen Satz Michel Foucaults, der wiederum Francisco Pacheco del Río zitiert, der seinem Schüler Diego Velázquez den Rat gegeben haben soll: »Das Bild muss aus dem Rahmen heraustreten.«²⁶ Genette zufolge muss auch die umgekehrte Bewegung, also der Eintritt in den Rahmen, mitbedacht werden, um beide Grenzüberschreitungen der Metalepse zu berücksichtigen. Das Modell der Malerei macht damit sowohl bei dem Begriff der Metalepse als auch bei dem der *Mise en abyme* deutlich, dass eine Rahmenmetapher zur Beschreibung des zugrundeliegenden Phänomens tatsächlich naheliegend ist.

In der Dramatik unterscheidet sich die Parabase hinsichtlich der Kommunikationssituation vom Monolog. Unter den Bedingungen der klas-

22 Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, S. 207f. Nur drei Jahre später hält Pierre Bourdieu am selben Ort seine Antrittsvorlesung als *Leçon sur la leçon*, die diese Selbstreflexion noch einmal steigert.

23 Vgl. Genette: *Metalepse*.

24 Vgl. Dällenbach: *Le récit spéculaire*.

25 Genette: *Metalepse*, S. 53.

26 Ebd., S. 82f.

sizistischen Repräsentationspoetik wurde beiden Begriffen vorgeworfen, dass sie unnatürlich seien und deswegen die Illusion störten. Allerdings ließ sich der Monolog mit einigen dramaturgischen Kunstgriffen motivieren. So schlägt Strindberg im Vorwort zu *Fräulein Julie* etwa vor, eine Magd mit ihrer Katze oder einen Schlafenden Monologe sprechen zu lassen, um die Situation glaubwürdig zu machen.²⁷ In Fällen wie diesen ist der Monolog keine parabatistische Kommunikationssituation. Solange eine Figur zu einem Haustier, einem Spiegelbild oder einfach ins Nichts spricht, hat die monologische Kommunikation ihren impliziten Adressaten nicht im Publikum, sondern innerhalb des Bühnenrahmens.

Aus dem Nebentext des Dramas sind wiederum die Begriffe ›beiseite‹, ›a parte‹, ›aparté‹ oder ›aside‹ bekannt, die gegenüber dem Begriff der Parabase den Vorteil haben, dass sie neutraler sind und nicht gleich die Konnotation der Alten Attischen Komödie aufrufen. An Manfred Pfisters Analyse des Beiseitesprechens wird allerdings deutlich, worin die konzeptionellen Defizite im Vergleich zum Begriff der Parabase bestehen.²⁸ Das Beiseite umfasst Pfister zufolge nämlich sehr verschiedene Phänomene, wie etwa das ›monologische Beiseite‹, das eher den Charakter von laut geäußerten Gedanken hat, die ins Nichts gesprochen und von den anderen Figuren nicht gehört werden. Dieser Form der Figurenrede fehlt die Hinwendung zu einem Betrachter. Eine solche Adressierung wird, wie Pfister ausführt, erst im ›Beiseite *ad spectatores*‹ realisiert. Dieser Vorschlag wirft allerdings das konzeptionelle Problem auf, dass die Unterbrechung (*a parte*) und Überschreitung (*ad spectatores*) auf begrifflicher Ebene getrennt werden, obwohl sie in der Parabase als Einheit gedacht werden müssen.

Aus einem ähnlichen Grund ist die Formel ›Durchbrechen der vierten Wand‹ als Grundbegriff für das gesuchte kommunikative Phänomen ungeeignet. Denn nicht nur sagt diese Periphrase lediglich etwas über den Zweck und nichts über das theatralische Mittel aus, sie setzt darüber hinaus das Konzept einer imaginären ›vierten Wand‹ bereits voraus, auf das sich alle Beteiligten geeinigt haben müssen. Damit wird schon aus konzeptionellen Gründen ausgeschlossen, dass die Konstitution eines so artifiziellen Konstrukts wie dem der ›vierten Wand‹ gerade ein Effekt parabatistischer Kommunikationen sein könnte.

Von der eher dramaturgisch orientierten Forschungstradition zur Parabase unterscheidet sich nun eine stärker ästhetisch orientierte Traditionslinie. Dort spielt der Begriff vor allem im Kontext der Ironietheorie sowie der

27 Strindberg: Vorwort, S. 769.

28 Pfister: Das Drama, S. 192–195.

Komödie der Frühromantik (auf beide Forschungstraditionen wird noch ausführlich einzugehen sein) und schließlich im Kontext der brechtschen Songs²⁹ eine gewisse Rolle. Aus der jüngeren Forschung ist das 2010 erschienene Buch *Fiction Agonistes. In Defense of Literature* von Gregory Jusdanis hervorzuheben. Jusdanis verwendet den Begriff der Parabase an der Stelle, an der es um die Verteidigung moderner Literatur gegen den Vorwurf geht, den Kontakt zur Realität verloren zu haben. Diesen Vorwurf führt Jusdanis auf das geschichtsphilosophische Narrativ zurück, wonach in der klassischen Antike Kunst und Leben noch eine Einheit gebildet hätten, während moderne Kunst zu einem autonomen System geworden sei, das sich von der übrigen Gesellschaft losgelöst habe. Deswegen sei es in der Moderne eben nicht mehr die Kunst, die als Reflexionsmedium der Erkenntnis fungiert, sondern die Philosophie (im Sinne Hegels) oder die Theorie (im Sinne Dantos). Als diejenige Sozialform, die Ideen objektiv anschaulich machen kann, sei die Kunst an ihr Ende gekommen.

Jusdanis bringt gegen dieses Narrativ ein »parabolic potential of literature«³⁰ in Anschlag, das den Doppelcharakter der Kunst als ästhetisch-autonomer Raum und sozial-funktionale Praxis zugleich beschreibbar machen soll. Demnach bezeichnet der Begriff der Parabase die Grenze zwischen Kunst und Leben und die Durchbrechung dieser Grenze zugleich: »Literature is a line and the breach of that line. A parabasis.«³¹ Jusdanis kommt zu dem Ergebnis, dass es gerade dieser – mit Adorno gesprochen – »Doppelcharakter der Kunst als fait social und als autonom«³² ist, der eine beobachtende Distanz zur Gesellschaft schafft, von der aus diese kritisierbar und veränderbar wird.³³

Es ist eine (zumal in der deutschen ästhetischen Tradition) nicht ganz unbekannt Position, der sich Jusdanis mit seiner Bezugnahme auf die Parabase anschließt. Innovativ und für dieses Buch wegweisend ist allerdings seine Intuition, dass sich die Parabase als Grundbegriff für eine ästhetische Theorie eignen könnte, in der es um das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft geht. Jusdanis unterbreitet außerdem den Vorschlag, zwischen Parabase und Parabatischem zu unterscheiden. Er differenziert zwischen einer theatralen Praxis der Parabase (»parabasis«), die er in engem Sinne als ein historisch singuläres Phänomen der Attischen Komödie im 5. Jahrhundert v. Chr. begreift, und dem parabatistischen Potential von Literatur (»the parabolic«), das für

29 Vgl. etwa Mahal: Auktoriales Theater, S. 110–121.

30 Jusdanis: *Fiction Agonistes*, S. 3.

31 Ebd., S. 5.

32 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 16; vgl. insbesondere auch S. 335.

33 Jusdanis: *Fiction Agonistes*, S. 63; vgl. S. 52–55.

ihn eine transhistorische literarische Universalie ist.³⁴ Dass er den Begriff ›Parabase‹ nur als historisch eng umgrenzten Begriff verwendet, ist eine philologisch nachvollziehbare Entscheidung. In theoretischer Hinsicht hat sie jedoch einen Nachteil. Jusdanis nimmt sich damit die Möglichkeit, die parabatistische Praxis als Analyseobjekt für die historische Entwicklung einer parabatistischen Ästhetik seit der klassischen griechischen Antike verwenden zu können. Genau das aber wäre die Bedingung dafür, die Parabase als Beschreibungskategorie für die Geschichte moderner Kunst zu etablieren und damit das Dilemma aufzulösen, entweder vom Telos eines ›Endes der Kunst‹ oder von der Archē ihrer Selbstbehauptung sprechen zu müssen.³⁵

Um die dramentheoretische und die ästhetische Forschungstradition zur Parabase zu verbinden, müssen die Praxisform der Parabase und die Ästhetik des Parabatistischen aufeinander bezogen werden. Nur so ist es möglich, Parabasen empirisch zu beobachten und sie als Anzeichen für eine parabatistische Ästhetik zu deuten. Der Begriff ›Parabasis‹ soll in diesem Sinne als Name für die parabatistische Differenz zwischen Parabase und Parabatistischem verwendet werden.

Der Weg hin zu einer Verbindung der parabatistischen Differenz kann nicht darin bestehen, den Begriff der Parabase bis zur Unbestimmtheit eines *umbrella terms* zu verallgemeinern und ihm beispielsweise das Beiseitesprechen lediglich zu subsumieren, um so einen größeren Teil der Dramengeschichte erfassen zu können. Der Begriff muss vielmehr als ästhetischer Grundbegriff bestimmt werden, der sich dann an seinem analytischen Potential messen lässt. Ein solcher Begriff der Parabase darf dabei nicht erst beim Drama oder der Rhetorik einsetzen, sondern muss das Feld sozialer Praxis in den Blick nehmen, auf dem dramatische und rhetorische Ordnungen überhaupt erst entstehen. Es wird im Folgenden also darum gehen, die Parabase als eine kommunikative Praxis zu beschreiben, die sich an den unterschiedlichsten sozialen Orten beobachten lässt.

2.2 Zur Geschlossenheit sozialer Rahmen

Ein erster Ansatzpunkt für eine allgemeine Theorie der Parabase findet sich in einer beiläufigen Bemerkung des Altphilologen Thomas G. Rosenmeyer. Die Bemerkung entstammt einem Aufsatz aus dem Jahr 2002, der sich eigentlich gegen die Theorie des Metatheaters im Allgemeinen und ihre Anwendung

34 Ebd., S. 79.

35 Vgl. zu diesem Problem Geulen: Das Ende der Kunst.

auf das antike Drama im Besonderen richtet.³⁶ An einer Stelle allerdings, an der es um das Aus-der-Rolle-Fallen der Charaktere in der antiken Komödie und somit um die Parabase im engeren Sinne geht, macht Rosenmeyer einen Gegenvorschlag zur Rede vom Metatheater: Die verschiedenen Redeweisen, die sich in der Aufführung eines Dramas ausmachen ließen, sollte man besser mithilfe einer Rahmenanalyse beschreiben, wie sie Erving Goffman nach Anregung von Gregory Bateson entwickelt habe.³⁷ Rosenmeyers Bemerkungen zu dieser Idee bleiben zu cursorisch, um daraus eine Theorie der Parabase abzuleiten. Zudem tendiert er dazu, den Soziologen Goffman zu sehr als Theaterwissenschaftler zu lesen.³⁸ Er deutet aber an, wie eine Begriffsbestimmung möglich sein könnte.

36 Im Mittelpunkt von Rosenmeyers Kritik steht Lionel Abels *Metatheatre* (1963), der Gründungstext einer Theorie des Metatheaters.

37 Rosenmeyer: »Metatheater«, S. 102–105. Die Goffman-Rezeption in der Theaterwissenschaft ist freilich älter (vgl. nur Schoenmakers: *The Spectator in the Leading Role*, aus dem Jahr 1990). Rosenmeyer scheint jedoch der Erste gewesen zu sein, der die Rahmenanalyse auf die Parabase bezieht.

38 Bereits Emil Staiger hat die Parabase als ein »Aus-dem-Rahmen-Fallen« bezeichnet, sich dabei aber noch in existenzphilosophischer Tradition auf »den Rahmen einer Welt« bezogen (Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 192). Rosenmeyer hingegen stellt die Parabase explizit in Zusammenhang mit einer soziologischen Rahmentheorie. Den soziologischen Gehalt allerdings missversteht er mit dem Vorwurf, Goffmans Kapitel über den Theaterrahmen sei »too rigid in its acceptance of the conventions of the proscenium stage« (Rosenmeyer: »Metatheater«, S. 117, Anm. 90). Im deutschen Sprachraum hat die Veränderung des Titels von Goffmans bekanntestem Buch *The Presentation of Self in Everyday Life* in *Wir alle spielen Theater* (1959 / 1969) solchen Missverständnissen weiter Auftrieb gegeben. Deswegen ist es auch nachvollziehbar, wenn Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, S. 135–141, Goffman zum Gewährsmann einer »dramaturgischen« Handlungstheorie macht und dabei die Aufteilung in Darsteller- und Publikumsrolle zu starr nach dem Modell des Theaters denkt. Aber auch Goffman selbst ist an der verengenden Rezeption nicht unschuldig. In *Wir alle spielen Theater* etwa zeichnet er minutiös nach, wie genau sich das Verhalten in sozialen Situationen mit Begriffen des Theaters erklären lässt, nur um dann auf den letzten beiden Seiten einzugestehen, »daß der Versuch, die begriffliche Analogie so weit zu treiben, zum Teil ein rhetorisches Manöver war« (Goffman: *Wir alle spielen Theater*, S. 232). Überhaupt, so Goffman weiter, sei die These von der Welt als Bühne »so abgegriffen, daß die Leser ihre Gültigkeit richtig einschätzen und ihrer Darstellung gegenüber tolerant sein werden, weil sie wissen, daß sie nicht zu ernst genommen werden darf« (ebd.). Doch gerade als die Leserin oder der Leser daran zweifelt, wie die Ausführungen auf den vorherigen 230 Seiten dann zu verstehen sind, stellt Goffman in Aussicht, wie sich Theater und Gesellschaft über eine bloße Analogie hinaus zueinander verhalten: Tatsächlich sei die Rolle im Theater von der »Rolle eines Hochstaplers« (hier ließe sich freilich jede andere soziale Rolle einsetzen: eines Künstlers, Verkäufers, Wissenschaftlers etc.) in ihren realen Konsequenzen verschieden, aber »die erfolgreiche Inszenierung beider falscher Gestalten basiert auf der Anwendung realer Techniken – der gleichen Techniken, mit deren Hilfe man sich im Alltagsleben in seiner realen sozialen Situation

Das zugrundeliegende begriffslogische Problem besteht darin, dass die Parabase als Technik der Unterbrechung und Überschreitung auf einen Komplementärbegriff angewiesen ist. Dieser Komplementärbegriff muss klären, was durch die Parabase unterbrochen wird (die Illusion? die Handlung?) und welche Grenze die Parabase überschreitet. Der Vorschlag, der im Folgenden auszuführen ist, besteht darin, Goffmans Konzept des Rahmens als einen solchen Begriff zu verwenden. Sollte dieses Vorhaben gelingen, besäße der Begriff der Parabase eine analytische Tragweite, die ihn sowohl für die soziologische als auch für die ästhetische Theorie qualifizieren könnte.

Goffmans umfangreichstes Buch *Rahmen-Analyse* (1974/1977) ist – wie vielleicht sein gesamtes soziologisches Werk³⁹ – der »Versuch, einige der grundlegenden Rahmen herauszuarbeiten, die in unserer Gesellschaft für das Verstehen von Ereignissen zur Verfügung stehen, und ihre besonderen schwachen Punkte zu analysieren.«⁴⁰ Zur Herleitung seines Leitbegriffs verwendet Goffman dann allerdings »Formulierungen«, die – wie er selbst einräumt – »nach den Maßstäben der modernen Philosophie recht grob sind.«⁴¹ Seine »Definition« lautet: »Ich gehe davon aus, daß wir gemäß gewissen Organisationsprinzipien für Ereignisse – zumindest für soziale – und für unsere persönliche Anteilnahme an ihnen Definitionen einer Situation aufstellen; diese Elemente, soweit mir ihre Herausarbeitung gelingt, nenne ich ›Rahmen‹. Das ist meine Definition von ›Rahmen‹.«⁴²

behauptet« (ebd., S. 233). Damit führt Goffman aber ein völlig neues Argument ein: Soziale Interaktionen beruhen auf genau denjenigen Techniken, die sich im Theater in ihrer Reinform beobachten lassen. Es ist diese These und nicht mehr die Theatermetapher, die Goffman dann seinem Hauptwerk *Rahmen-Analyse* zugrunde legt (vgl. Ditton / Sharrock: [Rezension zu] Erving Goffman, *Frame Analysis*). Und erst von diesem Hauptwerk aus lässt sich versuchen, eine Theorie des Theaters zu entwickeln (so etwa, mit dem Ziel einer empirischen Theaterwissenschaft, Schoenmakers: *The Spectator in the Leading Role*).

39 Willems: *Rahmen und Habitus*, sieht in diesem Sinne in der *Rahmen-Analyse* den »Schlüssel zum Gesamtwerk Goffmans« (S. 19). Dieser Auffassung schließt sich Reckwitz: *Die Transformation der Kulturtheorien*, S. 413–444, an.

40 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 18.

41 Ebd., S. 19.

42 Ebd. Im englischen Original lautet die Stelle: »I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events – at least social ones – and our subjective involvement in them; frame is the word I use to refer to such of these basic elements as I am able to identify. That is my definition of frame« (Goffman: *Frame Analysis*, S. 10 f.). Diese Formulierung ist etwas präziser als die Übersetzung, weil es eben nicht »wir« sind, die eine soziale Situation definieren, sondern diese Definition ergibt sich sowohl aus individuell-subjektiver Verstrickung in Situationen als auch aus sozial-objektiver Organisation von Situationen.

So vage diese Definition bleibt, heben die beiden Sätze doch zwei wesentliche Merkmale sozialer Rahmen hervor. Erstens: Rahmen definieren soziale Situationen – wobei ›definieren‹ hier in der Bedeutung von ›eingrenzen‹ zu verstehen ist. In einer an George Spencer-Brown angelehnten Formulierung könnte man sagen, dass Rahmen zwei Räume voneinander trennen und einen der beiden Räume als ›Innen‹ markieren, von dem alles andere als ›Außen‹ unterschieden ist, so wie ein Kreis auf ein Blatt Papier gezeichnet das Kreisinnere von dem Kreisäußeren abgrenzt.⁴³ Zweitens: An der Definition dieser Rahmen wirken zwei Instanzen mit, nämlich überindividuell-soziale Organisationsprinzipien einerseits und individuell-subjektive Teilnehmer andererseits. Rahmen lassen sich also immer am konkreten Verhalten von Personen beobachten, auf das aber immer allgemeine soziale Strukturen einwirken.

Mit diesen beiden Hinweisen ist der Begriff des Rahmens allerdings nur sehr vage bestimmt. Nicht von ungefähr lautet ein Topos der Goffman-Forschung, dass dessen großes Interesse an sozialen Interaktionen gepaart war mit einem nicht weniger ausgeprägten Desinteresse an ihrer systematisch-theoretischen Bestimmung.⁴⁴ Es ist daher nicht besonders zielführend, den theoretischen Gehalt von Goffmans Werk (der sich kaum bestreiten lässt⁴⁵) lediglich aus einer Lektüre seiner theoretischen Sätze abzuleiten. Stattdessen soll sich der folgende Vorschlag für eine Theorie kommunikativer Rahmen an Goffmans Rahmenanalysen orientieren, sich aber auch die Freiheit nehmen, theoretische Aspekte aus benachbarten Ansätzen wie der Habitus-Theorie, der Akteur-Netzwerk-Theorie und der Systemtheorie aufzunehmen.

Ausgangspunkt für diesen Vorschlag sind Kommunikationssysteme, die sich dem Typ sozialer Situationen zurechnen lassen.⁴⁶ Im Vergleich zu den

43 Vgl. Spencer-Brown: *Laws of Form*, S. 1.

44 Dellwing: Zur Aktualität von Erving Goffman, kolportiert folgende Geschichte über die Suche nach einem angeblichen System der Goffman'schen Theorie bzw. nach einer verborgenen »Blaupause«: »Eine häufig tradierte Geschichte über Goffman erzählt von seiner Begegnung mit Jürgen Habermas, der sich gefreut hatte, Goffman zu treffen, um mit ihm systematisch über solche Blaupausen zu reden, damit Goffman im persönlichen Gespräch die Lücken der Darstellung schließen könne. Jedoch wurde er von Goffman an jedem Punkt, bei jeder Frage nach Begriffen, Verbindungen und theoretischen Systematiken mit der Bemerkung ausgebremst: ›Da fällt mir eine Geschichte ein!‹« (S. 3).

45 Einer der ersten und zugleich einflussreichsten Texte, der diesen systematischen Gehalt Goffmans erkennt und herausarbeitet, ist Giddens: *Goffman as a Systematic Social Theorist*. Einen für die deutsche Soziologie ähnlichen Stellenwert hat der Band von Hettlage / Lenz (Hg.): *Erving Goffman*.

46 Für einen ebenso systemtheoretisch wie durch Goffman inspirierten Interaktionsbegriff vgl. Kieserling: *Kommunikation unter Anwesenden*.

beiden anderen kommunikativen Systemtypen (also zu Organisationen und Funktionssystemen) zeichnen sich Interaktionssysteme dadurch aus, dass sie räumlich und zeitlich begrenzt sind. Sie schließen nur einen vergleichsweise kleinen Bereich von Kommunikationen, Personen und Dingen ein.⁴⁷ Mit dem Begriff des Rahmens ist diejenige Grenze gemeint, die sowohl in räumlicher wie auch in zeitlicher Hinsicht diese Selektion des sozialen Einschlusses markiert. In zeitlicher Hinsicht wird der Rahmen durch den Kommunikationszusammenhang definiert, also durch diejenigen Kommunikationen, die aneinander anschließen. Der Rahmen unterscheidet in zeitlicher Dimension mithin das, was zu einer bestimmten Situation zählt, von all dem, was zuvor oder danach stattfindet. Daraus folgt, dass es in jeder sozialen Situation eine erste und eine letzte Kommunikation gibt. In räumlicher Hinsicht wird der Rahmen insofern von der sozialen Situation bestimmt, als die Kommunikationen selbst festlegen, welche Kommunikationen, Personen und Dinge in den Kommunikationszusammenhang eingeschlossen werden und welche nicht.

Diese doppelte Rahmung in zeitlicher und räumlicher Hinsicht erfüllt die Funktion, einen Kontext bereitzustellen, der für die Beteiligten notwendig ist, um in einer sozialen Situation doppelte Kontingenz zu reduzieren. Ohne Rahmen wäre es unmöglich, sich in sozialen Situationen zurechtzufinden.⁴⁸ Es gäbe keinen situativen Sinn, da erst soziale Rahmen situative Komplexität reduzieren, indem sie Typen von erwartbaren Handlungen und Erlebnissen selektieren und damit den Handlungs- und Erlebnisspielraum einschränken. In einem bestimmten Rahmen kann man nicht mehr alles tun, muss dafür aber auch nicht mit allem rechnen. Diese Funktion ist für soziale Rahmen

47 Die Zusammenstellung dieser drei Bereiche ist von der Kommunikation als Primärphänomen abgeleitet: Kommunikationen rechnen potentiellen Kommunikationsteilnehmern den Status von Personen zu und unterscheiden sie von Dingen, die potentiell nicht kommunizieren können. Das schließt allerdings gerade nicht aus, dass Personen und Dinge ein gemeinsames Akteur-Netzwerk bilden, wie Bruno Latour immer wieder betont hat (vgl. etwa Latour: Eine neue Soziologie; sowie speziell mit Bezug auf die Interaktionstheorie ders.: Eine Soziologie ohne Objekt?). Im Gegenteil zielt der Begriff des Rahmens gerade darauf ab, die Bildung von Hybriden durch eine analytische Differenzierung zwischen Personen und Dingen überhaupt erst zu beschreiben. Die Pistole gehört also zum Täter wie die Geldbörse zum Opfer.

48 Goffman schreibt dazu: »Mir geht es um die Situation, um das, dem sich ein Mensch in einem bestimmten Augenblick zuwenden kann; dazu gehören oft einige andere Menschen und mehr als die von allen unmittelbar Anwesenden überblickte Szene. Ich gehe davon aus, daß Menschen, die sich gerade in einer Situation befinden, vor der Frage stehen: Was geht hier eigentlich vor? Ob sie nun ausdrücklich gestellt wird, wenn Verwirrung und Zweifel herrschen, oder stillschweigend, wenn normale Gewißheit besteht – die Frage wird gestellt, und die Antwort ergibt sich daraus, wie die Menschen weiter in der Sache vorgehen« (Goffman: Rahmen-Analyse, S. 16).

so wesentlich, dass jeder Verstoß gegen die situativen Regeln den Rahmen selbst bedroht, was eine metasprachliche Klärung der Situation geradezu erzwingt und in der Regel auch sanktioniert wird.

Die komplexitätsreduzierende Leistung sozialer Rahmen steht im Spannungsfeld zweier unterschiedlicher Wirkungskräfte: Einerseits bleibt dem Individuum in jeder Situation ein Handlungsspielraum erhalten. Situative Rahmen determinieren also die Situation nicht vollständig, sondern eröffnen überhaupt erst Freiheitsgrade und ermöglichen unterschiedliche Virtuositätsniveaus für das eigene Verhalten. Andererseits sind die erwartbaren Verhaltenstypen nicht völlig kontingent, sondern sozial vorgegeben. Spätestens seit Georg Simmel den Begriff der Wechselwirkung prägte (der nach einem Re-Import aus dem Englischen zur ›Interaktion‹ wurde),⁴⁹ kreist die Soziologie um dieses Phänomen doppelter Wirkungskräfte, weil diese Doppelperspektive einen Ausweg aus älteren, einseitigen Theorietraditionen weist: auf der einen Seite eines Sozialdeterminismus, der soziale Kräfte aus Klassenkonflikten abzuleiten versucht, auf der anderen Seite eines Individualismus, der die Gesellschaft auf den freien Abschluss eines Vertrages reduzieren will und damit die Eigenlogik sozialer Prozesse unterschätzt.

Mit dem Konzept sozialer Rahmen wird folglich auch immer die Annahme zurückgewiesen, dass sich soziale Beobachtungen zwischen einer Mikro- und einer Makroperspektive entscheiden müssten⁵⁰ – eine Alternative, der ein

49 Dieser Grundbegriff Simmels steht beispielsweise im Mittelpunkt des Eröffnungskapitels seiner großen *Soziologie* (1908/1992, S. 13–41; zur theoriegeschichtlichen Traditionslinie von Simmel über Goffman bis hin zur aktuellen ›Mikrosoziologie‹ vgl. Bergmann: Von der Wechselwirkung zur Interaktion; speziell zu Simmels Einfluss auf Goffman vgl. Davis: Georg Simmel and Erving Goffman; sowie zum Begriff der Wechselwirkung in werkhistorischer Perspektive vgl. Papilloud: Georg Simmel).

50 Diese Bemerkung ist vor allem deshalb wichtig, weil gerade Goffman in diesem Punkt häufig ungenau gelesen wird. Es ist zwar richtig, dass Goffman die Gesellschaft nicht von einem theoretischen Modell her zu erschließen oder von makrosoziologischen Machtstrukturen oder Klassendifferenzen her zu denken versucht, sondern von sozialen Interaktionen ausgeht. Und doch interessiert ihn nicht nur der mikrosoziologische Bereich, auf den er immer wieder beschränkt wird – sogar in durchaus wohlwollenden Kritiken wie Pierre Bourdieus Nachruf auf seinen kanadischen Kollegen (Bourdieu: Erving Goffman). Tatsächlich ging es Goffman immer um die Frage, welche typischen Verhaltensweisen von Situationen vorgegeben werden, an die sich die Beteiligten halten. Deswegen legt er in der Einleitung zu *Interaktionsrituale* Wert auf die Bemerkung »Es geht hier also nicht um Menschen und ihre Situationen, sondern eher um Situationen und ihre Menschen« (Goffman: *Interaktionsrituale*, S. 9.). Noch in seiner Rede als Präsident der *American Sociological Association*, die er aufgrund einer schweren Krebserkrankung nicht mehr selbst halten konnte, betont er die Verbindung von Mikro- und Makroperspektive: »In general, then, (and qualifications apart) what one finds, in modern societies at least, is a nonexclusive linkage – a ›loose coupling‹ – between interactional

Großteil der jüngeren Soziologie skeptisch gegenübersteht.⁵¹ Das methodologische Argument des hier vorgeschlagenen Ansatzes besteht vielmehr gerade in der Idee, dass in sozialen Situationen singuläres Verhalten als typisches Verhalten beobachtet werden kann und dass sich aus der Analyse dieser Typen Erkenntnisse über die historische Struktur einer Gesellschaft gewinnen lassen, die über den Einzelfall hinausgehen. Für historisch arbeitende Wissenschaften ist die Rahmenanalyse damit eine wissenssoziologische Alternative zu den ideen- und begriffsgeschichtlichen Methoden, die immer vor dem Problem stehen, letztendlich doch nur ›gepflegte‹ Reflexionssemantiken zu untersuchen⁵² und damit die Ereignisse selbst aus dem Blick zu verlieren.⁵³ Eine typologische Rahmenanalyse nimmt das situative Wissen der Praxis genauso ernst wie das Reflexionswissen der Theorie.

Indem soziale Situationen Verhalten typisieren, schließen sie Personen als Rollenfiguren in den Rahmen ein. ›Rolle‹ meint in diesem Zusammenhang,

practices and social structures« (Goffman: *The Interaction Order*, S. 11). Zur Auseinandersetzung mit dem Vorurteil der Mikrosoziologie vgl. etwa Williams: *Appraising Goffman*, und Hettlage: *Erving Goffman*, S. 200–202. Erst nach Goffmans Tod, in den 1990er Jahren, setzte eine Rezeption ein, die den theoretischen und systematischen Gehalt Goffmans herausarbeitet (vgl. zu dieser Rezeptionsgeschichte Herbert Willems: *Rahmen und Habitus*, S. 17–27).

51 In den 1980er Jahren entfachte sich eine Debatte über das Verhältnis von Mikro- und Makrosoziologie, die dazu tendierte, die Differenz zwischen individualistischen und kollektivistischen Ansätzen in der Mikrosoziologie selbst aufzulösen. So argumentiert Knorr-Cetina: *Introduction*, S. 7–15, dass die Mikrosoziologie sowohl einen methodologischen Individualismus sensu Popper wie auch einen Kollektivismus, der Statistiken mit der sozialen Welt verwechselt, ablehnt und dagegen einen ›Situationalismus‹ vertritt. Dabei wird die Makroebene zu einem sekundären Bereich, der sich je nach Ansatz entweder immanent oder emergent aus der Mikroebene herausbildet (ebd., S. 40–42). Alexander / Giesen: *From Reduction to Linkage*, lassen die Begriffe nur mehr als analytische Differenz gelten und beobachten in fast allen soziologischen Theorien seit Weber und Parsons das Bemühen, Mikro- und Makroperspektive zu verbinden anstatt sich für eine der beiden zu entscheiden. Darin stimmen sie letztlich mit Knorr-Cetina überein. Aus dem Jahr 2008 stammt ein Forschungsbericht von Greve / Schnabel / Schützeichel: *Das Makro-Mikro-Makro-Modell*, der verdeutlicht, wie verheerend sich Colemans einflussreiches ›Badewannenmodell‹ auf die jüngere Diskussion ausgewirkt hat: Aus dem Bemühen, eine theoretische Frage methodologisch zu beantworten, entstand ein starres Modell, das der Komplexität des Mikro-Makro-Problems nicht gerecht werden kann, weil es unter der Hand doch wieder eine ontologische Substanzentrennung zwischen Mikro- und Makrophänomenen einführt.

52 Diesen Weg schlägt beispielsweise Niklas Luhmanns Wissenssoziologie ein (vgl. programmatisch Luhmann: *Gesellschaftliche Struktur*, S. 17–21).

53 In der jüngeren geisteswissenschaftlichen Forschung ist wohl auch daher ein Bemühen um das Ereignis als Untersuchungsgegenstand zu erkennen (vgl. neben den Veröffentlichungen im Kontext von Präsenztheorien insbesondere den von Marc Rölli herausgegebenen Band *Ereignis auf Französisch* von 2004).

dass Personen in sozialen Situationen immer einen bestimmten allgemeinen Typus verkörpern, den sie allerdings individuell ausgestalten. Nur dadurch lässt sich der Sinn von Kommunikationen situationsangemessen verstehen. Es ist dieser Zwang zur Selbstdarstellung in einer sozialen Rolle, den Goffman mit der Theatermetapher zu fassen versucht. Allerdings wird diese Metapher, wie Goffman selbst nur allzu bewusst ist, schnell missverständlich. So spielt etwa auch ein Publikum immer eine Rolle, nämlich die des Zuschauers,⁵⁴ und es ist nur eine Frage der Perspektive, ob man beispielsweise den Priester und die Messdiener oder nicht doch die Kirchengemeinde als Darsteller einer religiösen Inszenierung sehen will. Besonders irreführend wird die Theatermetapher, wenn sie insinuiert, dass es gewisse sozial vorgegebene Rollen gibt, von denen sich das authentische Selbst (der Schauspieler) unterscheidet, das als freies Individuum agieren kann. Es gibt in ausdifferenzierten Gesellschaften keinen Ort, der losgelöst von Rollenerwartungen wäre. Gerade die scheinbar besonders freien Rollen, etwa in familiären und intimen Rahmen, können dem Individuum einen bemerkenswert geringen Handlungsspielraum anbieten.

Soziale Situationen sind aber nicht nur deswegen eine Herausforderung für die Semantik des autonomen Individuums, weil sie Handlungsfreiheit begrenzen, sondern auch, weil sie den Individuen einen permanenten Rollenwechsel zumuten.⁵⁵ Sie verlangen von ihnen, instantan diejenige Rolle darzustellen, die die Situation ihnen vorgibt. Goffman schildert dies am Beispiel eines Kellners, der sich in dem Sekundenbruchteil, den er benötigt, um die Schwelle von der Küche zum Gastraum zu überschreiten, von einem zeternden Ober in einen servilen Maitre d'hôtel verwandelt.⁵⁶ Es ist dabei

54 Goffman: *Wir alle spielen Theater*, S. 86.

55 In *Redestatus* (1981/2005) schlägt Goffman vor, diesen Rollenwechsel mit dem linguistischen Begriff »Code-Wechsel« (*code switching*) von unterschiedlichen »Redestatus« (*footings*) zu fassen. Darunter versteht er den Wechsel von einer Sprache in eine andere, insbesondere in einen Dialekt, der zugleich einen Wechsel des Rahmens bedeutet. So ließen sich beispielsweise im Dialekt freundschaftliche und in der Standardsprache formale Dinge besprechen (Goffman: *Redestatus*, S. 37–42). Es ist allerdings fraglich, ob eine linguistische Konversationsanalyse (die neben dem Wechsel eines Sprachsystems beispielsweise auch die Prosodie berücksichtigt) tatsächlich als Methode zur empirischen Untersuchung von Rahmenwechseln geeignet ist, oder ob ein solcher Code-Wechsel nicht eher als begriffliche Synekdoche verstanden werden muss, das heißt: ob es Rahmenwechsel gibt, die sich nicht mithilfe von linguistischen Analysen beschreiben lassen.

56 Goffman: *Wir alle spielen Theater*, S. 112f. Das Beispiel entnimmt Goffman George Orwells *Down and Out in Paris and London*. Die Situation erinnert an eine berühmte Stelle in *Das Sein und das Nichts*, an der Jean-Paul Sartre das Beispiel eines Kellners heranzieht, um das Konzept der Unaufrichtigkeit (*mauvaise foi*) zu illustrieren (Sartre: *Das Sein und das Nichts*, S. 139–142).

nicht so, dass die Küche als Hinterbühne fungiert, die den Kellner von den Rollenanforderungen der Restaurantbesucher befreien könnte, sondern sie ist lediglich eine andere Bühne, die ihre eigenen Rollenanforderungen stellt.

In Goffmans Theorie sozialer Rahmen gibt es kein Außerhalb von Rollenidentitäten. Auch die Psyche ist kein Refugium für ein authentisches Selbst. Das Beispiel des alteuropäischen Kellners verdeutlicht gerade, dass hier kein Subjekt bewusste Entscheidungen darüber trifft, wie es die situationsspezifische Rollenerwartung ausfüllt. Die Sinndispositionen des Rahmens wirken direkt auf das Selbst und beeinflussen dabei sogar den Körper. Haltung, Gang, Miene und Stimme des Kellners verändern sich in dem Moment, in dem er über die Schwelle tritt – ohne dass eine Entscheidung darüber (geschweige denn eine rationale) stattgefunden hätte und ohne dass irgendetwas davon jemals explizit gelernt worden sein müsste. Das situative Wissen hat sich durch Nachahmung, durch eine Mimesis im Sinne einer *imitatio* von Vorbildern inkorporiert und in der Selbstdarstellung habituell gefestigt.⁵⁷

Tatsächlich ist ein an Bourdieu geschulter Habitusbegriff gut geeignet, um das Verhalten in sozialen Situationen und vor allem den Einfluss sozialer Strukturen auf dieses Verhalten genauer zu beschreiben.⁵⁸ Denn ›Habitus‹ bezeichnet auf der einen Seite ein im Körper situiertes Praxiswissen (im Gegensatz zum intellektuellen Reflexionswissen), das sozialen Handlungen zugrunde liegt. Auf der anderen Seite ist der Begriff durch einen doppelten Strukturbezug charakterisiert, da der Habitus soziale Praxis strukturiert und zugleich sozialstrukturelle Differenzen reproduziert. Er befindet sich

Für Sartre spielt der Kellner nur das Kellner-Sein und verschleiert dabei, dass es seine freie Entscheidung ist, die Erfordernisse der Rolle zu erfüllen. Goffmans Vorstellung der Rolle steht dem diametral entgegen. Sie lässt sich gut anhand der Kritik von Sartres Kellner-Beispiel illustrieren, wie sie Pierre Bourdieu formuliert hat (Bourdieu: Meditationen, S. 197 f.). Im Sinne Bourdieus (wie auch Goffmans) ist der Kellner voll und ganz in seine Rolle involviert, mitsamt seinem Körper und seinem Bewusstsein. Nach Bourdieus Habitusstheorie gibt es keine prinzipielle Diskrepanz zwischen einer Praxis des Intellektuellen, die auf rational-freier Entscheidung beruht, und einer Praxis des Arbeiters, die sich an den Regeln seines Berufsstandes orientiert. Beide, der Intellektuelle wie auch der Arbeiter, gehen Bourdieu zufolge in der Rolle habituell auf. Für Bourdieu ist Sartres Kellner daher »eine Art sozialer Schimäre [...], ein Monster mit dem Körper eines Kellners und dem Kopf eines Philosophen« (ebd., S. 198).

57 Darin besteht die zentrale theoretische Leistung von Tarde: Die Gesetze der Nachahmung, die dann Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis, S. 189–202, weiterentwickelt. Zur Anwendung des Habitusbegriffs auf Goffmans Rahmentheorie vgl. Willems: Rahmen und Habitus, S. 181–244. Zu Tardes Nachahmungsbegriff vgl. Lüdemann: Die imaginäre Gesellschaft, S. 113–118.

58 Vgl. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 277–354.

also inmitten des Kräftefelds zwischen sozialer Kontingenzreduktion und individuellem Handlungsspielraum und gehört damit zwei Bereichen an, die sich eben nur analytisch, nicht aber empirisch nach Mikro- und Makroperspektive unterscheiden lassen.

Der Aspekt der strukturierenden Praxis, den Bourdieu herausstellt, hilft zu verstehen, dass es die Kommunikationen selbst sind, die soziale Situationen rahmen, weil sie den Kontext von Kommunikationen, Personen und Dingen strukturieren, der zur Definition der Situation notwendig ist. Kommunikationen können dabei nur das einschließen, was sich innerhalb des Wahrnehmungshorizontes der beteiligten Personen befindet. Rahmungen sind strukturierende Selektionen, die einer eigenen Ausschlusslogik folgen. Sie können Inklusionen und Exklusionen nicht den Distanzkategorien von Nähe und Ferne überlassen (und unterscheiden sich dadurch schon von dem Modell eines Rahmens als Kreis auf einem Blatt Papier). Der Fußboden wird in eine soziale Situation nur selten einbezogen. Die Bahnhofsuhr kann beim Versuch, den Zug zu erreichen, hingegen wesentlich sein (und zwar als Ding, nicht nur als Thema). Diese Selektionen umfassen außer Dingen auch Kommunikationen und Personen: Im vollen Restaurant schließt das Tischgespräch in aller Regel nur an die Kommunikationen des eigenen Tisches an, nicht an die des Nachbartisches, auch wenn dort lauter gesprochen wird oder die Person am Nachbartisch näher ist als die Person am anderen Tischende; wer sich im Taxi unterhält, kann so tun, als wäre der Taxifahrer nicht anwesend. In einer etwas problematischen systemtheoretischen Begrifflichkeit könnte man daher formulieren: Rahmen sind Systemgrenzen, die von Kommunikationen ›autopoietisch‹ erzeugt werden.⁵⁹

59 Gerade in den Geisteswissenschaften wird die Systemtheorie Luhmann'scher Prägung häufig auf die Theorie sozialer Funktionssysteme reduziert. Dabei wird erstens übersehen, wie häufig Luhmann in der Ausarbeitung seiner Theorie auf mikrosoziologische Beobachtungen zurückgreift, und zweitens ignoriert, dass er neben einer Theorie von Funktionssystemen (wie dem Kunstsystem) auch eine Theorie von Organisationen und Interaktionen als soziale Systeme konzipiert. Die hier angestellten Überlegungen ließen sich bis zu einem gewissen Grad in einem systemtheoretischen Vokabular reformulieren. Insbesondere sind die Begriffe ›Rahmen‹ und ›Interaktionssystem‹ hinsichtlich ihrer Differenzierungsleistung zwischen einem Innen und einem Außen von Kommunikationszusammenhängen vergleichbar. Allerdings machen eine Kontroverse, die um das Jahr 1990 v. a. in der Zeitschrift *Sociological Theory* ausgetragen wurde, und vor allem die darin zu Tage getretenen wechselseitigen Missverständnisse deutlich, wie schwer eine theoretische Verständigung zweier so unterschiedlicher Forschungstraditionen ist (Rawls: The Interaction Order; Fuchs: The Constitution of Emergent Interaction Orders; Rawls: Interaction vs. Interaction Order; Levine: Parsons' Structure; Fuchs: Second Thoughts; Fuchs: On the Microfoundations of Macrosociology; Mouzelis: The Interaction Order; Rawls: Reply; Fuchs: Interaction Systems; Mouzelis:

Die maximale zeitliche und räumliche Ausdehnung von Rahmen wird durch Kommunikationsmedien eingeschränkt.⁶⁰ Bei Interaktionen zählt dazu zunächst und vor allem das Medium der gesprochenen Sprache. Darüber hinaus können aber auch viele andere Kommunikationsmedien eingesetzt werden, etwa mimische und gestische Kommunikationen beim Zuwinken über einen gedrängten Platz. Schriftliche Kommunikation vom Brief über das Buch bis zur Zeitung (und in gewisser Weise bereits von Boten übertragene mündliche Nachrichten) haben es ermöglicht, soziale Situationen über besonders große Distanzen auszudehnen und dabei auch den zeitlichen Rahmen über die beschränkte physische Kopräsenz hinaus auszudehnen.⁶¹

The Poverty of Sociological Theory). Wenn für die Zwecke der weiteren Überlegungen auf ein systemtheoretisches Vokabular größtenteils verzichtet wird, dann hat das noch andere Gründe: So steht die Systemtheorie vor einem begrifflichen Problem, wenn sie Anwesenheit zum bestimmenden Merkmal von Interaktionssystemen erklärt (vgl. Luhmann: *Interaktion, Organisation, Gesellschaft*, S. 10 f.; Kieserling: *Kommunikation unter Anwesenden*, S. 17), zugleich aber eingestehen muss, dass Anwesenheit eben nicht nur wechselseitige Wahrnehmung bedeutet, sondern ein Status ist, der von den Kommunikationen in sozialen Situationen vergeben wird (vgl. etwa Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 564; Kieserling: *Kommunikation unter Anwesenden*, S. 62–69). Noch gravierender ist ein Widerspruch zwischen einer systematischen und einer historischen These über das Verhältnis von Interaktion und Gesellschaft, der sich an der wichtigsten systemtheoretischen Studie zu Interaktionssystemen, André Kieserlings *Kommunikation unter Anwesenden* (1999), beobachten lässt: In systematischer Hinsicht sollen Interaktionen im Anschluss an Goffman »ohne Ebenendifferenzierung nach Mikro und Makro« konzipiert werden (S. 484), schon weil sich die Beteiligten in jeder Interaktion »mehr an der Gesellschaft oder mehr an der Interaktion orientieren« können (S. 99, Kurs. entfernt; vgl. zu dieser These auch S. 81, 86–109 sowie 254–256). In historischer Hinsicht steht dem die »These einer evolutionär zunehmenden Differenzierung zwischen Interaktion und Gesellschaft« entgegen (S. 217, Kurs. entfernt; vgl. S. 391–484), die darauf hinausläuft, dass wenigstens in der Moderne die verdrängte Mikro-Makro-Unterscheidung in Gestalt der Unterscheidung zwischen Interaktion und Gesellschaft wiederkehrt. Dann aber gäbe es eine unüberbrückbare Kluft, die die Analyse der Interaktion (beispielsweise einer Theatersituation) von der Analyse der Gesellschaft (beispielsweise des Kunstsystems) trennt. Mit dem in diesem Buch gemachten Vorschlag wäre es zumindest denkbar, mithilfe einer systematisch zugleich mikro- und makrologischen Konzeption situativer Rahmen die historische These der evolutionären Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft zu überprüfen.

60 Es gibt inzwischen eine ganze Reihe von medienwissenschaftlichen Arbeiten, die Goffmans Ansatz aufgreifen (vgl. Winkin / Leeds-Hurwitz: *Erving Goffman*, S. 89–91). Bei diesen Ansätzen besteht allerdings die Gefahr, die Rahmenanalyse lediglich um einen technischen Medienbegriff zu erweitern und dabei zu übersehen, dass es keine soziale Rahmen ohne Medien geben könnte – auch nicht in Face-to-Face-Interaktionen, die ja immer noch auf die Kommunikationsmedien Sprache, Mimik, Gestik etc. angewiesen sind.

61 In dieser Definition wird also beispielsweise auch ein Briefwechsel, ja sogar das Lesen eines Buches als gerahmte soziale Situation aufgefasst, die auch noch andere Elemente enthält (etwa Zuhörer beim Vorlesen, eine Schreibtischlampe, einen Bleistift in der Hand etc.). Rahmungen

Seit Erfindung der elektronischen Medien, seit Telefonanrufen, Videokonferenzen, virtuellen Räumen etc. ist es möglich, den räumlichen Rahmen fast beliebig auszudehnen, ohne den zeitlichen Rahmen ausweiten zu müssen.

Gerade mit Blick auf die Theatersituation ist nun ein weiterer Aspekt besonders wichtig, der die Grenze der Metapher des Rahmens aufzeigt. Es ist nämlich nicht so, dass Rahmen das Feld von Kommunikationen, Personen und Dingen parzellieren wie Schnitte einen Raum. Rahmen können sich vielmehr überschneiden und wechselseitig beinhalten. Zwei Zuhörer eines Vortrags können sich beispielsweise in einem privaten Rahmen unterhalten, über das Smartphone Nachrichten schreiben oder Zettel austauschen und dabei alle anderen ausschließen, während sie doch zugleich mit allen anderen Personen im Auditorium in den Rahmen der Vortragssituation eingeschlossen sind. Für die Beteiligten kann das bedeuten, dass sie zwei konfligierende Rollen miteinander vereinbaren müssen. Wer dem Vortrag lieber folgen würde, kann das Gesprächsangebot des befreundeten Sitznachbarn nicht immer ignorieren, ohne dabei seine Rolle als Freund aufs Spiel zu setzen. Und natürlich sieht das Auditorium im Kontext des Vortragsrahmens für die Zuhörerrolle auch nur einen gewissen Handlungsspielraum vor, bevor eine Person zur Ordnung gerufen wird.

Die Tatsache, dass sich Rahmen überschneiden können, ist für ihre theoretische Beschreibung wichtig. Sie weist nämlich darauf hin, dass es noch einen zweiten Mechanismus gibt, der der situativen Geschlossenheit des Rahmens entgegenwirkt. Rahmen sind keine Monaden. Sie haben immer Fenster und Türen, durch die sie beobachtet werden können. Jede Rahmung von Situationen, die sie von der übrigen Welt abschließt, wird begleitet von einer Öffnung nach außen. Diese Bemerkung ist deshalb so zentral, weil Rahmen sonst ein metaphysisches Konstrukt wären, das sich nur theoretisch beschreiben, nicht aber empirisch beobachten ließe. So sehr also der Begriff des Rahmens auf Geschlossenheit abzielt, so sehr ist er als Beobachtungsgegenstand – egal ob für eine wissenschaftliche Untersuchung oder für die viel häufigere alltägliche Verständigung über Situationen – auf seine Offenheit angewiesen.

sollen hier mithin nicht nur auf Interaktionen beschränkt werden, die unter der Bedingung von räumlicher und zeitlicher Nähe stattfinden.

2.3 Zur Offenheit sozialer Rahmen

Die prinzipielle Offenheit sozialer Rahmen ist der Grund, aus dem der Begriff des Rahmens nach einem Gegenbegriff verlangt, der die Öffnung des Rahmens für eine Beobachtung erfassen kann. Und es ist genau der Punkt der Argumentation, an dem eine Theorie des Rahmens eine Theorie der Parabase erfordert. Für das kommunikative Ereignis, das den Rahmen öffnet, soll im Folgenden der Begriff der Parabase verwendet werden, für den Zustand der Offenheit der Situation durch einen latenten Beobachter hingegen der des Parabatischen.⁶²

George Herbert Mead war der Erste, der zur Beschreibung des theoretischen Problems der gleichzeitigen Offenheit und Geschlossenheit sozialer Rahmen eine parabatistische Sozialtheorie entwickelt hat. Mead erklärt die Genese sozialer Gemeinschaft auf der Basis einer Rollentheorie. Er beginnt diese Überlegung mit der anthropologischen Annahme des Rollenspiels von Kindern, das ihn zu seiner berühmten Formel des *taking the role of the other* führt. Mead sieht es als gegeben an, dass Kinder zu Beginn ihrer Sozialisation Rollenverhalten einüben, indem sie verschiedene Rollen (beispielsweise von Lehrerinnen und Lehrern oder Polizistinnen und Polizisten) spielen. Die Schwelle zur Ausbildung einer sozialen Identität, und damit auch zur Teilhabe an sozialer Kommunikation, wird Mead zufolge in dem Moment überschritten, in dem sich das individuelle Rollenspiel (*play*) zu einem organisierten Spiel mit anderen (*game*) weiterentwickelt. In Interaktionssystemen vom Typ des *game*, von einfachen Versteckspielen bis zu komplexen Mannschaftsspielen, müssen die Beteiligten laut Mead in der Lage sein, alle Rollen kognitiv zu erfassen. Ein Kind muss beispielsweise wissen, dass beim Fußball nur der Torwart, nicht aber der Feldspieler den Ball mit der Hand spielen darf – und zwar unabhängig davon, ob es selbst Torwart oder Feldspieler ist. Aus der Koordination der beteiligten Rollen entwickelt sich Mead zufolge das emergente Prinzip eines »verallgemeinerte[n] Anderen«,⁶³ aus dem alle Gruppenmitglieder die Prinzipien eines gemeinschaftlichen Ziels ableiten können. Mead erklärt mithilfe dieses Modells schließlich auch komplexere Formen sozialer Koordination, angefangen bei der Funktionsweise von Teamwork über die Organisation von Institutionen wie der Kirche bis hin

62 Das Phänomen, das hier unter dem Begriff der Parabase gefasst werden soll, untersucht Goffman unter dem Begriff der »zugänglichen Begegnung« (Goffman: Interaktion im öffentlichen Raum, S. 163–165, vgl. S. 104 f.), für die parabatistische Offenheit als epistemologisches Konzept hat Goffman keinen eigenen Begriff.

63 Mead: Geist, Identität und Gesellschaft, S. 194.

zur Formation sozialer Klassen und die daran gebundene Übernahme eines Klasseninteresses.

Die Leistung von Meads Theorie gegenüber einfacheren sozialen Rollentheorien besteht darin, dass er von der Differenz zwischen *I* und *me*, oder genauer noch: zwischen *I* und verschiedenen Instanzen des *me*, ausgeht, die gemeinsam erst die soziale Identität ausmachen. Die Kategorie des *me* lässt sich dabei als typisierte Beobachtung von Rollenverhalten begreifen. Sich als *me* zu erfahren bedeutet, sich als Objekt einer Beobachtung anderer zu denken und daraus bestimmte Rollenerwartungen an das *I* abzuleiten, an denen sich das eigene Verhalten ausrichten kann. Die Internalisierung von Rollen setzt für Mead also immer schon ein komplexes Beobachtungsverhältnis voraus: Jedes *ego* muss sich in einer Beobachtungskonstellation als *alter* und jeder *alter* als ein *alter ego* begreifen können.

Als *I* ist jeder Teilnehmer an einer sozialen Situation Akteur, der das Geschehen in einer sozialen Situation als eine Kette von gegenwärtigen Ereignissen begreift, zu denen er sich jeweils auf bestimmte Art und Weise verhält. Das *me* hingegen entsteht immer erst nachträglich als Reflexionsinstanz in dem Bewusstsein eines Ichs, das jeweils so oder anders hätte handeln können. Anders gesagt, wird das *me* immer von einer Beobachtungsposition aus gesehen, die sich außerhalb der sozialen Situation des *I* befindet. Solange ein *I* innerhalb einer sozialen Situation handelt, erfährt es den Rahmen als geschlossen, sobald es sich als *me* wahrnimmt, erfährt es den Rahmen als geöffnet. Dies zeigt sich etwa, um bei Meads Sportbeispielen zu bleiben, im Gegensatz zwischen der ersten Hälfte eines Fußballspiels und der Halbzeitansprache in der Pause.⁶⁴ Ohne parabolische Offenheit sozialer Rahmen könnte das *I* nicht zum *me* werden.

Moderne Gesellschaften machen die Integration anderer Positionen auch außerhalb des persönlichen Erfahrungsraumes notwendig. Mead zufolge besteht eine Funktion der Medien darin, dieses Problem zu lösen. Als Beispiele nennt er die Geschichtsschreibung, Übersetzerfiguren (beispielsweise Politiker als Vermittler zwischen verschiedenen sozialen Klassen), insbesondere aber die Massenmedien (und hier vor allem den Journalismus) sowie schließlich auch – was bereits auf eine soziale Funktion von Kunst vorausdeutet – das Drama und den Roman.⁶⁵

64 Das ist freilich lediglich als schematische Unterscheidung zu verstehen: Tatsächlich gibt es auch innerhalb der sozialen Situation eines *game* immer Momente der Reflexion über das Rollenverhalten – nur eben immer nachträglich zu der jeweiligen Situation. Und natürlich gibt die Halbzeitansprache selbst einen Rahmen vor, in dem gehandelt wird, was sich dann beispielsweise nach Spielende wiederum reflektieren lässt etc.

65 Mead: Geist, Identität und Gesellschaft, S. 302–304.

Das von Mead vorausgesetzte Verhältnis von Offenheit und Geschlossenheit sozialer Rahmen wird permanent auf hochgradig komplexe und dynamische Weise ausgehandelt. Es ist vielleicht hilfreich, diese zumeist im Hintergrund ablaufenden Verfahren an einem Alltagsbeispiel zu illustrieren, um einen besseren Eindruck dieser Dynamik zu geben. Ein solches Beispiel, das sich an Goffmans Alltagsbeobachtungen orientiert, wäre die Zugfahrt einer Familie mit zwei Erwachsenen und zwei Kindern in einem geschlossenen Abteil: Schon die Architektur eines solchen Abteils trägt dazu bei, dass sich die Situation auf den Innenraum beschränkt. Aber die bloße Möglichkeit, dass ein Fahrgast den Gang entlanggehen könnte, beeinflusst das Rollenmodell.⁶⁶ Die Familie kann den Vorhang zuziehen – falls es einen solchen denn gibt –, aber wird immer noch damit rechnen, dass ein Kontrolleur oder ein anderer Fahrgast eintreten könnte. Die parabatistische Störung ist in der Situation des Abteils durch die latente Anwesenheit anderer permanent gegeben und verschwindet erst dann, wenn etwa tatsächlich eine Kontrolleurin eintritt. Dann ergibt sich eine neue soziale Situation (die Situation ›Fahrkartenkontrolle‹), die die Kontrolleurin in ihren Rahmen einschließt – was freilich auch nur bedeutet, dass diese neue Situation wieder von einem Dritten beobachtet werden kann und somit wiederum parabatistisch geöffnet ist.

Auch innerhalb des Abteils können verschiedene kommunikative Rahmen gezogen werden, die sich wechselseitig beeinflussen.⁶⁷ Die Kinder (die im Sinne des Mead'schen Sozialisationsmodells je nach Alter über ein sehr unterschiedliches Verständnis der situationspezifischen Rollen verfügen) können miteinander spielen, die Erwachsenen Zeitung lesen oder telefonieren, und jede Situation wäre in ihrem jeweiligen Rahmen zugleich geschlossen und parabatistisch geöffnet. Wenn sich ein fremder Fahrgast dazusetzt, wird sich das Rollenverhalten der Familie an die neue Situation anpassen. Obwohl es keine Trennwand innerhalb des Abteils gibt, ist es gut möglich, dass der Fremde aus der Situation ausgeschlossen wird. Zugleich aber ist er in einen Beobachtungsrahmen eingeschlossen, in dem an ihn üblicherweise die Erwar-

66 Die Unterscheidung zwischen privaten und öffentlichen Räumen kann nur graduell gedacht werden. Noch im entlegensten Kellerloch besteht die Möglichkeit, dass ein zufälliger Passant oder eine Polizistin an die Tür klopft. Die zunehmenden technischen Überwachungsmöglichkeiten bedeuten ebenfalls eine wachsende parabatistische Öffnung privater Rahmen.

67 In der Sprache der *second-order cybernetics* ließe sich das parabatistische Verhältnis als ein Feedback-Mechanismus beschreiben, da das Verhalten der Kommunikationsteilnehmer innerhalb des Rahmens von dem externen Beobachter beeinflusst wird. Mit Blick auf das Theater spricht Erika Fischer-Lichte in diesem Sinne von einem Feedback der Zuschauer auf die Akteure (vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 58–62).

tung herangetragen wird, so zu tun, als könnte er die Kommunikationen der anderen nicht hören, während die Kommunikation der anderen durch seine Anwesenheit insofern verändert wird, als jede Kommunikation ihn als stummen Zuhörer einschließt.⁶⁸ Das ist der Grund, warum mit der Entstehung moderner Mikrotopoi⁶⁹ wie dem Zugabteil oder dem Aufzug eine Haltung einhergeht, die – mit Goffman gesprochen – ›höfliche Gleichgültigkeit‹ einfordert und den Beteiligten zumutet, ein hohes Maß an Nähe und Fremdheit zugleich auszuhalten.⁷⁰ Der relativ freie kommunikative Anschluss aber, der nur mit einem vorübergehenden Beobachter rechnen musste, wird durch die Anwesenheit eines dritten Beobachters stärker gestört. Die Situation ist zu einem höheren Grad paratistisch geöffnet als zuvor.

Das Ereignis der Parabase als Überschreitung des Rahmens und Unterbrechung der Kommunikation könnte sich in diesem Beispiel etwa dann ergeben, wenn der situative Rahmen des Spiels der Kinder mit den Verhaltenserwartungen der Eltern an eine Fahrt im Zugabteil mit einer fremden Person konfiguriert. Dann könnten die Erwachsenen ihre Kommunikation unterbrechen, sich an den anwesenden Dritten wenden und ihn fragen, ob ihn der Lärm stört. Die Position als distanzierter Beobachter hätte dieser durch die Parabase verloren. Er muss sich – wie im vorherigen Beispiel die Kontrolleurin – an der Kommunikation beteiligen und vollzieht so die Definition des neuen situativen Rahmens mit, der dann wieder für abwesende Dritte paratistisch offen ist usw.

Aus dem Rahmen heraus betrachtet ist die Grenze des Rahmens die Grenze des situativen Horizonts. Als Grenze, die ein Diesseits und ein Jenseits des Rahmens abtrennt, wird sie erst in dem Moment sichtbar, in dem sie überschritten wird – doch ist sie genau in diesem Moment schon nicht mehr die Grenze der sozialen Situation des Beobachters. Sie verschiebt sich permanent mit ihm mit. Deswegen ist die Differenz zwischen dem Innen

68 Goffman beschreibt das mit der Differenz zwischen ›vollen Teilnehmern‹ einer ›zentrierten Interaktion‹ und ›unbeteiligten Teilnehmern‹ einer ›nicht-zentrierten Interaktion‹ (Goffman: *Interaktion im öffentlichen Raum*, S. 164, vgl. zur nicht-zentrierten Interaktion S. 47–93 sowie zur zentrierten Interaktion S. 95–158). Als er in seinem Spätwerk den Begriff des Rahmens in den Mittelpunkt rückt, verliert er den Wechsel vom Zuschauer zum Beteiligten etwas aus dem Blick. Dass dabei auch die starre Differenz zwischen zentrierter und nicht-zentrierter Interaktion aufgegeben wird, dürfte sich auch damit erklären lassen, dass dadurch das Rahmenkonzept flexibler gehandhabt werden kann.

69 Mit ›Mikrotopoi‹ sind enge Räume gemeint, die nur zu bestimmten Zeiten betreten und verlassen werden können (vgl. Kirchmeier: *Was sind Mikrotopoi?*).

70 Vgl. zu diesem Konzept der ›civil inattention‹ Goffman: *Interaktionen im öffentlichen Raum*, S. 97–102.

und dem Außen des Rahmens nur aus einem Rahmen heraus beobachtbar, dessen Grenzen seinerseits nicht sichtbar sind.⁷¹

Diese Eigenschaft sozialer Rahmen hat eine forschungspraktische Konsequenz: Die Beobachtung zwischen dem Innen und Außen sozialer Rahmen kann nur als eine soziale Praxis gedacht werden, die selbst in einem situativen Rahmen stattfindet. Es gibt demnach keinen Dualismus sozialer Substanzen, keine geistige Sphäre, die dem wissenschaftlich-reflektierenden Subjekt vorbehalten bliebe und es auf sicherer Distanz zu seinem empirischen Objekt halten würde. Schlichtweg jede soziale Beobachtung ist eine teilnehmende Beobachtung.⁷²

Die Öffnung eines beobachteten Rahmens durch eine Parabase ist *uno actu* die Einschließung eines Beobachtungsrahmens, der dann natürlich selbst für weitere Beobachtungen (einen Beobachtungsrahmen zweiter Ordnung) parabatistisch geöffnet ist. Die parabatistische Offenheit eines Rahmens ist ein paradoxer Zustand, weil sie auf einen externen Beobachter ausgerichtet ist, weil sie also einen Dritten einschließt, der konstitutiv aus dem Rahmen ausgeschlossen ist. Erst durch den Akt der Parabase wechselt der Rahmen und schließt den Beobachter in die Situation ein, erst dann wird – mit Goffman gesprochen – aus der Beobachtung eine ›Begegnung‹ (*›encounter‹*).⁷³ Das gilt selbst noch in dem Moment, in dem metakommunikativ der Rahmen aus sich selbst heraus beobachtet wird, etwa wenn man die Rollenerwartungen in einer bestimmten Situation thematisiert. Eine solche Selbstbeobachtung setzt voraus, dass die Beteiligten die erste Kommunikationssituation unterbrechen, in einen Beobachtungsrahmen wechseln und aus diesem zweiten Rahmen den ersten beobachten. Wenn eine Schauspielerin nur Milieustudien für eine Theaterrolle als Kellnerin betreibt und man sich nach dem Bezahlen über ihre Rollenperformance unterhält, dann hat man, ohne die Plätze zu wechseln, die Restaurant-Situation bereits verlassen. Das Gegenüber wird dann zweimal vorhanden gewesen sein: zunächst in der Rolle als Kellnerin, dann in der Rolle als Schauspielerin.

Ohne einen Begriff von der Unterbrechung und Überschreitung sozialer

71 Man könnte versucht sein, darin eine Analogie zu Fichtes Begriff des Ich zu ziehen, das als Ich das Nicht-Ich setzt und sich in dieser Setzung von ihm abgrenzt. Es ist jedenfalls auffällig, dass die Parabase genau dort in das Interesse der ästhetischen Theorie tritt, wo sich die Frühromantiker auf Fichte berufen (vgl. Menninghaus: Unendliche Verdopplung, S. 196–207).

72 Das hat Goffman schon in seiner Dissertation betont, als er seine Rolle als Teilnehmer einer sozialen Situation hervorhebt: »My real aim was to be an observant participant, rather than a participating observer« (Goffman: Communication Conduct, S. 2; vgl. dazu Raab: Erving Goffman, S. 66 f.).

73 Vgl. Goffman: Interaktion im öffentlichen Raum, S. 102–117.

Rahmen müsste das Soziale als Substanz gedacht werden, die prinzipiell auch unbeobachtbar sein könnte. Öffnung des Rahmens bedeutet vor allem zwei Dinge: Unterbrechen und Überschreiten, *digressio* und *transgressio*. Damit ist erstens die Unterbrechung der zeitlichen Kontinuität des Kommunikationszusammenhangs durch Hinzufügung einer dritten Person gemeint, die in einem ›parasitären‹ Verhältnis zu den an der Situation Beteiligten steht.⁷⁴ Sie hört und beobachtet, wird aber trotzdem aus dem situativen Rahmen ausgeschlossen. Zweitens bedeutet die Öffnung des Kommunikationsrahmens die Überschreitung einer räumlichen Grenze, weil nur so der Rahmen als Liminalitätsstruktur sichtbar und nicht nur ›bedeutbar‹ wird, wie man mit Wittgenstein sagen könnte.

Um es zu wiederholen: Parabasen und Rahmen sind voneinander abhängige Phänomene. Jede Parabase setzt einen Rahmen voraus, den sie öffnet, und jeder Rahmen ist parabatisch geöffnet, weil nur so der Rahmen als Grenze beobachtbar ist. Die rahmende Schließung und die parabatische Öffnung von sozialen Situationen stehen in einem sich wechselseitig bedingenden Konstitutionsverhältnis. Die Gegenüberstellung von Offenheit und Geschlossenheit gibt somit ein Spektrum vor, innerhalb dessen immer beide Bereiche – der Rahmen und die Parabase – in einem zueinander komplementären Verhältnis stehen.

Was das bedeutet, lässt sich gut an einem weiteren Beispiel illustrieren, das auch den Weg von einer allgemeinen Theorie parabatischer Kommunikation hin zu einem Verständnis der theatralen Parabase als sozialer Praxis weist. Die ›vierte Wand‹ der Guckkastenbühne hat die Grenze zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen viel deutlicher markiert als es beispielsweise die Shakespearebühne getan hat. Aber natürlich blieb der Bühnenrahmen trotz der ›vierten Wand‹ für die Beobachtung durch die Zuschauer geöffnet, so sehr diese auch auf Distanz zum Geschehen gehalten wurden. Und während das postdramatische Theater die parabatische Öffnung des Handlungsrahmens als Programm verfolgt, kann es doch die Schwelle zwischen Bühnen- und Beobachtungsrahmen nicht völlig nivellieren, sofern noch theatrale Kommunikation stattfinden soll.

74 Im Anschluss an Claude E. Shannon wurde die Vorstellung, dass sich Kommunikationen in der freien Verfügungsgewalt zwischen Sender und Empfänger ausmachen lassen, immer wieder kritisiert. Mit Michel Serres hat einer der originellsten Leser Shannons darauf hingewiesen, dass jeder Kommunikationsvorgang von einem Dritten gestört, oder anders formuliert: von einem Parasiten unterbrochen wird. Das gilt freilich auch für den Parasiten als Sender selbst, und gerade deshalb lassen sich laut Serres die Positionen von Sender, Empfänger und Unterbrecher im kommunikativen Prozess nie festsetzen (vgl. Serres: *Der Parasit*, S. 29, 37 und *passim*).

Wenngleich also diese Schwelle nicht aufhebbar ist, lassen sich daraus doch zwei Grenzwerte ableiten, denen sich die theatrale Situation annähern kann – je nachdem, ob der geteilte theatrale Raum in den Beobachtungs- oder in den Bühnenrahmen übergeht. Der erste dieser Grenzwerte lässt sich als das Fest in dem Sinne begreifen,⁷⁵ in dem es Rousseau in der *Lettre à d'Alembert* (1758) skizziert hat. Rousseau wirft den Schauspielern vor, dass ihr Beruf alle möglichen Charakterfehler erfordere: »Un mélange de bassesse, de fausseté, de ridicule orgueil, et d'indigne avilissement, qui le rend propre à toutes sortes de personages, hors le plus noble de tous, celui d'homme qu'il abandonne.«⁷⁶ Rousseau betrachtet die Schauspieler mithin als Symptom für die Ausdifferenzierung moderner Rollenidentitäten in der Moderne, in der unterschiedliche soziale Rahmen situationspezifisches Rollenverhalten erforderlich machen. Das öffentliche Fest, von dem Schauspieler ausgeschlossen sind, preist er als Gegenmodell dieser sozialen Entfremdung: »donnez les Spectateurs en Spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.«⁷⁷ Durch die Beseitigung der Rampe, die Bühnen- und Zuschauerrahmen trennt, sollen die Zuschauer zu Darstellern werden, die nur noch ihr authentisches Ich verkörpern. Damit verbindet sich für Rousseau die Forderung, den Rollenzumutungen der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft und ihrer permanenten *simulatio et dissimulatio* einen Entlastungsraum entgegenzustellen.

Während bei Rousseau das Fest ein Grenzwert theatraler Situation ist, das durch die Abschaffung der Rampe auch das Laster der verstellenden Mimesis beseitigt, formuliert Bachtin einen Grenzwert theatraler Situationen unter umgekehrten Vorzeichen. Er erkennt im Karneval das Modell einer nicht mehr theatralen Situation, in der es kein Außerhalb der Bühne gibt und in der folglich alles Handeln ein Rollenspiel hinter einer Maske ist: »Der Karneval kennt keine Unterscheidung zwischen Darstellern und Zuschauern. Er kennt keine Rampe, nicht einmal in der rudimentärsten Form. Die Rampe würde den Karneval zerstören (wie umgekehrt die Abschaf-

75 Zur Imagination des Festes um 1800 als Gegenraum zur (insbesondere höfischen) Repräsentation vgl. Primavesi: *Das andere Fest*, S. 11–27.

76 Rousseau: *Lettre à d'Alembert*, S. 73 (»Eine Mischung aus Niedrigkeit, Falschheit, von lächerlichem Dünkel und würdeloser Gemeinheit, die ihn befähigt, alle Arten von Rollen zu spielen außer der edelsten, die er aufgibt, außer der des Menschen«, übers. v. H. Ritter.) Vgl. Primavesi: *Das andere Fest*, S. 133–148.

77 Rousseau: *Lettre à d'Alembert*, S. 115 (»stellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, daß ein jeder sich im andern erkennt und liebt, daß alle besser miteinander verbunden sind«, übers. v. H. Ritter). Jacques Derrida hat auf diese Stelle in Zusammenhang mit Rousseaus Ablehnung der Masken im Speziellen und der Repräsentation im Allgemeinen verwiesen (Derrida: *Grammatologie*, S. 524–527).

fung der Rampe das Theater zerstören würde).«⁷⁸ Während bei Rousseau die Abschaffung der Rampe die Schauspieler abschafft, schafft sie bei Bachtin also das Publikum ab.

So unterschiedlich die Argumentationsrichtungen der beiden Grenzwerte des Rousseau'schen Festes und des Bachtin'schen Karnevals sind, so laufen sie doch auf dasselbe Phantasma eines parabatistischen Theaters der Moderne hinaus, in dem die ›apollinische‹ Trennung zwischen Darstellern und Zuschauern durch die ›dionysische‹ Teilhabe aller an einer Gemeinschaft aufgelöst wird. Als Phantasma weist diese theatrale Gemeinschaft zurück auf die Genealogie des Theaters, auf den Prozess der Ausdifferenzierung von *Orchestra* und *Theatron* aus einem ursprünglich gemeinsamen Raum ritueller Praxis. Anders als Nietzsches Begriffspaar konnotiert, verweist die tatsächliche Geschichte des Theaters allerdings wohl eher auf den Komödienchor und nicht, jedenfalls nicht nur, auf die Geburt der Tragödie. So hat Anton Bierl in seiner Studie über den Chor in der Alten Attischen Komödie gezeigt, dass der Komödienchor insbesondere in der Parabase »nicht nur aus dem Ritual hervorgegangen, sondern [...] zu weiten Teilen auch Ritual« ist.⁷⁹ In der Parabase, so schreibt Giorgio Agamben in ähnlicher Stoßrichtung, wird der Chor wieder zum κῶμος, er kehrt also zu seinem Ursprung zurück.⁸⁰ Dabei ist es charakteristisch für den Chor, dass er an beiden kommunikativen Rahmen teilhat und so als ritueller Chor, wie Bierl schreibt, die Funktion »eines Scharniers zwischen der Mimesis und der realen Kommunikationssituation« erfüllt.⁸¹ Indem die Parabase im Theater die Trennung zwischen Bühnen- und Beobachtungsrahmen für einen Moment aufhebt, ist sie diejenige Technik, die auf die Entstehung des Theaters als institutionalisierten Interaktionsraum verweist.

78 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 55.

79 Bierl: Der Chor in der Alten Komödie, S. 302. Zur Parabase schreibt Bierl: »Vieles deutet darauf hin, daß die Parabase, wie viele Äußerungen des komischen Chores, der Form und dem Inhalt nach auch zu Zeiten des Aristophanes ritueller Natur ist« (ebd., S. 349).

80 Agamben: Pulcinella, S. 43f.

81 Bierl: Der Chor in der Alten Komödie, S. 39. In einem Aufsatz zum selben Thema ergänzt Bierl über den Chor der Alten Attischen Komödie: »Die Choreuten agieren als künstliche, nicht-referentielle und nicht-mimetische Maskenfiguren ohne feste, durchgehaltene Identität auf der Bühne. Sie spielen nur partiell eine Rolle; gleichzeitig erfüllen sie stets auch die nicht-mimetische Funktion der Götterverehrung im Singen und Tanzen« (Bierl: Doppeltanz, S. 42).

2.4 *Parabasis und Mimesis*

In theoretischer Hinsicht stellt sich somit abschließend die Frage, was den Bühnenrahmen des Theaters von anderen sozialen Rahmen unterscheidet. Die klassische Antwort auf diese Frage geht auf das dritte Buch von Platons *Politeia* zurück, in der Platon Tragödie und Komödie als die beiden Dichtungsarten der Mimesis bestimmt. Mimesis definiert er hier als diejenige Form der Rede, in der ein Sprecher »irgendeine Rede vorträgt, als wäre er ein anderer«,⁸² während in der Diegese der Dichter selbst spreche. Die Theaterbühne ist demnach ein Rahmen für mimetische Rede, in der Schauspieler ihre Rollen spielen.

Genau diese Idee einer Als-ob-Kommunikation ist auch der Ausgangspunkt der Rahmentheorie, und zwar bereits in Gregory Batesons Theorie des Spiels.⁸³ Der Spielbegriff kann in der Ästhetik auf eine lange Diskussion zurückblicken, Bateson führt ihn aber als ethologischen Begriff in gewisser Hinsicht völlig neu ein. Bateson beginnt seine Überlegungen bei der Beobachtung von spielenden Affen, die lediglich so tun, als ob sie kämpften.⁸⁴ Er geht nun davon aus, dass ein solches Verhalten nur möglich ist, wenn die Metakommunikation »Dies ist ein Spiel« ausgetauscht wurde.⁸⁵ Es ist Bateson zufolge diese Metakommunikation, die einen Rahmen errichtet, der die spielerische Interaktion begrenzt.

Einen Großteil seiner Überlegungen widmet Bateson der paradoxalen Struktur dieser Metakommunikation. Die Mitteilung, dass alle Kommunikationen in einen Als-ob-Rahmen eingebunden sind, muss laut Bateson selbst als »wirkliche« Mitteilung verstanden werden und eben nicht als eine

82 Plat. pol. 3, 393 c.

83 Vgl. Bateson: *Ökologie des Geistes*, S. 241–261. Diese Tradition ist auch in der jüngeren Debatte um eine biologische Literatur- und Kulturtheorie zu verfolgen, beispielsweise bei Eibl: *Animal Poeta*, S. 337–340. Eibl weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass nur Menschen beim Spielen zuschauen, während Tiere immer mitspielen wollen. Das könnte ein Indiz dafür sein, warum das menschliche Zuschauen die Funktion erfüllt, unterschiedliche Rollenmodelle beobachten zu können, während sich bei Tieren keine Rollendifferenzen etablieren können.

84 Eine komplementäre Sicht zu Bateson nimmt Adorno in der *Ästhetischen Theorie* ein: Adorno blendet die metakommunikative Verständigung über das Spiel aus, um das mimetische Element des Spiels der Affen selbst in den Blick nehmen zu können (Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 179–182). Dabei ist es bezeichnend, dass er auf die Verwandtschaft zwischen dem Spiel der Affen und dem Spiel der Clowns aufmerksam macht, wo sich doch gerade die Lustige Figur des Clowns (wie unten noch zu diskutieren ist) nicht nur durch das mimetische Spiel, sondern auch durch die parabatische Interaktion mit dem Publikum auszeichnet.

85 Bateson: *Ökologie des Geistes*, S. 244. Vgl. dazu auch die Diskussion bei der zweiten »Group Process« Macy-Konferenz aus dem Jahr 1955 (Bateson: *The Message »This is Play«*).

Als-ob-Kommunikation. Der Satz »Dies ist ein Spiel« kann nur dann ohne Paradoxien geäußert werden, wenn er außerhalb des Rahmens, den er erzeugt, geäußert wird. Daraus folgt, dass mimetische Darstellung nicht ohne eine Metakommunikation möglich ist, die den Rahmen der mimetischen Darstellung überschreitet. Es kann also keinen mimetischen Bühnenrahmen geben ohne eine Parabase, die den Bühnenrahmen räumlich und zeitlich begrenzt. Das europäische Theater der Neuzeit hat für diese Kommunikation spezifische Codes entwickelt, insbesondere das Öffnen und Schließen des Vorhangs. Doch bereits in den Prologen und Epilogen der frühneuzeitlichen Bühne ist es üblich, den Bühnenrahmen durch explizite Parabasen einzugrenzen – vor allem dort, wo es (wie etwa im Fastnachtsspiel⁸⁶) keine räumlich abgetrennte Bühne gab.

Goffman führt zur Diskussion dieser ›Als-ob-Rahmen‹ den Begriff ›Modulation‹ (*keying*) ein.⁸⁷ Darunter versteht er den Vorgang, durch den »eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird«. ⁸⁸ Im Extremfall kann die Bedeutung einer Tätigkeit dabei sogar eine völlig andere werden, obwohl die Tätigkeit selbst dieselbe geblieben ist. *Keying* meint gewissermaßen, dass der Interpretationsschlüssel gewechselt wird, der einer sozialen Situation zugrunde liegt.⁸⁹ Goffmans Rede von der Nachbildung einer Tätigkeit entspricht in auffälliger Weise der aristotelischen Formel von der Tragödie als Nachahmung einer Handlung (»μίμησις πράξεως«).⁹⁰ Allerdings fasst Goffman unter dem Begriff der Modulation nicht nur Spiel und Theater, sondern beispielsweise auch Zeremonien und Probeläufe.

Es sind nun vor allem zwei Beobachtungen Goffmans, die über Batesons

86 Vgl. Catholy: Fastnachtsspiel, S. 21–26.

87 Vgl. Goffman: Rahmen-Analyse, S. 52–97.

88 Ebd., S. 55.

89 So sieht auch Werner Wolf die primäre Funktion der Rahmen darin, einen Rahmen für die Interpretation bereitzustellen (vgl. Wolf: Introduction, S. 3, 5, 26 und passim). Mit Clifford Geertz ließe sich sagen, dass der Vorgang des *keying* nur in Form einer ›dichten Beschreibung‹ sichtbar wird. Geertz greift zur Erklärung seines Begriffs der dichten Beschreibung Gilbert Ryles Beispiel der drei Knaben auf: Bei dem ersten Knaben zuckt das Augenlid unwillkürlich, bei dem zweiten ist das Zwinkern eine Form der Mitteilung, und bei dem dritten ist es die Parodie dieses Zwinkerns. Alle drei Bewegungen können identisch sein, bedeuten aber jeweils etwas anderes (Geertz: Dichte Beschreibung, S. 10–12). Es handelt sich also um nichts anderes als um eine Form von *keying*. Geertz zufolge sind die Unterschiede lediglich dann feststellbar, wenn nicht nur das Geschehen selbst, sondern auch der Wechsel des Interpretationsschlüssels in den zugrundeliegenden sozialen Rahmen beobachtet wird.

90 Aristoteles: Poetik (hg. Fuhrmann), S. 18 (= 1449b).

Theorie der Spielrahmen hinausführen. Erstens betont Goffman, dass nicht nur primäre Rahmen moduliert werden, sondern auch Modulationen zum Gegenstand weiterer Modulation werden können. Dazu zählt er beispielsweise militärische Übungen, die zur Vorbereitung eines Manövers durchgeführt werden, sowie Proben einer Theateraufführung.⁹¹ Zweitens stellt er fest, dass Modulationen Handlungen nicht lediglich nachahmen, sondern tatsächlich eine (andere) Handlung vollziehen. So sei beispielsweise der Kuss bei einer Begrüßung nur eine Modulation des Kusses in einem erotischen Rahmen. Dennoch werde damit die Begrüßung tatsächlich vollzogen.⁹²

Diese beiden Beobachtungen machen deutlich, warum die Vorstellung eines ›primären‹ Rahmens mit Vorsicht gebraucht werden muss. So kann beispielsweise ein Kampf auf der Bühne als Modulation eines ›wirklichen‹ Kampfes betrachtet werden. Doch auch der ›primäre‹ Rahmen eines ›wirklichen‹ Kampfes ist ein Rahmen, der nichts Originäres an sich hat, sondern immer schon moduliert ist. Auch der wirklich Kämpfende verkörpert eine Rolle, die in anderen Rahmen präfiguriert und eingeübt wurde. Es gibt keine idealen Urbilder sozialer Rahmen, sondern lediglich die Praxis der Wiederholungen von Rahmenbildungen.⁹³ Genau diese Allgegenwart der wiederholenden Mimesis verbietet es, den platonischen Dualismus als ontologische Differenz zwischen Handlung und Nachahmung zu betrachten – ein Einwand, der bereits bei Aristoteles vorgezeichnet ist.

Mimesis, verstanden als die rollenspezifische Darstellung des Selbst in ständig wechselnden Rahmen, ist eine anthropologische Grunderfahrung der Moderne. Mimetisch sprechen heißt: in einer Rolle sprechen, die von einem sozialen Rahmen zugewiesen wird. Als Rollendarstellung ist diese Erfahrung aber überhaupt nur deswegen beschreibbar, weil diese Rahmen paratistisch geöffnet sind.

Damit erscheint die Frage nach der Besonderheit der sozialen Institution des Theaters in anderem Licht. Um eine Arbeitsdefinition vorzuschlagen, die den folgenden Ausführungen zugrunde liegt: Das Theater ist diejenige Praxisform im Feld der Kunst, die einen Bühnenrahmen von einem Publikumsrahmen unterscheidet. Der Bühnenrahmen ist dabei gegenüber dem Publikumsrahmen zugleich geöffnet und geschlossen. Wird er als geschlossener Rahmen beobachtet, so markiert der sich im Publikumsrahmen befindende Beobachter die Seite der Mimesis: Er sieht Figuren, die in einem Rahmen des Als-ob handeln. Wird der Rahmen hingegen als zum Publikumsrahmen

91 Goffman: Rahmen-Analyse, S. 94.

92 Ebd., S. 59.

93 Vgl. dazu Müller: Bestimmbare Unbestimmtheiten, S. 136–140.

geöffnet beobachtet, so markiert der Beobachter die Seite der Parabasis und sieht so den Unterschied zwischen Schauspieler und Rolle.⁹⁴ Als Praxisform ist das Theater damit die Einheit der Differenz von Bühnenrahmen und Publikumsrahmen.⁹⁵ Beide Seiten gemeinsam konstituieren das Theater, doch wie in einer Kippfigur lässt sich zu einem Zeitpunkt nur entweder der Schauspieler oder die Figur sehen.⁹⁶

Die Gegenüberstellung von Bühnen- und Publikumsrahmen meint in dieser Arbeitsdefinition übrigens etwas anderes als das, was Niklas Luhmann als ›Doppelrahmung‹ beschrieben hat.⁹⁷ Luhmann hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Bühnenrahmen als mimetischer Rahmen in doppelter Hinsicht geschlossen ist: nach außen durch die Abgrenzung von der Welt sowie nach innen durch eine Selbstbeschränkung seiner Formen.⁹⁸ Der äußere Rahmen zeigt sich also beispielsweise in der Entscheidung einer Zuschauerin, ihre Aufmerksamkeit auf die Bühnenhandlung und nicht auf das Geschehen in der Proszeniumsloge zu richten, während dem inneren Rahmen die Erwartung entspricht, dass die Figuren auf der Bühne auf den Zuruf einer anderen Bühnenfigur reagieren und den Zuruf aus der Proszeniumsloge ignorieren sollten. Eine Konsequenz dieses Doppelrahmens besteht Luhmann zufolge in der Bereitschaft des Zuschauers, sich täuschen zu lassen, und dem gleichzeitigen Wissen um diese Täuschung.

In der Sprechakttheorie wurde der mimetische Bühnenrahmen als ein Fall diskutiert, der performative Äußerungen scheitern lässt.⁹⁹ So schreibt zum Beispiel Frege: »Wie der Theaterdonner nur Scheindonner, das Theatergefecht nur Scheingefecht ist, so ist auch die Theaterbehauptung nur Scheinbehauptung.«

94 Diese doppelte Bestimmung vermeidet das Problem, bereits auf Theorieebene die Trennung zwischen der Interaktion auf der Bühne und der Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum voraussetzen zu müssen, wie es etwa noch bei Dietrich Schwanitz anklängt: »[S]pezifisch an der dramatischen Interaktion ist die Form, in der die Anwesenheit der Zuschauer virtualisiert wird – sie können an der Interaktion teilnehmen, aber nur durch Beifalls- oder Mißfallenskundgebungen« (Schwanitz: *Zeit und Geschichte im Roman*, S. 200).

95 Jens Roselt hat mit Rückgriff auf Bernhard Waldenfels das Bild vom Theater als Zwischengeschehen verwendet, um dieses Problem begrifflich zu lösen. Als Zwischengeschehen überlagern sich demzufolge in der theatralen Aufführung die beiden Zustände einer Gemeinschaft und Trennung von Akteuren und Zuschauern (Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, S. 45–47 sowie 149 f.).

96 Vielleicht lässt sich darüber hinaus auch noch die Transformation des einen in das andere sehen, wie Jens Roselt unter anderem am Beispiel von Johan Simons Inszenierung *Die zehn Gebote* ausführt (vgl. ebd., S. 226–231) – wobei zu diskutieren wäre, ob sich diese Beispiele beobachtungstheoretisch nicht immer noch als Kippfiguren beschreiben ließen.

97 Vgl. dazu Wirth: *Rahmenbrüche*, S. 26–35.

98 Vgl. insbesondere Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 53, 176–179 und 414.

99 Vgl. dazu Wirth: *Rahmenbrüche*, S. 35–46.

tung. Es ist nur Spiel, nur Dichtung.«¹⁰⁰ In ähnliche Richtung äußert sich Austin, dem zufolge »performative Äußerungen unernst oder nichtig [sind], wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut«.¹⁰¹

Diesem »Nur Spiel, nur Dichtung«-Narrativ wurde in der Forschung vielfach mit dem Argument widersprochen, dass der Unterschied zwischen einer »echten« Behauptung und einer »Scheinbehauptung« nicht so eindeutig ist, wie es die frühe Sprechakttheorie nahegelegt hat.¹⁰² Im parabischen Theater wurde dieser Einwand immer wieder auch performativ vorgebracht. Ein Beispiel aus Tom Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1967):

(A good pause. Ros leaps up and bellows at the audience.)

ROS. Fire!

(Guil jumps up.)

GUIL. Where?

ROS. It's all right – I'm demonstrating the misuse of free speech. To prove that it exists. *(He regards the audience, that is the direction, with contempt – and other directions, then front again.)* Not a move. They should burn to death in their shoes.¹⁰³

Den »Feuer«-Warnruf, den Stoppard hier auf die Bühne bringt, verwendete bereits Mead als Beispiel einer symbolischen Interaktion: »Ein Mensch, der das Wort »Feuer« ausruft, kann in sich selbst jene Reaktion auslösen, die er auch in anderen auslöst.«¹⁰⁴ Vermutlich hat kein anderer Sprechakt eine so große illokutionäre Kraft wie der Warnruf. Stoppard thematisiert mit diesem parabischen Rahmenbruch somit, dass auch der Theaterschein eine reale Wirkung haben kann, und dass auch der reale Puls im Publikum sprunghaft ansteigen kann, bevor der mimetische Rahmen wieder geschlossen wird.

Damit folgt er einem Topos der Parabasentheorie, den bereits Kierkegaard in einem Aphorismus aus *Entweder – Oder* narrativ ausgeführt hat:

100 Frege: *Der Gedanke*, S. 36.

101 Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 43.

102 Vgl. insbesondere die inzwischen klassisch gewordene Kritik von Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, S. 32–41.

103 Stoppard: *Rosencrantz and Guildenstern*, S. 63f. Stoppards Szene ist natürlich immer noch recht konventionelles Theater, das sich durch zahllose Beispiele aus der Performance ergänzen ließ (etwa Marina Abramovičs *Lips of Thomas*, um ein kanonisches zu nennen), in denen der Bühnenrahmen sehr viel brüchiger ist.

104 Mead: *Geist, Identität und Gesellschaft*, S. 234.

In einem Theater geschah es, daß die Kulissen Feuer fingen. Hanswurst erschien, um das Publikum davon zu unterrichten. Man glaubte, es sei ein Witz, und applaudierte; er wiederholte es; man jubelte noch mehr. So, denke ich, wird die Welt zugrunde gehn unter dem allgemeinen Jubel witziger Köpfe, die da glauben, es sei ein »Witz«.¹⁰⁵

Es geht Kierkegaard in dieser kleinen Episode um das für ihn zentrale Thema des Verhältnisses von Kunst und Welt am Beispiel der Wirklichkeitsreferenz des Theaters. Die Pointe des Aphorismus besteht darin, dass das Theater qua Parabase auf eine Wirklichkeit Bezug nehmen kann, die nicht mimetisch vermittelt ist. Damit stellt Kierkegaard ein parabolisches Modell von Kunst in Aussicht, das seine Bedeutung nicht vom Prinzip der Repräsentation ableitet.

Um dieses Modell systematisch zu formulieren, muss die Sonderstellung des Bühnenrahmens anders aufgefasst werden als in der frühen Sprechakttheorie. Der Bühnenrahmen – und das unterscheidet ihn von vielen Spiel- und Proberahmen – zeichnet sich nicht durch die doppelte Grenzziehung nach innen und außen aus, sondern durch die Integration in den und die Opposition zu dem Publikumsrahmen. Die Parabase zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen ist der paradigmatische soziale Ort, der die Rollenübernahme explizit macht. Indem sich die Parabase auf den Rahmen bezieht, der metakommunikativ die Bühne als sozialen Rahmen überhaupt erst hervorgebracht hat, macht sie den Rahmen sichtbar. Der Vorhang kommuniziert die beiden Signale »was nun folgt, ist Spiel« und »hier endet das Spiel«. Die Parabase aber ist in demselben Rahmen wie diese beiden Signale verortet. Durch diesen Ebenenwechsel führt sie zurück in die Paradoxie der Spielkonvention, die durch die Trennung zwischen metakommunikativer Spielanweisung und spielerischer Kommunikation aufgelöst wurde. Das Publikum ist bei der Parabase immer mit der Frage konfrontiert: Ist dies noch Teil des vereinbarten Spiels oder gehört es zu der Ebene, auf der wir die Spielvereinbarung getroffen haben? Ist das, was ich sehe, mimetisches Rollenspiel oder nicht? Durch die Parabase wird das Medium der Mimesis selbst (und nicht nur die Form der mimetischen Kommunikation) sichtbar und verhandelbar.¹⁰⁶ Anders gesagt: Die Theaterparabase macht am Beispiel der Bühnenhandlung die Gemachtheit sozialer Rahmen schlechterdings beobachtbar.

105 Kierkegaard: Entweder – Oder, S. 40 f.

106 Um einen Gedanken Samuel Webers aufzugreifen: Das Theater ist ein »medium of the *arrivant*«, weil es sich von Anfang an denjenigen Bemühungen widersetzt hat, dynamische (Rollen-)Standpunkte als feste auszugeben (vgl. Weber: *Theatricality*, S. 29 f.).

Das Theater unterscheidet sich von anderen modulierten Rahmen dadurch, dass es die Differenz zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen institutionalisiert hat. Nur in theatralen Situationen wird Rollenverhalten vor einem anwesenden Publikum systematisch thematisiert. Es ist diejenige soziale Funktionsstelle, an der die in der Moderne allgegenwärtige Rollenanforderungen verhandelbar werden. Oder, um diesen Gedanken als starke These zu formulieren: Ohne Parabasen, die zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen oszillieren, wäre es nicht möglich, die permanente Mimesis in der Moderne als solche zu erkennen.

3 Selbstnegierende Konzepte. Die Erfindung der Illusionsstörung

Seit es Theorien der Parabase gibt, steht die These im Raum, die Parabase störe die Illusion des Publikums. Mit Beginn der Gattungsgeschichte – in den Chorparabasen des Aristophanes, aber auch in den *Apertes* bei Plautus – habe sich der Komödie eine Theatertechnik eingeschrieben, die dem Wesen des Dramas fremd sei, und gerade die ältere Forschung sah darin einen ästhetischen Fehler, der im Verlauf der Gattungsgeschichte vom regelhaften Drama beseitigt wurde.

Derartige Urteile, die in der Illusion eine anthropologische, dramaturgische oder medientechnische Universalie erkennen, missverstehen die Genealogie der Illusionsästhetik. Das führt unweigerlich dazu, eine bestimmte historische Ausprägung des Theaters zu einem ahistorischen Begriff zu verallgemeinern. Deswegen will dieses Kapitel nachweisen, dass das historische Verhältnis zwischen Illusion und Parabase sehr viel komplexer, variabler und für den Begriff der Illusion auch grundlegender ist. Folgende Aspekte werden dabei diskutiert:

Kapitel 3.1 untersucht am Beispiel der *Acharner*, dass die Parabase der Alten Attischen Komödie ihr Publikum nicht in eine illudierte Rezeptionshaltung versetzen durfte, da eine solche Haltung die politische Funktion der Parabase preisgegeben hätte. Diese Funktion bestand in der Parrhesie, also im Aussprechen unbequemer Wahrheiten, für die die Parabase die Lizenz besaß, die anwesenden Amtsträger auch namentlich zu verspotten.

Kapitel 3.2 widmet sich sodann der Entwicklung von der Alten Attischen Komödie zur römischen *Palliata*. Es führt das Argument aus, dass in dieser historischen Entwicklung aus der politischen eine ethische Funktion wurde. Die Aufgabe der parabatischen *Apertes* in der römischen *Palliata* bestand nicht mehr darin, einen demokratischen Entscheidungsträger von seinen politischen Irrtümern zu befreien, sondern den Zuschauer über seine Selbsttäuschungen aufzuklären.

Kapitel 3.3 untersucht das Urteil über die Parabase im Kontext des Illusionsdiskurses der französischen Klassik. Die Überlegungen werden von der These geleitet, dass erst die Dramenpoetiken in der Epoche der Repräsentation die Illusionsbühne zum historischen Apriori des Dramas erheben und deswegen die Parabase als deren Störung ablehnen müssen. Dabei verändert sich die Konzeption der Parabase je nachdem, ob sie in Opposition zu einer rhetorischen, optischen oder ›Als-ob‹-Illusion gestellt wird.

Kapitel 3.4 behandelt den für die Geschichte der Parabase entscheidenden Moment, in dem Diderot die Parabase einer Illusion der ›vierten Wand‹ gegenüberstellt. Diderot entwickelt die Ablehnung der Parabase im Kontext einer Auffassung, die man als ›Paradox über den Zuschauer‹ bezeichnen könnte: Obwohl die Darsteller für die Zuschauer auf der Bühne sind, müssen sie so tun, als existierten diese Zuschauer nicht.

Mit der Beschreibung eines ›Paradoxes über den Zuschauer‹ soll deutlich werden, dass die französischen Poetiken der Neuzeit erstmals die Parabase als theatertheoretischen Begriff fassen – allerdings nur im Modus der Negation. Der Begriff der Parabase wird so in gewisser Hinsicht zu einem selbstnegierenden Konzept. Denn er wird als Begriff erst in dem Moment fassbar, in dem er für die Illusionsästhetik die Funktion erfüllt, *ex negativo* zu verdeutlichen, was ›Illusion‹ überhaupt bedeutet. In genau diesem Moment aber wird die Parabase aufgrund ihrer angeblich zerstörerischen Wirkung auf die Illusion als Theatertechnik abgelehnt.

Kapitel 3.5 führt aus, dass erst die Romantik den Widerspruch zwischen Illusionserzeugung und parabatischer Illusionsstörung auflöst, indem sie beschreibt, wie die Parabase die Wirkung der Illusion erhöhen kann. Dadurch kann die Romantik die Parabase erstmals als Theatertechnik affirmieren und als Dramentechnik analysieren, ohne sie aus theorietechnischen Gründen ablehnen zu müssen. Damit bereitet sie der modernen Parabase den Weg, wieder als Technik einer politischen Ästhetik fungieren zu können.

3.1 *Die Parrhesie der Alten Attischen Komödie*

Die ältere Forschung zur Parabase muss vor dem Hintergrund der Dramaturgie ihrer Zeit gelesen werden. Wenn ein Philologe des 19. Jahrhunderts, der an die Inszenierungen des Realismus gewohnt war, über die Parabase der Alten Attischen Komödie arbeitete, musste er sich wohl daran stören, dass der Chor in der Parabase »das höchste Gesetz des Drama's, die Bewahrung der Illusion, ins Gesicht schlägt«,¹ er musste sie wohl als »etwas Fremdes [empfinden], als ein Ding, dessen Existenzberechtigung an dieser Stelle wir nicht recht einsehen«. ² Noch weit ins 20. Jahrhundert hinein, als auf zeitgenössischen Bühnen bereits theatrale Formen getestet wurden, die

1 Agthe: Die Parabase, S. 11.

2 Zieliński: Die Gliederung der altattischen Komödie, S. 184. Für die Entwicklung der Komikforschung im 20. Jahrhundert ist es nicht ganz unwichtig, dass zu den Schülern Zielińskis auch Michail Bachtin zählte.

ohne die Erzeugung einer Illusion auskamen, war es selbstverständlich, der Parabase eine »violation of the dramatic illusion« vorzuwerfen.³

Je mehr sich die einst avantgardistischen Theaterformen jedoch auf den Bühnen des 20. Jahrhunderts etablierten, umso fragwürdiger erschien diese Deutung. Im Jahr 1971 schließlich brach Gregory M. Sifakis in einer epochemachenden Monographie über die Parabase mit der alten Forschung. Sifakis' Ausgangspunkt ist die Beobachtung einer gewissen Affinität zwischen Aristophanes und Brecht: So wie dieser ein Theater entworfen habe, das die Idee einer Illusionsbühne hinter sich lasse, habe jener für ein Theater geschrieben, das diese Idee noch nicht kannte.⁴

Vieles spricht für diese Auffassung: beispielsweise die bühnentechnischen Differenzen wie das Fehlen des Vorhangs oder die sichtbare Mechanik von ἐκκύκλημα und μηχανή, aber auch die grotesken Kostüme, die Gesangspartien und der Tanz, die für die Schauspieltechnik der Alten Attischen Komödie charakteristisch sind⁵ und auf den Bühnen der klassischen Moderne wiederkehren. Noch wichtiger ist die veränderte Erwartungshaltung des Publikums. Die Bürger mussten schon deshalb nicht in das Bühnenhandeln einbezogen werden, da der Chor aus Mitgliedern der Bürgerschaft bestand.⁶ Für den Bürger Athens in klassischer Zeit war der Theaterbesuch ein politischer Akt, der in einen politischen Kontext eingebunden war (und für den er wohl schon seit Perikles auch ein Schauspiel erhielt).⁷

3 So bereits im Titel von Stow: *The Violation of the Dramatic Illusion*. Stow beruft sich bereits in dieser frühen Dissertation aus dem Jahr 1936 auf die Illusionsstörung als einen Topos, und er verteidigt die Parabase damit, dass sie den satirischen Effekt steigere (vgl. ebd., S. 4–6).

4 Sifakis: *Parabasis*, S. 7–14; im gleichen Jahr erscheint der in der Forschung weniger wirkungsvolle Aufsatz von François: *Aristophane et le théâtre moderne*, der den antiillusionistischen Bezug zum modernen Theater noch deutlicher herausarbeitet.

5 Vgl. überblicksweise Csapo: *Performing Comedy*, S. 64–67.

6 Hellmut Flashar schreibt dazu: »In einigen Komödien des Aristophanes ist der Chor in der Fiktion mit Teilen des Publikums identisch (*Acharner*, *Ritter*, usw.). Wendungen an das Publikum sind hier keine »Fiktionsbrüche«, sondern Ausdruck der Zusammengehörigkeit der Gemeinschaft, die mit den Dramen-Aufführungen das wichtigste Fest der Polis feiert.« Aus diesem Unterschied leitet er eine kaum zu überbrückende Differenz zwischen antiken und modernen Chören ab (Flashar: *Inszenierung der Antike*, S. 24).

7 Zum politischen Kontext und der Darstellung athenischer Herrschaftsmacht, etwa bei den städtischen Dionysien, vgl. Pickard-Cambridge: *The Dramatic Festivals*, S. 57–101. Einleitend heißt es dort: »The importance of the festival was derived not only from the performances of dramatic and lyric poetry but from the fact that it was open to the whole Hellenic world and was an effective advertisement of the wealth and power and public spirit of Athens, no less than of the artistic and literary leadership of her sons« (ebd., S. 58). Vgl. zu den θεωρικά insbesondere ebd., S. 265–268. Worin die politische Funktion des Theaters allerdings konkret bestand (und was »politisch« in diesem Zusammenhang bedeuten soll), ist umstritten. Vgl.

Unverzichtbarer Bestandteil dieses politischen Aktes in der Komödie und das vielleicht wichtigste Merkmal der Parabase war das ὀνομαστικὸν κωμῳδεῖν, die namentliche Verspottung der städtischen Eliten, die bei der Aufführung in der Prohedrie, also auf Ehrenplätzen in der ersten Reihe, Platz nahmen.⁸ Damit konnte die Parabase ihren satirischen Spott immer direkt und vor Publikum an die realen Adressaten richten. Aufgrund dieser direkten kommunikativen Anbindung war es dem Theaterbesucher zu keiner Zeit möglich zu vergessen, dass er sich im Theater als einem Raum der Polis-Öffentlichkeit befand.

Die ältere Forschung hatte Schwierigkeiten zu erklären, warum die Dichter der Alten Komödie nicht auf die Parabase verzichtet haben, wenn diese so offensichtlich gegen die dramatische Illusion verstoße. Eine Antwort, die der dichterischen Leistung Aristophanes' gerecht werden sollte, wurde in der Morphologie der Form gesucht:⁹ Sollte die Parabase einst am Ende eines ursprünglich religiösen Ritus gestanden haben, würde das erklären, warum später, als die Parabase Teil der Alten Komödie wurde, der Chor sein Kostüm ablegte und das Publikum aus einer vorher bestehenden Illusion entlasse. Allerdings seien, wie Sifakis ausführt, diese Thesen über eine ursprüngliche Endposition der Parabase nicht belegbar, ja die bestehende Quellenlage unterstütze eher die gegenteilige Vermutung, wonach die Parabase erst im fünften vorchristlichen Jahrhundert in der Alten Komödie entstand und von Beginn an in der Mitte und nicht am Ende des Stückes verortet war.¹⁰

Sifakis' Thesen blieben in seinem Fach nicht unwidersprochen. Kritisiert wurde beispielsweise, dass er den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie nivelliere, obwohl die Rezeptionshaltung in der Tragödie eine ganz andere als in der Komödie sei, in der sich das Publikum ohnehin ständig lautstark

dazu mit besonderem Bezug auf die Komödie Mann: Aristophanes, S. 104–106. Die Frage nach dem politischen Gehalt steht auch im Mittelpunkt der Studie von Brockmann: Aristophanes. Brockmann vertritt die These, »dass es Aristophanes in seinen Komödien ganz wesentlich auch darum gegangen ist, an der Politik Athens durch Spott und Komik ernst gemeinte Kritik zu üben und mit den Mitteln seiner Kunst auf die öffentliche Meinung einzuwirken« (ebd., S. X).

8 Bereits in der pseudoxenophontischen *Athenaion politeia* heißt es: »Das Volk wiederum in der Komödie zu karikieren und zu beschimpfen, lassen sie nicht zu, damit sie nicht über sich selbst Schlechtes anhören müssen; bei Privatleuten aber ermutigen sie dazu, wenn einer einen schmähen will, denn sie wissen genau, dass der in der Komödie Karikierte meistens nicht einer aus dem Volk und auch nicht aus der Masse ist, sondern entweder reich oder von vornehmer Geburt oder mächtig« (Ps.-Xen. Ath. pol. 2.18).

9 Vgl. Gelzer: Der epirrhematische Agon, S. 212, Anm. 1, sowie Sifakis: Parabasis, S. 16 f.

10 Vgl. Sifakis: Parabasis, S. 60–68, sowie Hubbard: The Mask of Comedy, S. 23–27. Dieser Auffassung schließt sich Storey: Origins, S. 183 f., an.

bemerkbar mache.¹¹ Außerdem wurde eingewandt, dass gerade die griechische Tragödie eine dramatische Illusion hervorgebracht habe und dass die Komödie die aus der Tragödie vertraute Erwartung an eine Illusion voraussetze, um mit der Enttäuschung dieser Erwartung einen komischen Effekt zu erzielen.¹² Auch im brechtschen Theater gebe es immerhin noch Momente, in denen die Figuren auf ganz herkömmliche Weise ihre Rollen spielten, um auf dieser Grundlage einen ›V-Effekt‹ überhaupt erst erzeugen zu können.¹³

Diese Kritiken tendieren allerdings dazu, die Komödie als sekundäre Gattung aufzufassen, die den ›Normalfall‹ der tragischen Illusion immer schon kennt und voraussetzt, um eine komische Wirkung erzielen zu können. Dabei scheint die umgekehrte Annahme mindestens ebenso plausibel: Erst die Störung der Illusion macht die Illusion überhaupt sichtbar und damit ästhetisch diskursivierbar. Wenngleich es also zutrifft, dass über Illusion in der Komödie ganz anders gesprochen werden muss als über Illusion in der Tragödie, lässt sich die Frage nach der Illusion nicht einfach dadurch lösen, dass man die illudierende Tragödie an einen imaginierten theatralen Ursprung setzt und von dieser Tragödie die Komödie ableitet.

Eine angemessenere Beschreibung der Alten Komödie besteht darin, von der Form des Zusammenspiels von mimetischer und parabatistischer Ästhetik auszugehen: Einmal sprechen Schauspieler in ihren Rollen zueinander, ein andermal sprechen und singen die Bürger Athens zu ihresgleichen im Publikum. Gerade diese Doppelstruktur ist wegweisend für die Entwicklung der Gattung der Komödie, die dann entweder den Weg der mimetischen, illudierenden, regelmäßigen bzw. geschlossenen Komödie oder aber den der parabatistischen, illusionsbrechenden, unregelmäßigen bzw. offenen Komödie einschlagen kann.¹⁴ Über den Begriff der Illusion ist damit noch nicht viel ausgesagt. Ganz offensichtlich unterbricht die Parabase etwas – aber ist dieses ›etwas‹ wirklich schon ›Illusion‹? Bereits Wieland schreibt in seiner *Acharner*-Übersetzung, wie wenig die Dichter der Alten Attischen Komödie Bedenken gehabt hätten, »ihre Zuschauer in der Illusion zu stören, oder vielmehr, wie wenig das, was

11 Vgl. Chapman: *Some Notes on Dramatic Illusion*, S. 1 f. Dennoch wurde in der jüngeren Forschung bezweifelt, ob das Publikum der attischen Tragödie nicht auch in höherem Maß am Spiel beteiligt war und von den Darstellern adressiert wurde, etwa wenn sich eine tragische Figur zugleich an Chor und Publikum wendet (vgl. Villacèque: »Toi, spectateur de mes tourments«).

12 Vgl. Chapman: *Some Notes on Dramatic Illusion*, S. 2 f.

13 So etwa Bain: *Actors & Audience*, S. 5 f.

14 Im Sinne Walter Trautweins bleibt dabei festzuhalten, dass diese beiden Wege lediglich zwei idealtypische Pole der Entwicklung anzeigen, und dass sich die Komödien immer in einem Spektrum zwischen »Wirklichkeitsbezug und interner Struktur des Komödienspiels« verorten (Trautwein: *Komödientheorien*, S. 97).

man heut zu Tage so nennt, bey ihnen Zweck war«. ¹⁵ Und auch Sifakis bringt den Einwand, dass unsere Vorstellung von ›Illusion‹ mit Blick auf seinen Forschungsgegenstand anachronistisch sei, da sie das Paradigma einer realistischen Repräsentation voraussetze. Sogar seine Kritiker haben einräumen müssen, dass der Begriff der Illusion für die Antike problematisch ist.

Damit geraten sie allerdings in das Dilemma, einen offenbar anachronistischen Begriff anwenden zu müssen, ohne seine Bedeutung zu verfälschen. Dieses Dilemma macht sich in Theoriedefiziten bemerkbar. Beispielsweise dann, wenn der Begriff der Illusion von dem der Fiktion abgeleitet werden soll. So schreibt etwa Kenneth Dover: »[B]y ›illusion‹ we do not mean visual ingenuities of production (in which the Greeks had naturally not advanced very far) but simply the uninterrupted concentration of the fictitious personages of the play on their fictitious situation«. ¹⁶ Diese Lösung kann schon deshalb nicht befriedigen, da die Fiktion zumindest in Verdacht steht, die Erfindung einer neuzeitlichen, repräsentationalistischen Ästhetik zu sein. Und selbst wenn man Illusion und Fiktion über den Begriff der »concentration« aneinander koppeln möchte (und dabei entscheiden könnte, wann sich Figuren auf ihre theatralen Situationen ›konzentrieren‹), wäre damit doch noch nichts darüber ausgesagt, ob diese Konzentration von einem illudierten Publikum auch geteilt wird. Das Problem besteht schon darin, dass ›Illusion‹ ein psychologischer und ›Fiktion‹ ein ontologischer Begriff ist. Für ›Illusion‹ als psychologische Kategorie verfügt das Griechische noch nicht einmal über ein Wort. ¹⁷

Zuverlässig ließ sich der Begriff der antiken Parabase bislang nur form-ästhetisch klären, wodurch der Begriff der Illusion überflüssig wird. Thomas K. Hubbard etwa hält gegen Sifakis zwar noch an dem Deutungsmodell eines parabatistischen Illusionsbruchs fest, ¹⁸ thematisch spielen rezeptionsästhetische Spekulationen bei ihm aber bereits keine Rolle mehr. Stattdessen folgt er der Spur, dass die aristophanischen Parabasen in hohem Maß von intertextuellen Bezügen geprägt sind, ¹⁹ dass sie Referenzen auf die Thematik der Komödie als Ganzes erzeugen ²⁰ und auf frühere Komödien anspielen oder Tragödien parodieren.

15 Wieland [Übersetzer]: Die Acharner. In: Der Neue Teutsche Merkur H. 3 (1794), S. 17 f., Anm. 9.

16 Dover: Aristophanic Comedy, S. 56. Dieser Begriffsbestimmung schließt sich Bain: Actors & Audience, S. 4, Anm. 1, an, während Muecke: Playing with the Play, S. 56 und 61, die Begriffe kurzerhand synonym verwendet.

17 Vgl. Görler: Über die Illusion in der antiken Komödie, S. 42, Anm. 5.

18 Hubbard: The Mask of Comedy, S. 28, vgl. insbesondere Anm. 60.

19 Vgl. ebd., S. 29–33.

20 Darin folgt Hubbard einer Tendenz der jüngeren Forschung, die darauf hinweist, dass die Parabasen zwar den Kommunikationszusammenhang unterbrechen, inhaltlich jedoch keinen

Mit diesem intertextuellen Ansatz löst sich aber nicht nur die rezeptionsästhetische Frage auf. Auch die besondere kommunikative Situation sowie die performative Dimension der Parabase geraten dann aus dem Blick. Man könnte zwar versuchen, auch die Aufführungssituation als Text und damit als einen Sonderfall von Intertextualität aufzufassen. Doch die körperliche Bewegung, die Zuwendung zum Publikum, wäre dann nicht mehr beschreibbar – und das, obwohl der Begriff *παρόβασις* ursprünglich gerade diese Bewegung bezeichnet.

Worin die psychologische Wirkung der Parabase auf das antike Publikum im Dionysostheater bestanden hat, lässt sich zweieinhalb Jahrtausende später nicht mehr zuverlässig rekonstruieren. Das wäre schon für moderne Aristophanes-Aufführungen schwierig, bei denen es selbstverständlich möglich (und sogar wahrscheinlich) ist, dass sie eine Illusion erzeugen, die durch die Parabasen unterbrochen wird. Man muss daher auf die Texte selbst blicken, um einen Anhaltspunkt zu bekommen, welche implizite Rezeptionshaltung die Parabasen in der griechischen Klassik beim Zuschauer voraussetzen.

Ein gutes Beispiel dafür ist die Parabase aus Aristophanes' erster erhaltener Komödie *Die Acharner*. Das Stück wurde bei dem Lenäenfest des Jahres 425 v. Chr. aufgeführt, in einer entscheidenden Phase der griechischen Geschichte. Der verheerende Peloponnesische Krieg befand sich bereits in seinem sechsten Jahr, Perikles, der eine lange Blütezeit Athens geprägt hatte, war im Jahr 429 gestorben, und mit Kleon war ein Politiker neuen Schlags an die Macht gekommen, der sich vorgenommen hatte, den Krieg ohne Rücksicht auf Verluste bis zum vollständigen Sieg zu führen.

In dieser Situation schreibt Aristophanes eine Komödie, in der er mit Athens Politik im Peloponnesischen Krieg abrechnet. Protagonist ist der Friedensbefürworter Dikaiopolis, der angesichts einer unfähigen politischen Elite einen Privatfrieden mit Sparta schließt. Für diese eigenmächtige Tat will ihn der Chor der Acharner steinigen, der unter den Kriegseinfällen der Spartaner besonders zu leiden hatte und nun auf ein hartes Vorgehen gegen Sparta drängt. Nach einer Verteidigungsrede des Dikaiopolis beginnt der Chor jedoch an seinem Entschluss zu zweifeln. Er zieht den Offizier Lamachos hinzu, der als Kriegsbefürworter eine Gegenposition zu Dikaiopolis vertritt. In dem Streitgespräch wird er allerdings als korrupter Kriegsgewinnler bloßgestellt. Dikaiopolis hat damit seine private Friedenspolitik wirkungsvoll behauptet.

Fremdkörper darstellen, sondern das Thema des Stückes vertiefen (vgl. etwa Bowie: *The Parabasis*; Zimmermann: *Das Drama*, S. 684f.).

Nachdem Dikaiopolis und Lamachos die Bühne verlassen haben, bleibt der Chor, der zuvor wie das Publikum den Streit verfolgt hat, alleine in der Orchestra zurück und wendet sich den Zuschauern zu. Die Parabase beginnt damit, dass der Chor noch einmal knapp Dikaiopolis' Sieg im Streitgespräch konstatiert:

CHOR. Der Mann geht als Sieger hervor aus dem Streit und kann das
Volk überzeugen
Mit dem Frieden. Doch lasst uns die Mäntel ablegen und mit Anapäst
beginnen.²¹

Diese beiden Verse bilden das Kommation, sie sind das notdürftige Scharnier zwischen der mimetisch-dialogischen und der parabatistischen Kommunikationssituation. Der zweite Vers kündigt bereits die eigentliche Parabase an. Was genau man unter dem dabei erwähnten Ablegen der Mäntel verstehen will, entscheidet sich danach, ob man Anhänger der Illusionsthese ist oder nicht. Wer die Dialogpartien für illusionistisch hält, tendiert dazu, das Ablegen der Kostüme metaphorisch zu verstehen, als ein Zeichen für das Ablegen der Rolle, die womöglich sogar vom Ablegen der Masken begleitet wird.²² Wer die Illusionsthese hingegen ablehnt, kann sich darauf berufen, dass für den nun folgenden Tanz des Chores schlicht eine größere Bewegungsfreiheit notwendig ist, und die Mäntel nur aus diesem Grund abgelegt wurden.²³

Der Chorführer beginnt die eigentliche Parabase folgendermaßen:

Seitdem unser Meister die Leitung hat übernommen komischer
Chöre,
Ist noch nie er getreten vors Publikum hin, um sich seiner Geschick-
heit zu rühmen[.]²⁴

Dies ist eine der Stellen, an denen das Verb *παραβαίνειν* von Aristophanes explizit verwendet wird – mit der Besonderheit, dass es sich an dieser Stelle auf den Dichter selbst (der mit ›Didaskalos‹ oder ›Meister‹ gemeint ist) und

²¹ Aristophanes: Die Acharner, S. 51, V. 626 f. Aristophanes wird hier und im Folgenden in der Übersetzung von Peter Rau wiedergegeben.

²² Vgl. Sifakis: Parabasis, S. 103–108, dagegen etwa Hubbard: The Mask of Comedy, S. 48.

²³ Dem widerspricht hingegen S. Douglas Olson in seinem Kommentar mit dem Hinweis, dass der Chor an anderen Stellen mit seinen Mänteln tanzt (Aristophanes: Acharnians, S. 235).

²⁴ Aristophanes: Die Acharner, S. 51, V. 628 f.

nicht, wie sonst üblich, auf den Chor bezieht: »διδάσκαλος [...] παρέβη πρὸς τὸ θέατρον«,²⁵ »der Lehrmeister trat vor das Theaterpublikum«.

Der Chorführer fährt fort:

Verleumdet von seinen Gegnern jedoch bei den eiligberatnen Athenern,
Er spottete über unsere Stadt und beleidigte höhnisch die Bürger,
Da ist eine Antwort erforderlich jetzt an die besserberatnen Athener.
Es behauptet der Dichter, Urheber zu sein von vielen euch nützlichen Dingen,
Indem er euch aufhören hieß, zu sehr euch durch Reden von Fremden zu täuschen,
Euch nicht mehr an Schmeicheleien zu freuen, nicht gaffende Bürger zu sein mehr.
Denn früher wohl nannten die Botschafter euch aus den Städten mit täuschender Rede
Zur Einleitung »Veilchenbekränzte« gleich, und wenn euch dies einer sagte,
So saßet ihr wegen der »Kränze« sogleich erhoben auf eueren Hintern.
Wenn aber einer mit schmeichelndem Wort Athen »das fettglänzende« nannte,
So kriegte er wegen »fettglänzend« alles, euch ehrend wie die Sardinien.
Indem er das tat, ist von vielem Guten er Wohltäter für euch geworden,
Indem er euch zeigte, wie's in den Städten das Volk mit der Demokratie hält.²⁶

Der Chorführer nimmt den Dichter vor dem Vorwurf in Schutz, er habe es mit der Kritik an der Politik Athens in seinem Vorjahresstück, den nicht überlieferten *Babyloniern*, zu weit getrieben. Die *Babylonier* waren eine satirische Abrechnung mit den als korrupt dargestellten Amtsträgern und richteten sich insbesondere gegen Kleon. In dem Stück wurde auch dargestellt, wie Mitglieder des Attischen Seebundes als Sklaven von den attischen Politi-

25 Aristophanes: *Acharnians*, S. 33, V. 628 f.

26 Aristophanes: *Die Acharner*, S. 51–53, V. 630–642. Die Epitheta *ornantia* »veilchenbekränzt« und »fettglänzend« stammen von Pindar (vgl. den Kommentar ebd., S. 297).

kern ausgebeutet wurden. Das war umso provokanter, als die Aufführung in Anwesenheit von Gesandten der Bündnisstaaten im Publikum stattfand. Vermutlich hat Kleon auch deswegen Anklage gegen Aristophanes wegen Verleumdung der Polis in Anwesenheit Fremder erhoben.²⁷

In der Parabase rechtfertigt sich Aristophanes damit, dass sein Tadel zum Wohle der Polis erfolgt sei, die sich durch das Lob Fremder zu politisch unklugen Entscheidungen habe hinreißen lassen.²⁸ Wichtiger als die Frage, ob der Chor in dieser Parabase seine Rolle ablegt, ist deswegen die Feststellung, dass *das Publikum* auf eine Rolle festgelegt wird: nämlich auf seine Rolle als politischer Entscheidungsträger.²⁹ Es wechselt von seiner Publikumsrolle, in der es seine Aufmerksamkeit auf die mimetisch dargestellte Handlung richtet, in die Rolle des demokratischen Souveräns, dessen Augenmerk auf dem Staatswohl liegt. Dabei verändert sich auch der Charakter des Theaters.

Tatsächlich lassen sich gerade die *Acharner* als ein Stück verstehen, in dem es genau darum geht, das Theater als Raum der politischen Kritik zu verteidigen. Das wird schon vor der Parabase in der Verteidigungsrede des Dikaiopolis deutlich, die er vor dem Chor der Acharner hält. Diese Rede inszeniert Aristophanes bis ins Detail als Tragödienparodie. Dikaiopolis

27 Vgl. zu den *Babyloniern* S. Douglas Olsons Einleitung in Aristophanes: *Acharnians*, S. xxviii–xxxI.

28 Christian Brockmann nennt die Parabase treffend »eine Grundsatzserklärung zur Komödienkunst«: »Der scharf kritisierende Komödiendichter ist der wahre Ratgeber« (Brockmann: *Aristophanes*, S. 179).

29 Darin liegt eine grundlegende Funktion der antiken Parabase, die dem modernen Theater wesentlich fremd ist und sich nicht direkt in die Gegenwart übertragen lässt. Das zeigt sich exemplarisch an Ferdinand von Schirachs Gerichtsdrama *Terror* (2015). Das Stück handelt von einem fiktiven Gerichtsverfahren gegen einen Luftwaffenpiloten, der ein von einem Terroristen gekapertes Flugzeug abgeschossen hat. In seiner strikt mimetischen Grundanlage könnte das insgesamt sehr undramatische und eher didaktische Konversationsstück nicht weiter von Aristophanes entfernt sein. In einer abschließenden Parabase setzt es dennoch die formale Pointe, dass das Publikum in der Rolle von Schöffen als imaginäre Entscheidungsinstanz das Urteil treffen soll. Nun hätte sich in der attischen Polis, deren Volksgericht keine Berufsrichter kannte, ein Rechtsproblem tatsächlich prinzipiell auch auf der Bühne verhandeln lassen. Die *Heliaia* bestand aus 6000 Richtern, die auch in den Theateraufführungen einen beträchtlichen Teil des Publikums ausmachten. In einer modernen, funktional differenzierten Gesellschaft aber ist ein juristischer Sachverhalt wie der des entschuldigenden übergesetzlichen Notstands zu komplex, um im Medium des Theaters vor einem juristischen Laienpublikum angemessen dargestellt zu werden (vgl. dazu Schild: *Verwirrende Rechtsbelehrung*). Insofern ist es einerseits konsequent, wenn Schirachs zweites Theaterstück *Gott* (2020), das in formal sehr ähnlicher Weise das Thema der Sterbehilfe verhandelt, nicht mehr vor Gericht, sondern im Deutschen Ethikrat spielt. Andererseits aber tritt das Publikum dann gerade nicht mehr als Entscheidungsträger in Erscheinung, und deswegen kann auch die Parabase ihre ursprüngliche ästhetisch-politische Funktion nicht mehr erfüllen.

sucht zunächst Euripides auf, um sich aus dessen Fundus mit einem Kostüm auszustatten, das für seine Rede angemessen ist. Er wählt das Bettlergewand des euripideischen Telephos, dessen rhetorische Hyperbel (»ich habe eine berechnete Antwort und will nicht schweigen, auch nicht wenn mir einer dafür mit dem Beil den Kopf abschlagen wollte«³⁰) er wörtlich nimmt, indem er seinen Kopf für die Rede auf einen Hackblock legt:

ΔΙΚ. »Verargt es mir nicht, Männer« im Theater hier,
»Wenn ich, ein Bettler,« vor Athenern »reden will«
Von Staatsgeschäften, der ich doch Komödie geb.
Was nämlich wahr ist, weiß auch die Komödie.
Ich werde sagen, was zwar hart ist, aber wahr.
Denn jetzt kann Kleon mich nicht schmähen, dass ich
Im Beisein Fremder schlecht red über unsre Stadt.
Denn wir sind unter uns, es ist Lenäenfest[.]³¹

Die Rede beginnt mit einem Zitat aus Euripides' *Telephos*-Tragödie, und in diesem Moment wird unklar, wer hier eigentlich spricht. Es ist offenbar nicht mehr der Protagonist, der sich als Dikaiopolis an den Chor der Acharner wendet. Vielmehr scheint er zu Telephos geworden zu sein, der sich seinerseits in einen Bettler verkleidet hat. Aber schon im zweiten und dritten Vers ist es weder Dikaiopolis noch der als Bettler verkleidete Telephos, sondern der Schauspieler, der sich der Kommunikationssituation der Komödie bewusst ist und sich direkt an die im Theater versammelten Athener richtet, die hier »unter sich« sind. »Unter sich« sind die Athener, da die *Acharner* im Gegensatz zum Vorjahresstück nicht bei den Dionysien, sondern bei den Lenäen aufgeführt wurden, die im Winter stattfanden, was es den Bündnisgenossen unmöglich machte, nach Athen zu reisen.

Aber damit ist das Spiel mit den Rollenidentitäten noch nicht vorbei. Denn es ist ja nicht der Schauspieler, der von Kleon für die im Vorjahr aufgeführten *Babylonier* verklagt wurde,³² sondern der Autor (falls nicht sogar Aristophanes

30 Zitiert nach der Übersetzung im Kommentar von Aristophanes: *Die Acharner*, S. 296.

31 Aristophanes: *Die Acharner*, S. 43–45, V. 497–504.

32 Darauf spielt Dikaiopolis noch vor Beginn seiner Hackblockrede an: »Wahrhaftig halte ich, bei Zeus, mich nicht bedeckt | Und trag zu den Spartanern meine Meinung vor. | Obwohl ich viel zu fürchten habe; denn ich kenn | Die Art ja unsres Landvolks, das sich riesig freut, | Wenn so ein Bauernfänger es lobhudelt und | die Stadt, ganz einerlei, ob richtig oder falsch; | Und dabei merkt es gar nicht, dass man es verkauft; | Und ich kenn auch das Trachten unsrer Alten, dass | Nach nichts ihr Sinn steht, als zu beißen im Prozess. | Und selber weiß ich ja, was ich von Kleon hatt | Zu leiden wegen der Komödie voriges Jahr. | Er schleppete nämlich in die Ratsversamm-

selbst die Rolle des Dikaiopolis gespielt haben sollte³³). Und – um noch zwei letzte Pointen hinzuzufügen – es ist sogar fraglich, ob es die Klage wirklich gab und ob das Publikum überhaupt wissen konnte, dass Aristophanes der Autor der *Acharner* und der *Babylonier* war.³⁴

Die Szene verdeutlicht, wie dynamisch die Rollenidentitäten in der Alten Komödie an ganz verschiedene kommunikative Rahmungen angepasst werden konnten und dass sie gerade nicht vom Bühnenrahmen determiniert wurden wie im Repräsentationstheater. Die ›Hackblockrede‹ ist in dem hier vertretenen Sinne eine durch und durch parabolische Kommunikationssituation, auch wenn sie keine Chorparabase ist. Während also die klassische Philologie mit guten Gründen einen Begriff wie den der ›Zuschaueradressierung‹ einführen muss, um ihn von der Chorparabase begrifflich zu unterscheiden, ist es bei einem systematischen Interesse an dem Verhältnis von Bühnen- und Publikumsrahmen notwendig, auch in diesem Fall von einer Parabase zu sprechen³⁵ und die formalen Gemeinsamkeiten zur Chorparabase zu betonen. In beiden Fällen wechselt die kommunikative Rahmung, wenn plötzlich das Publikum direkt angesprochen wird, in beiden Fällen wechselt die Sprecherrolle, und in beiden Fällen wird der kommunikative Zusammenhang auf der Bühne unterbrochen. Hatte in der Chorparabase der Chorführer im Namen des Dichters gesprochen, ist es nun der Protagonist. Und hier wie dort geht es um die Verteidigung des Theaters als eines Raumes, in dem »Wahrheit und Recht«, wie es im Text heißt, frei und mit namentlicher Verspottung ausgesprochen werden. In beiden Parabasen wird also – auch wenn es komisch überzeichnet ist – das für die attische Demokratie konstitutive Recht auf freie, öffentliche Kritik: auf *παρρησία* verteidigt.³⁶

lung mich, | Verleumdete und log in Grund und Boden mich | Und wirbelte und wusch den Kopf mir, so dass ich | Fast umgekommen wär in all dem Sudelwerk.« (ebd., S. 37, V. 368–382)

33 So argumentiert etwa Slater: *Aristophanes' Apprenticeship Again*.

34 Die Vermutung, dass die Klage lediglich Teil einer Selbstinszenierung von Aristophanes war, hat etwa Rosen: *Old Comedy*, S. 63 f., geäußert. Die Zuschauer mussten wohl den ›Didaskalos‹ Kallistratos für den Autor gehalten haben, der Regisseur oder Produzent des Stückes war und unter dessen Namen es zur Aufführung kam (Hubbard: *The Mask of Comedy*, S. 227–230).

35 So unterscheidet die von Alan H. Sommerstein herausgegebene *Encyclopedia of Greek Comedy* beispielsweise zwischen den *Lemmata aside, address to audience* und *parabasis*.

36 Der Begriff taucht bei Aristophanes auch explizit auf, wenn sich Mnesilochos in den *Thesmophoriazusen* explizit auf die *παρρησία* beruft (Aristophanes: *Thesmophoriazusen* [Hg. v. Austin / Olson], S. 24, vgl. den Kommentar ebd. S. 212 f.). Auch Plutarch schreibt ganz selbstverständlich von der »*παρρησία*« der Parabase (Plutarch: *Moralia*, Bd. 9, S. 80 [= *Plut. symp.* 7, 8, 3]), was vermuten lässt, dass die Verbindung von Parabase und Parrhesie bereits in der Antike topisch war. Zur Parrhesie im Kontext der Alten Attischen Komödie vgl. auch Balme: *The Theatrical Public Sphere*, S. 32–36.

Der klassischen Philologie ist der Umstand lange vertraut, dass die Redefreiheit eine unverzichtbare Bedingung der Alten Attischen Komödie war, von denen die Dichter insbesondere in der Parabase Gebrauch machten. In einem Überblicksartikel über die griechische Komödie nennt Hans-Joachim Newiger die *παρρησία* als historische Voraussetzung der aristophanischen Komödie an erster Stelle.³⁷ Die Kulturwissenschaften haben die Bedeutung dieses Sachverhalts aber erst in der jüngeren Vergangenheit erkannt, nachdem vor allem Michel Foucault in seinen letzten beiden Vorlesungen die *παρρησία* als Schlüsselbegriff verwendet hat, dem seither eine zentrale Rolle im Kontext der Debatte um *free speech* zukommt. Auf dem Spiel steht bei der Parabase also nicht weniger als die Funktion der Kunst im Allgemeinen und der Komödie im Besonderen für den öffentlichen politischen Diskurs.

Foucault nähert sich dem Thema, das er mit immer wieder neuen Akzenten und teils unterschiedlichen Ergebnissen untersucht, in anachronischer Reihenfolge. Der Schwerpunkt seines Interesses liegt zunächst auf der Zeit zwischen griechischer Spätclassik, Hellenismus und früher Kaiserzeit,³⁸ von dort kehrt er zurück ins fünfte Jahrhundert v. Chr.,³⁹ um schließlich die Geschichte der *παρρησία* bis zum frühen Christentum weiterzuerzählen.⁴⁰ Das Wort *παρρησία* bedeutet im ursprünglichen Sinne (*πᾶν ῥῆσις*) ›Reden (über) alles‹, wird aber zumeist als ›freies Reden‹ oder als ›Freimütigkeit‹ (*licentia*) übersetzt. Foucault selbst schlägt die Übersetzung ›Wahrsprechen‹ (›truth-telling‹ in seinen englischsprachigen Berkeley-Vorlesungen) vor. Ihn interessiert vor allem, dass sich in dem Begriff ab dem 4. Jahrhundert v. Chr. die drei zentralen Themen seiner Forschung berühren: »die Analyse der Veridiktionsmodi, die Untersuchung der Techniken der Gouvernementalität und die Bestimmung der Formen der Selbstpraxis«. ⁴¹

In aristokratischen Gesellschaften stellt sich für Foucault das Problem der *παρρησία* in mehrfacher Hinsicht. Dabei sind vor allem zwei Fragen wichtig: Wie soll ein Fürst entscheiden, ob sein Berater tatsächlich Parrhesiast ist? Und wie soll ein Berater den Fürsten lenken? Foucault zufolge müsse einerseits die Lebensführung eines Beraters danach geprüft werden, ob sie mit seinen

37 Newiger: Die griechische Komödie, S. 188.

38 Dies steht im Mittelpunkt der Vorlesung am Collège de France von 1982, vgl. Foucault: Hermeneutik des Subjekts, S. 446–501.

39 Dies ist der Fokus der Vorlesungen von 1983, vgl. Foucault: Die Regierung des Selbst, S. 104–237.

40 Dies ist der Fluchtpunkt der letzten Vorlesungsreihe aus Foucaults Todesjahr 1984 und das Programm, das er am Ende dieser Vorlesungen in Aussicht stellt, vgl. Foucault: Der Mut zur Wahrheit, S. 408–439.

41 Ebd., S. 23.

Worten in Einklang steht. Andererseits dürfe die *παρρησία* des Beraters nicht mehr nur politisch sein, sondern müsse »psychagogisch« werden, sich also an die Seele des Fürsten richten.⁴² In beiden Fällen tritt bei der Frage nach der *παρρησία* die Kategorie des Lebens und der Seele in den Vordergrund. Es geht um eine ›Sorge um sich‹ und damit auch um die Selbsterkenntnis des Subjekts. ›Illusion‹ bezeichnet in diesem Zusammenhang die Gefahr des falschen Selbstbildes eines Fürsten, vor der ihn der Parrhesiast zu bewahren hat.

Bevor sich die *παρρησία* aber am *ἔθος* des Individuums orientieren konnte, war sie Foucault zufolge Angelegenheit der *πόλις*.⁴³ Für die Parabase ist die *παρρησία* in diesem zweiten Sinne, also im Kontext der attischen Demokratie des 5. Jahrhunderts, von besonderer Bedeutung, obwohl sie für Foucault eigentlich nur die Vorgeschichte der Selbstpraxis ist, auf die er seinen Fokus legt. In den Reden, die Perikles bei Thukydides hält, sowie in den Tragödien des Euripides, insbesondere im *Ion*, erkennt Foucault das Ideal einer »richtige[n] *parrhesia*«. ⁴⁴ Foucault verweist auf Polybios, der die Staatsform der Demokratie über das Begriffspaar *ἰσηγορία* und *παρρησία* erklärt: Demokratie bedeute einerseits, dass alle Bürger dasselbe Recht hätten zu sprechen. Andererseits eröffne sie aber Einzelnen die Möglichkeit, durch eine mutige, freie Rede, die sich jedem Gegenstand zuwenden darf, einen besonderen Einfluss auf die Polis auszuüben.⁴⁵ Dabei gelte nicht erst für den Berater am Hof eines Tyrannen (hier hat Foucault vor allem Platon in Syrakus im Sinn⁴⁶), sondern bereits für die demokratische *παρρησία*, dass die freie Rede mit großen Risiken für den Redner einhergeht⁴⁷ – die Ostrakismen des 5. Jahrhunderts liefern dafür zahlreiche Belege.

Die Krise der attischen Demokratie am Ende des 5. Jahrhunderts verbindet Foucault mit einer Krise der *παρρησία*. Diese Krise äußere sich in der Entstehung einer »falschen *parrhesia*«, ⁴⁸ im öffentlichen Auftreten von Schmeichlern (*κόλακες*).⁴⁹ Es handelt sich also um genau das Problem, das Aristophanes in der Chorparabase der *Acharner* behandelt, wenn er seine Kritik an der Polis rechtfertigt und mit den Schmeicheleien anderer Redner kontrastiert. Das Problem der Schmeichler erläutert Foucault an

42 Foucault: Die Regierung des Selbst, S. 247.

43 Vgl. Foucault: Der Mut zur Wahrheit, S. 54; zu den Verschiebungen des Begriffes vgl. auch ders.: Die Regierung des Selbst, S. 238–251.

44 Foucault: Die Regierung des Selbst, S. 245.

45 Vgl. ebd., S. 100 f., 204 f.

46 Vgl. ebd., S. 272–360.

47 Vgl. ebd., S. 83 f., 88–99.

48 Ebd., S. 231.

49 Vgl. ebd., S. 233, sowie Foucault: Diskurs und Wahrheit, S. 84.

einer einschlägigen Stelle aus Isokrates' *Rede über den Frieden* (nach dem Bundesgenossenkrieg 355 v. Chr.), in der sich Isokrates beklagt, dass die freie Rede in der Volksversammlung nur noch den Unvernünftigsten und im Theater nur den Komödiendichtern gewährt werde, obwohl dort Fehler, die eine interne Angelegenheit der Polis wären, vor allen Griechen verbreitet würden.⁵⁰ Diese Kritik der *παρρησία* (wenngleich sie aus der Zeit der Mittleren Attischen Komödie stammt) liest sich wie ein Kommentar zur ›Hackblockrede‹ des Dikaiopolis. Zumindest aber ist sie ein expliziter Hinweis auf die Bedeutung der Komödie für das Problem freier Rede. Umso überraschender ist es, dass Foucault nur die Dramengattung der Tragödie berücksichtigt, wo die *παρρησία* zwar auf Ebene des Inhalts, nicht aber der theatralen Form erscheint.⁵¹

Die Alte Attische Komödie ist für das Verständnis der demokratischen *παρρησία* zentral. Indem Aristophanes immer wieder auf die Aufführungssituation der Komödie verweist, macht er deutlich, dass die *παρρησία* zwar ideologisch bedingungsloses demokratisches Recht ist, pragmatisch aber bestimmte Voraussetzungen erfüllen muss. Nicht jeder kann zu jeder Zeit alles sagen, sondern nur der Redner in der Volksversammlung, der über das nötige soziale Prestige verfügt, und die Schauspieler in der Komödie, die gerade gegeben wird.⁵² Aristophanes verwendet an der zitierten Stelle der *Acharner* (›Wahrheit und Recht verfiicht auch die Komödie‹) in parodistischer Absicht den Neologismus »τρρυφωδία«⁵³ als Synonym für κωμωδία (und im Anklang an τραγωδία), eine Paronomasie also, die darauf anspielt, dass nicht

50 Isokr. or. 8.14.

51 Im Anschluss an Foucault hat Sebastian Kirsch vorgeschlagen, den Tragödienchor als parrhesiastische Sprecherinstanz zu deuten (Kirsch: Chor-Denken, S. 287–383). Die antike Komödie spielt in der Diskussion bislang eine untergeordnete Rolle (eine Ausnahme ist Rosen: *Comic Parrhêsia*); Foucault selbst erwähnt Aristophanes nur einmal beiläufig (Foucault: *Der Mut zur Wahrheit*, S. 24).

52 Ein zentraler Streitpunkt der Aristophanesforschung betrifft die Frage, ob der Komödienspott auf die Tagespolitik Einfluss zu nehmen versuchte oder aber als ›karnevaleske‹ Ausdrucksform verstanden werden müsse, in der alles Gesagte an einen ›gegenweltlichen‹ Rahmen gebunden blieb (vgl. dazu Bierl: ›Viel Spott, viel Ehr!‹, der selbst versucht, den Komödienspott wegen des Fehlens sprachpragmatischer Aufrichtigkeitskriterien zu relativieren). Eine Lösung dieses Problems könnte in der ›politischen Differenz‹ liegen: Auch wenn die Schmähung auf der Bühne nicht nach den pragmatischen Kriterien tatsächlicher Tagespolitik gemessen werden kann, heißt das nicht, dass sie deswegen nicht insofern eine Bedeutung im Feld des Politischen hat, als sie im Theater eine parabatistische Redeordnung aufführt.

53 Aristophanes: *Acharnians*, S. 27, V. 500. Das Wort selbst spielt entweder auf den Weintrub (τρύξι) an, mit dem sich die Schauspieler ihre Gesichter einrieben, oder auf die Zeit der Weinernte (τρύγη), zu der die Stücke aufgeführt wurden (vgl. Liddell / Scott / Jones: *A Greek-English Lexicon*, S. 1830).

nur die Tragödie Angelegenheiten der Polis verhandelt, sondern auch die Komödie.⁵⁴ Oder besser gesagt: *besonders* die Komödie, da die Komödie – anders als ihre Schwestergattung – politische Fragen nicht anhand eines allgemein bekannten mythischen Stoffes verhandeln muss, sondern qua Parabase die ›Wahrheit‹ der aktuellen politischen Situation vor dem realen politischen Souverän verhandelt.⁵⁵ Darin lässt sich auch ein Grund erkennen, warum Aristophanes ausgerechnet den euripideischen *Telephos* parodiert, der die freie Rede aus Perspektive der Tragödie zum Thema macht.⁵⁶

Wenn im 5. Jahrhundert die Komödie zum Ort der *παρρησία* wird, dann kann gerade sie nicht eine ›vierte Wand‹ zwischen Darsteller und Publikum stellen. Gerade sie darf das Publikum nicht täuschen, um diejenigen Politiker anzuprangern, die das Volk »mit schmeichelndem Wort« (wie es in der Chorparabase der *Acharner* heißt) tatsächlich zu täuschen versuchen. Und gerade sie muss ein Ort sein, an dem sich eine politische Rhetorik ereignen kann,⁵⁷ die losgelöst ist von den Handlungszwängen der politischen Rede

54 Brockmann: Aristophanes, S. 166, gibt zu bedenken, dass diese Selbstermächtigung der Komödie hier gerade durch einen Rückgriff auf die Tragödie erfolgt: »Die Verteidigung der Komödie als kritischer Instanz wird möglich durch den Verweis auf die Tragödie.«

55 Diese politische Qualität der Komödie lässt sich auch im Lichte von Heinrich Meiers Interpretation der *Wolken* betrachten. Meier zufolge kritisiert Aristophanes in den *Wolken* einen eigentlich »vorsokratischen Sokrates« für eine bestimmte Form der Philosophie, die in ihrer Fokussierung auf Natur- und Sprachphilosophie die politische Dimension außer Acht lasse. Im Gegensatz dazu beanspruche Aristophanes für sich selbst »eine Position der Überlegenheit, da er die Meinungen der Bürger mit seinen Mitteln zu steuern, die politisch-theologische Wirklichkeit, in der der Philosoph sich zu behaupten hat, selbst zu formen weiß« (Meier: *Warum Politische Philosophie?*, S. 9–13, die Zitate auf S. 11 und 12).

56 Nach der griechischen Mythologie wurde Telephos bei der Verteidigung Mysiens gegen die Griechen von Achilles verletzt. Von einem Orakel erfährt er, dass nur der Urheber der Wunde ihn heilen kann. Deswegen macht er sich als Bettler verkleidet auf den Weg nach Argos. Dort steht er vor dem Problem, dass er weder als Feind der Griechen noch als Bettler die Möglichkeit hat, öffentlich zu sprechen. Euripides löst dieses Problem in seiner Tragödie, indem sein Telephos das Kind Orest als Geisel nimmt und sich dadurch gewaltsam Gehör verschafft (was Aristophanes ebenfalls parodiert, wenn Dikaiopolis einen Korb von Kohlen als ›Kind‹ der Köhler aus Acharnai als Geisel nimmt). Telephos' Dilemma besteht also darin, öffentlich sprechen zu müssen ohne sprechen zu dürfen, woraus Euripides die ethische Konsequenz ableitet, dass die Wahrheit ohne Rücksicht auf persönliche Gefahren zu sagen sei (vgl. dazu S. Douglas Olsons Einleitung in Aristophanes: *Acharnians*, S. liv–lxi). Wenn Aristophanes ausgerechnet den *Telephos* parodiert, dann könnte ein Grund dafür auch sein, dass es für Aristophanes die Komödie ist, die der Forderung auf freie Rede ohne Rücksicht auf persönliche Konsequenzen auch tatsächlich gerecht wird.

57 Diese These impliziert das Argument von einer eigenen Rhetorizität der *παρρησία*, wie es Melanie Möller gegen Foucault ausgeführt hat, der die *παρρησία* in einen Gegensatz zur Rhetorik stellt (vgl. Möller: *Am Nullpunkt der Rhetorik?*).

in der Pnyx und dem dort geltenden Ideal der ἰσηγορία.⁵⁸ Solange das Experiment der attischen Demokratie gedauert hat, wurde diese Trennung auch topologisch vollzogen: Es war das Zusammenspiel von Ekklesia und Theater, von der Volksversammlung in der Pnyx und dem Dionysostheater am Hang der Akropolis, von ἰσηγορία und παρρησία, das die Spannbreite des Prinzips der freien Rede in Athen ermessen hat. Obwohl formal beide Orte denselben rechtlichen Bestimmungen unterlagen, obwohl es also wohl keine juristische Sonderstellung der Komödie gab, hat das Dionysostheater insofern eine Sonderstellung, als in ihm 17.000 Personen Platz fanden (im Gegensatz zu nur 6.000 Personen in der Pnyx zu dieser Zeit) und es auch für Personengruppen zugänglich war, die nicht das Bürgerrecht besaßen. In der Komödie konnten also sehr viel mehr Personen am politischen Diskurs partizipieren als in der Volksversammlung.⁵⁹ Das Zusammenspiel von Ekklesia und Theater greifen die *Acharner* explizit auf, wenn sie die Handlung auf der Pnyx beginnen und Dikaiopolis dort für den Frieden das Wort ergreifen, ihn dann aber in den Parabasen an das Publikum im Dionysostheater sprechen lassen. Die Alte Komödie ist nicht deswegen politisch, weil sie die politische Realität mimetisch repräsentiert, sondern weil sie in einem ästhetisch-politischen Raum stattfindet, der sich gegen den Raum der politischen Entscheidung behauptet.

Es ist daher mehr als ein historischer Zufall, wenn gerade zur Zeit der Neuen Komödie, die ohne das Strukturprinzip der Parabase auskommt und sich nicht mehr als Ort der politischen παρρησία begreift, die Volksversammlung von der Pnyx ins Dionysostheater umzog. Die Zwillingsstruktur von politischer Entscheidung und komischer Kritik hatte ihren historischen Ort im demokratischen Experiment der attischen Polis. Ihr Ende wurde in den *Ekklesiazusen* und im *Plutos* eingeläutet, in den beiden letzten erhaltenen Stücken des Aristophanes, die bereits nach der katastrophalen Niederlage Athens im Peloponnesischen Krieg im Jahr 404 v. Chr. datieren und ohne ausgearbeitete Chorparabasen auskommen. Die Ironie, die zuvor durch die parabatischen Unterbrechungen ein Strukturprinzip der Komödien war, wandert nunmehr von der Form in den Gehalt der Stücke, wenn die zu Beginn der Komödie ein-

58 Auf eine solche politische Funktion der Alten Komödie hat vor allem Jeffrey Henderson hingewiesen: »what might be too disruptive in Assembly or court could find an outlet at the comic competition« (Henderson: *The Dēmos*, S. 274). Zum Verhältnis zwischen ἰσηγορία und παρρησία schreibt er an anderer Stelle von »complementary roles of comedy and oratory«, die sich ausmachen ließen »by examining the two central and related principles that set the rules for public speech and so enabled democracy to function in the first place: *isēgoria*, the right of every citizen to offer advice, and *parrhēsia*, the right of every citizen to voice frank criticism« (Henderson: *Attic Old Comedy*, S. 255).

59 Vgl. Henderson: *Attic Old Comedy*, S. 268.

geführte Störung der politischen Ordnung nicht mehr im abschließenden Fest aufgelöst wird, sondern das Stück, wie Hellmut Flashar formuliert hat, »im ironischen Zwielficht endet«. ⁶⁰ Mit dem Untergang der attischen Demokratie endet auch die Epoche der griechischen parabatrischen Komödie.

Es gibt ein historisches Ereignis, das diese Verbundenheit von attischer Demokratie, parabatrischer Komödie und politischer *παρρησία* wie in einem Brennglas verdichtet. Es ist ein Ereignis, das in der Antike mehrfach überliefert, dessen historische Glaubwürdigkeit aber seit ebenso langer Zeit bezweifelt wurde. Gegenstand dieser Geschichte ist die Feindschaft zwischen Eupolis (neben Aristophanes und Kratinos einer der drei Hauptvertreter der Alten Attischen Komödie) und Alkibiades (jenem zwielfichtigen Politiker, der entscheidenden Anteil am Untergang Athens hatte) – eine Feindschaft, die sehr an das Verhältnis zwischen Aristophanes und Kleon erinnert. ⁶¹ Anlass des Streits ist Eupolis' Komödie *Baptai*, ein Stück, von dem nur wenige Fragmente erhalten sind. ⁶² Der Titel bezeichnet im wörtlichen Sinne diejenigen, die jemanden oder etwas in eine Flüssigkeit tauchen. Zu dem wenigen, was wir über den Inhalt des Stücks wissen, gehört, dass Alkibiades das Opfer des Spotts dieser Komödie war.

Nach den für die Aristophanesrezeption einflussreichen *Prolegomena de comoedia* kam es infolge der Aufführung zu folgendem Ereignis: ⁶³ Eupolis hatte das Pech, kurz nach der Aufführung der *Baptai* unter Alkibiades' Kommando an der Sizilienexpedition (415 v. Chr.) teilnehmen zu müssen. Auf dem Schiff habe Alkibiades den Befehl gegeben, Eupolis ins Meer zu werfen, wo dieser entweder ertrunken oder kurz vor dem Ertrinken wieder an Bord geholt worden sei. Alkibiades habe an ihn die Worte gerichtet: »Tauche mich im Theater unter und ich ertränke dich in sehr salzigem Wasser.« So sei Eupolis entweder gestorben (was historisch schwer vorstellbar ist, da einige seiner Stücke aus der Zeit nach der Sizilienexpedition datieren), oder er habe es zumindest nicht mehr gewagt, offene Kritik auf der Theaterbühne zu äußern. Später habe Alkibiades ein Psephisma durchgesetzt, das der Komödie direkten Spott untersagte und so die zweite (Mittlere) Komödie begründete.

Es lässt sich kaum eine treffendere Erzählung als die Eupolis-Episode denken, um eine für Foucault zentrale Aussage zur politischen *παρρησία* zu bekräftigen: »Das Band zwischen der *parrhesia* und der Demokratie ist

60 Flashar: Zur Eigenart des aristophanischen Spätwerks, S. 432.

61 Vgl. Meier: Athen, S. 603–683.

62 Zum Überlieferungs- und Forschungsstand vgl. Storey: Eupolis, S. 94–111.

63 Koster: *Prolegomena de comoedia*, S. 27 (= *proleg. de com. XIa 1*; englische Übersetzung der entsprechenden Stelle in Storey: Eupolis, S. 380; vgl. ebd., S. 378–381 für eine Zusammenstellung der erhaltenen Quellen zu Eupolis' Tod).

ein problematisches, ein schwieriges, ein gefährliches Band.«⁶⁴ Die Eupolis-Episode zeigt exemplarisch, wie in der Demokratie Kräfte an die Macht kommen können, die das Risiko für den Parrhesiasten erhöhen. Dann besteht die Gefahr, dass die *παρρησία* als demokratisches Korrektiv beseitigt und so ein Grundpfeiler der Demokratie zum Einsturz gebracht wird. Das Verschwinden der Parabase nach der Alten Komödie ist nach diesem Verständnis nicht nur Symptom, sondern Mitursache für die Krise der Demokratie. Von nun an wird es nicht mehr möglich sein, die Bürger der Polis im Medium der Komödienkritik von ihren politisch schädlichen Illusionen zu befreien.

3.2 *Das Problem der Täuschung bei Plautus*

Nach dem Verschwinden der Chorparabasen treten andere parabatistische Formen in den Vordergrund, die keine direkte politische Funktion mehr erfüllen. Das gilt vor allem für das parabatistische Beiseitesprechen – eine Technik, die sich bei Aristophanes noch kaum finden lässt,⁶⁵ die aber in der Folgezeit zu einem regelrechten Strukturprinzip der Komödie avanciert. Dabei besteht eine auffällige historische Parallele zwischen der Entwicklung der Chorparabase und des parabatistischen Beiseite *ad spectatores*: So wie die Chorparabase von Aristophanes zu Menander verschwindet,⁶⁶ so verliert auch das parabatistische Beiseite, das zu Beginn der römischen Palliata bei Plautus stark ausgeprägt ist, in Terenz' Komödien an Bedeutung. Ähnliches lässt sich auch für parabatistische Prologe und Monologe konstatieren, die sich bei Plautus in den Jahren um 200 v. Chr. allenthalben finden lassen, im Verlauf des 2. Jahrhunderts aber immer seltener vorkommen.⁶⁷ Obwohl sich also Plautus thematisch an Menander orientiert, besteht mit Blick auf den parabatistischen Charakter seiner Stücke eine größere Verwandtschaft zu Aristophanes.

64 Foucault: Die Regierung des Selbst, S. 218.

65 Vgl. Bain: Actors & Audience, S. 87–99.

66 Dieser Prozess ist in sich komplex genug: Es findet sich zwar keine ausgearbeitete Chorparabase mehr, der Zuschauer wird allerdings immer noch direkt adressiert – jedoch nicht mehr in seiner Eigenschaft als Theaterbesucher, sondern gewissermaßen als Mensch, dem sich der Darsteller vertraut macht (vgl. dazu Scafuoro: Menander, S. 232–234).

67 Der Beitrag von Kraus: »*Ad spectatores*« in der römischen Komödie, versammelt zahlreiche Stellen des parabatistischen Beiseitesprechens und schlägt eine Systematik vor, die auch Techniken umfasst, die nicht im engeren Sinne parabatistisch sind. Die Rücknahme parabatistischer Elemente, die häufig von Plautus zu Terenz beobachtet wurde, ist jedenfalls nur eine Tendenz. Insbesondere in Terenz' Prologen lässt sich immer noch eine gewisse Nähe zu den aristophanischen Parabasen erkennen (vgl. Ehrman: Terentian Prologues).

Die beiden parallelen Entwicklungen könnten morphologisch-teleologische Ansätze dazu einladen, einen gleichsam natürlichen Fortschritt der Gattung zu erkennen, in der parabatische von zunehmend mimetischen Formen abgelöst werden. Doch weder Menander noch Terenz haben durch die Zurücknahme parabatischer Unterbrechungen schon eine frühe Form des Illusionstheaters entwickelt. Sie haben vielmehr andere Mittel verwendet, die einer illudierenden Rezeption durch das Publikum entgegenliefen.

Dieses Argument hat erstmals Woldemar Görler in seiner Heidelberger Antrittsvorlesung im Jahr 1971 vorgestellt – kurz vor der Veröffentlichung und ohne Kenntnis von Sifakis' Thesen über die Illusion bei Aristophanes, aber mit ganz ähnlicher Stoßrichtung.⁶⁸ Mit Argumenten, die aus der brechtschen Theatertheorie stammen, bezweifelt Görler, dass die antike Komödie illudierend gewirkt haben könne. Menander und Terenz verzichteten nicht deshalb auf parabatische Techniken, weil sie die Illusion aufrechterhalten und ästhetische Fehler ihrer Vorgänger vermeiden wollten. Vielmehr kommunizierten die Schauspieler hier wie dort direkt mit dem Publikum (wenn auch bei den weniger parabatischen Dramen vornehmlich durch Mimik und Gestik). Außerdem spielten diese Stücke mit den etablierten Typenschemata, was voraussetzt, dass das Publikum eine Distanz zur Handlung einnimmt, um dem Witz folgen zu können.

Im Übergang von den aristophanischen zu den plautinischen Parabasen verändert sich deren politische Funktion. Da das Zwölftafelgesetz die Beleidigung von Politikern durch Dichter (das *malum carmen*) unter Strafe stellte, konnte die römische Komödie kein geschützter Raum für das ὄνομαστὶ κωμῶδειν sein.⁶⁹ Zudem gibt es in der Palliata keinen Chor mehr (Plautus' *Rudens* und *Poenulus* vielleicht ausgenommen), der die politische Öffentlichkeit in der *Orchestra* darstellen könnte. Und auch wenn die Aufführungen noch staatlich organisiert waren, stammten die Darsteller nicht mehr aus der Mitte der Polis-Gesellschaft, sondern waren professionelle Schauspieler – bestehend vornehmlich aus unfreien Griechen, die mit ihren Theatertruppen vermutlich auf Tournee gingen.⁷⁰ Vergleicht man also die Chorparabasen von Aristophanes mit den parabatischen Apartes bei Plautus, kann man in struktureller Hinsicht einige Ähnlichkeiten feststellen. In funktionaler Hinsicht überwiegen hingegen eindeutig die Unterschiede.

Dies lässt sich exemplarisch an Plautus' *Miles gloriosus* zeigen. An einem politischen Anlass hat es Plautus bei diesem Stück nicht gefehlt, das wäh-

68 Görler: Über die Illusion in der antiken Komödie.

69 Vgl.: Blänsdorf: Die Palliata, S. 171.

70 Vgl.: Blänsdorf: Die kulturhistorische Seite des Dramas.

rend des Zweiten Punischen Krieges, nur einige Jahre nach der für Rom verheerenden Schlacht bei Cannae, entstand. Man kann sich ausmalen, wie Aristophanes die politisch Verantwortlichen in einer solchen Situation an den Pranger gestellt hätte. Bei Plautus bleibt vom ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν nur eine harmlose Kritik an dem sich überschätzenden Soldatentum übrig.

Der *Miles* beginnt mit einer dialogischen Exposition des prahlerischen Soldaten Pyrgopolinices mit seinem Sklaven Artotrogus:

PYR. Curate ut splendor meo sit clupear clarior
quam solis radii esse olim quom sudumst solent,
ut, ubi usus veniat, contra conserta manu
praestringat oculorum aciem in acie hostibus.
nam ego hanc machaeram mihi consolari volo;
ne lamentetur neve animum despondeat,
quia se iam pridem feriatam gestitem,
quae misera gestit [et] fartum facere ex hostibus.
sed ubi Artotrogus hic est?

ART. Stat propter virum
fortem atque fortunatum et forma regia;
tum bellatorem – Mars haud ausit dicere
neque aequiparare suas virtutes ad tuas.

PYR. Quemne ego servavi in campis Curculioniis,
ubi Bumbomachides Clutomistaridysarchides
erat imperator summus, Neptuni nepos?

ART. Memini. nempe illum dicis cum armis aureis,
cuius tu legiones difflavisti spiritu,
quasi ventus folia aut paniculum tectorium.

PYR. Istuc quidem edepol nihil est.

ART. Nihil hercle hoc quidemst
praeut alia dicam – quae tu numquam feceris.
periuriorem hoc hominem si quis viderit
aut gloriarum pleniorum quam illic est,
me sibi habeto, ego me mancupio dabo;
nisi unum, epityrum estur insanum bene.

PYR. Sorgt mir dafür doch, dass mein Schild mit seinem Glanz
Der Sonne Schein am blauen Himmel überstrahlt,
Auf dass er im Gebrauch beim Treffen dann dem Feind
In scharfer Schlacht die Augenschärfe blende!
(Auf sein Schwert deutend)

Denn für mein Schwert hier will ich Trost und Linderung,
 Damit es mir nicht klagt und in Verzweiflung fällt,
 Weil ich es schon so lang in Muße feiern lass –
 Das arme, das so gern zu Hackfleisch schlug den Feind.
 Doch wo ist Artotrogus?
 ART. (*beflissen*) Steht hier bei dem Mann
 Voll Mut und Sohn des Glücks und König von Statur,
 Und gar erst Kriegsheld: Mars wagt sich daneben nicht
 Zu nennen noch seine Taten deinen zu vergleichen.
 PYR. Den ich gerettet habe auf dem Kornwurmfeld,
 Wo Schlachtenbombastes Ruhmreichunheilsregentides,
 Ein Enkel des Neptunus Oberfeldherr war?
 ART. Ich weiß: den mit der goldenen Rüstung meinst du doch,
 Dessen Legionen du mit einem Hauch zerstreut
 Wie der Wind die Blätter oder dürres Ried vom Dach.
 PYR. Das ist noch gar nichts.
 ART. Nichts, beim Hercules, ist das,
 An anderem gemessen – (*beiseite*) was du nie getan!
 Wenn einer je ein größeres Lügenmaul gesehn
 Oder einen größeren Gaskogner noch als den:
 Ich bin sein Mann, dem geb ich mich zum Sklaven hin –
 Nur isst man hier so schrecklich gut Olivenmus.⁷¹

Pyrgopolinices wird eingeführt, oder besser: führt sich selbst ein mit den topischen Attributen des Helden – dem glänzenden Schild und dem kampfbereiten Schwert. Da Sozialprestige eine kommunikative Währung ist, benötigt er die Hilfe seines Sklaven als Berichterstatter seiner ruhmreichen Taten, um als tapferer Soldat erscheinen zu können. Dieser scheut nicht davor zurück, seinen Herrn über den Kriegsgott selbst zu loben. Mit jedem Wort wird dem Publikum dabei deutlicher, dass dieses Lob grotesk überzeichnet ist. Der Sklave gibt sich damit als Vertreter eines weit verbreiteten Figurentypus der Antike zu erkennen. Er zählt zu den Parasiten, die in der weichen Währung des Lobes für die harte Währung ihrer Mahlzeiten bezahlen. Allzu weit, das macht die Exposition deutlich, kann es mit dem Heldentum des Soldaten also nicht her sein. Damit wird der Protagonist schon in der Einleitung zum Exemplum einer Person, bei der zwischen Sein und Schein eine gewaltige Distanz besteht.

Als wären diese Ironiemarker noch nicht eindeutig genug, verwendet

71 Plaut. Mil. I/1, V. 1–24 (übers. v. Peter Rau).

Plautus mit dem parabatistischen Beiseite eine weitere Technik, um seinen Protagonisten bloßzustellen. Im 20. Vers lässt er das dramatische Kommunikationssystem wechseln (was in der verwendeten Edition mit einem Gedankenstrich markiert ist): »Nihil hercle hoc quidemst | praeut alia dicam – quae tu numquam feceris.« Das »tu«, das Artotrogus hier noch gebraucht, hat sich unter der Hand in ein »is« verwandelt – aus dem ›du‹, ist ein ›er‹ geworden. Das macht die neue Kommunikationssituation zwingend erforderlich: Artotrogus spricht nicht *mit* seinem, sondern *über* seinen Herrn; Adressat ist nicht Pyrgopolinices, sondern das Theaterpublikum. Auf dieses Publikum bezieht sich auch das »quis« im folgenden Satz: ›Wenn jemand‹ – und gemeint ist: jemand *unter euch* Zuschauern – ›einen noch verlogeneren Angeber kennt, werde ich sein Sklave.«

Artotrogus spricht wie Dikaiopolis eine Wahrheit aus, aber es ist nur noch die poetische Wahrheit des *argumentum*. Aristophanes bezog die Parabase gerade nicht auf den μῦθος, sondern auf eine politische Wahrheit. Im *Miles gloriosus* gibt es tatsächlich eine ›Illusion‹ als psychologisches Faktum, die durch die Parabase gestört wird. Aber diese ist nicht die Illusion des Publikums, das psychologisch in das mimetische Spiel eintauchen würde, sondern die Illusion des Alazon, des Angebers, der sich bereitwillig von dem ›Parasiten‹ täuschen lässt. Sie ist, mit anderen Worten, der psychologische Mangel an Selbsterkenntnis des Pyrgopolinices, der seine tatsächliche Größe wie auch die Wirkung seiner Selbstdarstellung verkennt. Die Komik des Stückes ergibt sich gerade aus dem Wissen um diesen Irrtum des Protagonisten.

Dieser Irrtum wird auch im (auf die Exposition folgenden) Prolog des Palaestrio deutlich:

PAL. Mihi ad enarrandum hoc argumentum est comitas,
 si ad auscultandum vostra erit benignitas;
 qui autem auscultare nolet, exurgat foras,
 ut sit ubi sedeat ille qui auscultare volt.
 nunc qua adsedistis causa in festivo loco,
 comoediai quam nos acturi sumus
 et argumentum et nomen vobis eloquar.
 Alazon Graece huic nomen est comoediae,
 id nos Latine gloriosum dicimus.
 hoc oppidum Ephesust; illest miles meus erus,
 qui hinc ad forum abiit, gloriosus, impudens,
 stercoreus, plenus periuri atque adulteri.

PAL. Die Fabel zu erzählen, hab ich die Freundlichkeit,
 Falls ihr denn habt zu lauschen die Gefälligkeit;
 Wer aber mir nicht lauschen will, steh auf und geh
 Und räume seinen Platz für den, der lauschen will! –
 Nun denn, wozu ihr sitzt an diesem schönen Platz,
 Von der Komödie, die wir gleich hier inszenieren,
 Will ich euch jetzt erzählen Titel und Sujet.
 ›Alazon‹ lautet griechisch der Komödie Titel,
 Was hier auf gut lateinisch ›Gloriosus‹ heißt.
 Diese Stadt ist Ephesus, jener Hauptmann ist mein Herr,
 Der eben fortging auf den Markt, ein Großmaul, Schuft,
 Ein Mistkerl, Ausbund von Betrug und Buhlerei.⁷²

Anders als in der dialogischen Exposition ist Palaestrio nun die einzige Figur auf der Bühne und öffnet bereits im Moment seines Auftritts deren kommunikativen Rahmen. Auch er unterbricht die Handlung und adressiert seine Kommunikation an das Publikum, das er explizit anspricht. Dabei begibt er sich in einen Schwellenbereich zwischen zwei fiktionalen Status: Als Sklave des Soldaten ist er Figur des Stücks, als Schauspieler ist er Teil des Theaters. Entsprechend befindet er sich auch in einem Bühnenontologischen Zwischenraum, er ist zugleich in Ephesus und auf der Bühne einer römischen Stadt – eine Verdoppelung, die nach dem Prinzip einer Illusionsbühne unmöglich wäre.⁷³ Die Theaterbesucher ermahnt er, ihre Rolle als stille Zuhörer einzunehmen.⁷⁴ Sie werden also gerade nicht als *cives* oder Polisbürger angesprochen wie in der aristophanischen Komödie. Insofern kommt Palaestrio, wie unzähligen Prologsprechern nach ihm, ein besonderes rezeptionssteuerndes Moment zu, das die Aufmerksamkeit auf die Handlung richten soll. Es ist eine Aufgabe, von der die Prologsprecher erst durch die Konventionen der Illusionsbühne entlastet werden.

Der Prolog informiert über die Handlung, ohne dabei den tatsächlichen Verlauf der Intrige schon vorwegzunehmen und damit die Spannung aufzulösen.⁷⁵ Darin besteht eine strukturelle Ähnlichkeit zum parabatischen

72 Plaut. Mil. II/1, V. 79–90 (übers. v. Peter Rau).

73 In dieser Verdoppelung erinnert die Szene zudem an die sehr viel komplexere Aufspaltung in Dikaiopolis, Telephos, den Schauspieler und Aristophanes in der ›Hackblockrede‹ aus den *Acharnern*.

74 »The prologue is there to remind the audience of its task, of its ›job‹ as an audience«, schreibt dazu Dunsch: Prologue(s) and *Prologi*, S. 513.

75 Diese doppelte Strategie des Prologs, die Intrigenstruktur zu bestimmen und gleichzeitig die Handlungsstruktur offenzuhalten, arbeitet Hollmann: Die plautinischen Prologe, heraus.

Beiseite.⁷⁶ Plautus' Werk ist voll von solchen und ähnlichen parabatischen Techniken, was beispielsweise – um nur noch einen weiteren Text zu erwähnen – im *Amphitruo* deutlich wird, wenn Jupiter und Merkur inmitten des Stücks Zwischeninformationen zum Verlauf der Handlung geben.⁷⁷ Gerade in einem Stück, in dem die Frage nach der wirklichen Identität der Figuren so explizit verhandelt wird wie im *Amphitruo*, scheint es für Plautus notwendig gewesen zu sein, das Publikum immer wieder auch mit zwischengeschalteten Mischformen von Monolog und parabatischem Beiseite über die Differenz zwischen wirklicher Handlung und Intrige aufzuklären.⁷⁸

In all ihren Formen erfüllt die Parabase bei Plautus vor allem eine dominante Funktion: Sie soll beim Publikum jeden Zweifel darüber beseitigen, was in der Handlung tatsächlich vor sich geht. Es soll nie in die Falle gehen, die durch die Intrige für den Alazon und seinesgleichen gestellt wurde. Diese Rezeptionssteuerung ist für Plautus offenbar von so grundlegender Bedeutung, dass er ein beträchtliches Arsenal von parabatischen Techniken aufahren lässt, die alle das Ziel haben, Eindeutigkeit herzustellen.⁷⁹ Für die

Fraglich ist, ob die plautinischen Komödien tatsächlich einen »stabilen Illusionsraum[]« (ebd., S. 44) erzeugen. Das können sie nur vor dem Hintergrund von Hollmanns Illusionsdefinition: »Eine Illusion besteht dort, wo Figuren in Raum und Zeit gemäß den Erwartungen der Zuschauer handeln« (ebd., S. 43). Diese Begriffsbestimmung verlagert die Problematik jedoch ganz auf das Konzept der Figur (und vielleicht auf das, was ein »Zuschauer« sein soll). Dann müsste die Frage beantwortet werden, ob die plautinische Bühne als Kommunikationsrahmen fungiert, in dem die Transformation von der Schauspieler- in die Darstellerrolle (und der Theaterbesucher- in die Zuschauerrolle) konventionalisiert ist. Diese Konvention setzt jedoch eine ästhetische Semantik voraus, die erst in der Neuzeit verhandelt wird.

76 Für einen Überblick der parabatischen Techniken vgl. das Kapitel zu den Bühnenkonventionen in der römischen Komödie von Duckworth: *Nature of Roman Comedy*, S. 102–138.

77 Plaut. *Amph.* III/1, V. 861–881, und III/4, V. 984–1008.

78 Allerdings enthält gerade der *Amphitruo* einen von Merkur gesprochenen Prolog, der mehr leistet, als lediglich das Publikum über den Gang der Handlung zu informieren (vgl. dazu Hunter: *The New Comedy*, S. 79). Als Gott fällt es der Figur des Merkur ohnehin leichter, zwischen Rolle und Schauspieler zu wechseln. Doch in dem Prolog erwähnt er auch seine Sorge darüber, dass er, wie auch der Darsteller des Jupiter, verprügelt werden könnte, wenn sie beim Publikum durchfallen. Er reflektiert über die Gattung des Stückes als Tragödie, Komödie oder Tragikomödie, und darüber, wie sich das Publikum im Theater zu verhalten habe. Das Stück erhält dadurch ein so hohes Maß an metatheatraler Selbstreflexion, dass die Frage nach der fiktionalen Differenz zwischen Bühne und Repräsentationsraum in gewissem Sinne schon gestellt ist.

79 Die Parabase verbindet damit eigentlich zwei Momente in sich: Sie klärt nicht nur über die Handlung auf, sondern sie verweist immer auch auf die dramatische Ironie, die die Handlung motiviert, also auf die Wissensdifferenz zwischen komischer Figur und Publikum (vgl. dazu am Beispiel der *Menaechmi* Sander-Pieper: *Das Komische bei Plautus*, insbesondere S. 154–163 zum Beiseitesprechen).

Zuschauer ist das Theater dasjenige Medium, das an seinen Figuren eine Art von Täuschung, nämlich von falscher Illusion, exemplifiziert. Wenn es das Prinzip der Selbsterkenntnis als ethische Maxime ex negativo vorführt, erhält es damit selbst ein ethisches Moment,⁸⁰ das in der Alten Attischen Komödie (im Gegensatz zur Tragödie) praktisch nicht vorhanden war. Man kann mit einigem Recht behaupten, dass damit das Theater als öffentlicher Raum der *παρησία* verinnerlicht wird, dass es sich also, mit Foucault gesprochen, nicht mehr um eine politische, sondern um eine persönliche bzw. ethische Form der Rede handelt. Es ist nicht mehr der Volkskörper des *δῆμος*, der durch die aristophanische Komödie von den Täuschungsversuchen der Demagogen bewahrt werden soll, sondern das sich selbst bewusste Individuum, das lernen soll, sich vor den Täuschungsversuchen des Intriganten in Acht zu nehmen. Nicht die Kritik an den realen sozialen Umständen, sondern die Selbstkritik des – um einen anachronistischen Begriff zu verwenden – Subjekts, tritt somit nach Ende der *Archaia* in den Fokus der Parabase.⁸¹ Die Sorge um die Täuschung verlangt eine nach innen gekehrte Parrhesie; aus der Gesellschaftskritik wird Charakterkritik.

Die parabatistischen *Apartes* der *Palliata* durchbrechen ebenso wenig eine ›vierte Wand‹ wie die Chorparabasen der Alten Attischen Komödie. In diesen dient die Theaterbühne als Raum der freien politischen Rede, mit der das Publikum gerade nicht in den Zustand illudierter Betrachtung versetzt werden soll. Jene spielen das *nosce te ipsum* am Beispiel der psychologischen Selbsttäuschung ihrer Figuren durch (während Aristophanes das *γνώθι σεαυτόν* nur in parodierender Absicht aufgreift⁸²). Für die längste Zeit der abendländischen Geschichte ist ›Illusion‹ ein ethischer Fehler, und die Aufgabe des Theaters besteht nicht zuletzt darin, diesen Fehler zu beseitigen. Nie aber soll der Zuschauer durch das Theater in eine Illusion versetzt werden. Noch im Geistlichen Spiel des Mittelalters soll sich das

80 Eine solche ethisch-›modernistische‹ Deutung vertritt beispielsweise auch Albrecht: *Geschichte der römischen Literatur*, S. 159: »Und im Zerrspiegel des Fremden, über das man lachen darf, findet man unwillkürlich auch Züge der eigenen Welt; so wird das komische Lachen zum Vorboten von Selbsterkenntnis und Selbstkritik.«

81 Diese Funktion lässt sich komödiengeschichtlich entweder in Richtung der Differenz zwischen Sein und Schein ausarbeiten, was auf lange Sicht zum barocken Metatheater und zum *Theatrum-mundi*-Topos führt, oder in Richtung der Selbstkritik des nun tatsächlich im neuzeitlichen Sinn Subjekt gewordenen Menschen, wie in der Verlachkomödie der Frühaufklärung.

82 So in den *Wolken*, wenn es gerade Strepsiades ist, der seinen Sohn zu Sokrates in die Lehre schicken will, damit ihn dieser bei seines Vaters Gläubigern von den Schulden freidiskutieren kann (»Du wirst erkennen schon, wie dumm und dick du bist.«, Aristophanes: *Die Wolken*, S. 251, V. 842).

Publikum gerade nicht einer Täuschung hingeben, sondern der theatralen Darstellung einer heilsgeschichtlichen Wahrheit folgen, die ihren kerygmatischen Beitrag zur Rettung des Seelenheils des Publikums bringen soll.⁸³ Und selbst im Barocktheater soll der Mensch von dem Irrtum bewahrt werden, die phänomenale Welt mit der heilsgeschichtlichen Wahrheit zu verwechseln.⁸⁴ Für die längste Zeit der Theatergeschichte ist ›Täuschung‹ das Problem, ›Ent-Täuschung‹ die Lösung. Und diese Lösung ereignet sich auf der Bühne.

3.3 Die Parabase im Urteil der französischen Klassik

Seit Entdeckung der Zentralperspektive in der italienischen Renaissance verwandelte sich die Bühne allmählich in einen Raum der Repräsentation.⁸⁵ Dieser Prozess verlief langsam und erfasste nur Teilbereiche der darstellenden Künste. Lange Zeit war die Parabase noch viel eher die Regel als die Ausnahme. Das Theater des Siglo de Oro, das elisabethanische Theater und auch die deutsche Barockkomödie beispielsweise standen vielfach noch in der Tradition von nicht-repräsentationalistischen performativen Praktiken. In Frankreich entwickelt sich jedoch im Laufe der Frühen Neuzeit eine dramaturgische Semantik, die sich an der neu entstehende Repräsentationsbühne orientierte und damit die Weichen für die Entwicklung der Parabase im Zeitalter der Repräsentation stellte, oder vielmehr: verstellte.

Die *doctrine classique*, die sich im Frankreich des 17. Jahrhunderts als verbindliches Normsystem für das Drama etablierte, ließ für Parabasen keinen Raum. Im Regeldrama sind sie kaum noch zu finden. Die einhellig ablehnenden Urteile über die Parabase in der französischen Klassik hatten aber ex negativo einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des modernen Illusionsbegriffs. Für das Verhältnis von Parabasis und Illusion kommt diesen Urteilen daher eine entscheidende Bedeutung zu.

Die französischen Autoren berufen sich in ihren Überlegungen zur Parabase auf antike Vorbilder, die sie manchmal explizit, manchmal implizit

83 Vgl. dazu Warning: Funktion und Struktur.

84 Wie bereits Richard Alewyn: Das große Welttheater, S. 75–90, argumentiert, befindet sich das Barocktheater dabei in einem scheinbaren Widerspruch zur Idee der Illusion. Es sind gerade die neu entwickelten Techniken zur Herstellung einer sinnlichen Täuschung (wie die Perspektive), die das Theater als Raum der Illusion erscheinen lassen und durchschaubar machen, und die es dem Menschen ermöglichen sollen, die Scheinhaftigkeit seiner wirklichen Welt zu erkennen.

85 Vgl. Haß: Das Drama des Sehens.

als maßgebliche Instanzen auf ihre Gegenwart beziehen. Da die poetologischen Urteile über die Parabase in der Antike durchaus vielschichtig und bisweilen widersprüchlich sind, macht es einen großen Unterschied, in welcher Situation sich die Autoren der Neuzeit auf welche Instanz berufen. Die verschiedenen Positionen in der französischen Diskussion lassen sich daher nur verstehen, wenn zumindest die Grundzüge der antiken Thesen zur Parabase als Kontext herangezogen werden.

Ein früher Gegner der öffentlichen Schmähungen im Theater war Platon, der als junger Mann die Chorparabasen in Athen noch selbst erleben konnte. In der *Apologie* führt er die aristophanische Invektive gegen Sokrates aus den *Wolken* als einen Grund auf, der zu dessen Todesurteil geführt habe. In den *Nomoi* spricht er sich explizit für ein Verbot der persönlichen Beleidigung in der Komödie aus.⁸⁶ Aristoteles folgt dieser Einschätzung in seiner Ablehnung der Invektiven, die er nur als Relikt aus der Entstehungszeit der Gattung gelten lässt. Der Zweck der »entwickelten« Komödie, die er in der Mittleren Komödie erkennt, bestehe gerade nicht in der persönlichen Verspottung, sondern in der Darstellung eines allgemein Lächerlichen.⁸⁷ Aus den wenigen Äußerungen über die Alte Komödie, die von Aristoteles überliefert sind, hat sich nicht viel mehr als dieses teleologische Narrativ erhalten. Angesichts der Autorität, die Aristoteles in der Frühen Neuzeit genoss, war es allerdings für die Rezeption der Parabase verheerend, dass er keine Erklärung für die politische oder ästhetische Funktion der Alten Komödie im Allgemeinen und der Parabase im Besonderen gab.⁸⁸ So hat dieser Überlieferungszufall viel dazu beigetragen, dass die aristophanischen Komödien unter den erhaltenen Dramen der klassischen Antike bis an die Schwelle der Moderne als weniger bedeutsam erschienen als die klassischen Tragödien.

86 Plat. nom. 11, 935d–936a. Dass das noch nicht zwangsläufig eine Verurteilung des Aristophanes bedeutet haben muss, macht der Umstand deutlich, dass Platon im *Symposion* eine Freundschaft zwischen Sokrates und Aristophanes schildert, die sich schwer mit dem Urteil aus der *Apologie* in Einklang bringen lässt (vgl. dazu nur Mader: Das Problem des Lachens, S. 52–58).

87 Vgl. Aristoteles: Poetik (hg. v. Fuhrmann), S. 13 (= 1448b): Homer habe »als erster die Form der Komödie angedeutet, indem er nicht Rügen, sondern das Lächerliche dramatisierte«. Angesichts der Überlieferungslage ist es allerdings kaum möglich zu klären, wie Aristoteles zur Alten Komödie stand (für eine Ablehnung spricht sich etwa Fuhrmann: Dichtungstheorie, S. 62 f., aus, für eine Vereinbarkeit zwischen Aristoteles und Aristophanes argumentiert Heath: Aristotelian Comedy).

88 Deswegen können bis heute alle spekulativen Versuche, die aristotelische Komödientheorie zu rekonstruieren, für ein besseres Verständnis der Parabase kaum etwas beitragen (vgl. etwa den Versuch von Richard Janko: Aristotle on Comedy, das zweite Buch der *Poetik* anhand des *Tractatus Coislinianus* zu rekonstruieren; zu den Grenzen in der Behandlung der Parabase vgl. ebd., S. 100 f.).

Horaz rechtfertigt die Schmähungen damit, dass die Komödienautoren lediglich diejenigen getroffen hätten, die schwerer Verfehlungen schuldig gewesen wären. Nach dem Prinzip des »ridentem dicere verum«⁹² handle es sich bei ihnen demnach um ein legitimes Mittel der Kritik an einer falschen Lebensführung. Diese Umwertung wird durch einen Wechsel des Attributs »dignus« ermöglicht, das in beiden Zitaten an einer Schlüsselstelle steht: In der *Ars poetica* sind es die Autoren selbst, die es »wert« sind, dass man gegen sie gesetzlich vorgeht. In den *Satiren* hingegen waren die Geschmähten der Beleidigungen »wert«, die sie durch ihr eigenes Verhalten zu verantworten haben. Die ursprüngliche Rechtfertigung der Satire ermöglicht den auf Horaz folgenden Autoren eine gemäßigt positive Aristophanesrezeption. Wenn gleich Aristophanes in seinen Parabasen gegen das *decorum* verstoßen habe, würden doch die Verfehlungen der Gescholtenen die Angriffe rechtfertigen. Aristophanes war mit diesem Argument als Moralsatiriker bis zu einem gewissen Grad rehabilitiert – wenn auch zulasten einer völligen Ausblendung der politischen Funktion seiner Komödien für die attische Demokratie.⁹³ Von Quintilian⁹⁴ bis Erasmus⁹⁵ ließ sich Aristophanes so in einem Atemzug mit Homer als Stilvorbild empfehlen und das ὀνομαστὶ κωμῶδειν zumindest verhalten billigen.

Die spätantike und byzantinische Literaturgeschichtsschreibung hat das Urteil über die Alte Komödie weiter differenziert.⁹⁶ Ein Scholiast zu Dionysius Thrax sieht, wie Heinz-Günther Nesselrath zusammenfasst, den »Ursprung der Komödie [...] in nächtlichen Invektivgesängen der Bewohner des ländlichen [sic] Attika vor den städtischen Behausungen derjenigen, die ihnen Unrecht zugefügt hatten; der Staat habe den Nutzen dieses spontanen Brauchs erkannt und ihn mit der staatlichen Organisation der Komödienaufführungen zu seiner eigenen Sache gemacht.«⁹⁷ Ein gewisser Platonios, von dem zwei einflussreiche Komödientraktate überliefert sind, die beispielsweise Scaligers Bemerkungen zur Parabase beeinflusst haben,⁹⁸ erklärt das

92 Hor. sat. 1.1.24.

93 Vgl. zu diesem Argument Holtermann: Der deutsche Aristophanes, S. 42–46.

94 Vgl. Quint. inst. 10.1.65.

95 So Erasmus in einem Widmungsbrief an Petrus Viterius. Die entsprechende Stelle zitiert Wilhelm Süß in Übersetzung (Süß: Aristophanes und die Nachwelt, S. 30 f.).

96 Vgl. Holtermann: Der deutsche Aristophanes, S. 37, sowie zur antiken und byzantinischen Literaturgeschichtsschreibung Nesselrath: Die attische Mittlere Komödie, S. 28–64.

97 Nesselrath: Die attische Mittlere Komödie, S. 36.

98 Interessanterweise ist Scaliger bei der Verwendung des Begriffs sehr viel freier als die moderne Forschung. So schreibt er etwa, dass in der Neuen Komödie unter Alexander (die nach der traditionellen Definition keine Parabasen mehr enthält) »gewisse Parabasen« an die Stelle des Chores getreten seien: »Chori autem loco παραβάσεις quaedam fiebant«, Scaliger:

Verschwinden der Parabasen zwischen Alter und Mittlerer Komödie mit der Angst der Dichter vor Repressalien sowie dem (allerdings zu früh datierten) damit verbundenen Verschwinden der Choregen.⁹⁹ Mit diesem historischen Narrativ wurde erstmals eine politische Funktion der Alten Komödie denkbar.

Nun gibt es allerdings auch ein Fragment von Plutarch, in dem er kritisiert, dass die Obszönitäten des Aristophanes nur bei Ungebildeten Gefallen fänden, während Gebildete die Komödien Menanders bevorzugten.¹⁰⁰ Diese extreme Auffassung konnte die längste Zeit nur wenige Fürsprecher finden – bis sich die französischen Poetiken im 17. Jahrhundert auf die Suche nach neuen Normen für das Theater des Hochabsolutismus machten. Die Alte Komödie war mit einer höfisch verstandenen *bienséance* so wenig vereinbar, dass Aristophanes quer durch die Lager der Antiken- und Modernen-Parteien an Ansehen verlor.

Das lässt sich exemplarisch an d'Aubignac beobachten. In seiner *Pratique du Théâtre* (1657) schreibt er:

La Comedie dans son origine [...] n'étoit qu'une Poësie vraiment Satyrique, & qui peu à peu sous prétexte de reprendre les vices du peuple pour l'instruire, s'emporta impunément dans une insigne medisance, non seulement contre les Citoiens, mais aussi contre les Magistrats & les Personnes les plus illustres, dont on mettoit les noms, les actions & les visages sur le Theatre, & c'est ce que depuis on a nommé la Vieille Comedie.¹⁰¹

Anders als der Horaz der *Satiren* hält d'Aubignac die moralische Rechtfertigung des ὀνομαστὶ κωμωδεῖν für einen bloßen Vorwand, der die schändlichen Verleumdungen der Polisbürger und insbesondere der Eliten rechtfertigen solle.¹⁰² Vor dem Hintergrund einer aristokratischen Sozialordnung musste

Poetices libri septem, Bd. 1, S. 137. Gleichwohl findet sich bei Scaliger auch die engere Definition der Parabase (vgl. ebd., S. 166–169 sowie Bd. 3, S. 48–51).

99 Koster: Prolegomena de comoedia, S. 3–6 (= proleg. de com. I; ital. Übersetzung in: Platonio: La commedia greca, S. 32–37).

100 Plut. mor. 853A–854D. Wie Richard Hunter argumentiert hat, geht es Plutarch in dieser Kritik letztlich um seine Agenda einer Neubestimmung der griechischen Elite (vgl. Hunter: The Politics of Plutarch's *Comparison*).

101 D'Aubignac: La pratique du théâtre, S. 38f. Vgl. Holtermann: Der deutsche Aristophanes, S. 55.

102 Dennoch erklärt d'Aubignac die Abschaffung des Chores nicht mit Maßnahmen gegen die namentliche Verspottung in der Komödie. Für ihn sind drei andere Gründe wichtiger, die sich in den Poetiken der Frühen Neuzeit immer wieder finden lassen: Der Verstoß gegen die *vraisemblance*, die Entwicklung neuer Theaterformen (wie vor allem Tanz und Musik) zur Markierung der Aktgrenzen, sowie die hohen Kosten des Chores (vgl. d'Aubignac: La pratique du théâtre, S. 177–195).

ihm die Alte Komödie als Bedrohung des gesellschaftlichen Zusammenhalts erscheinen. Deswegen lässt er auch keinen Zweifel daran aufkommen, dass Aristophanes die Verantwortung für Sokrates' Tod trägt.¹⁰³

Der Verstoß gegen die *bienséance* ist bei d'Aubignac nur die Spitze eines völlig neuen ästhetischen Arguments, das auf dem Prinzip der Repräsentation, genauer gesagt: auf der repräsentationalistischen Differenz zwischen der Dimension des Dargestellten und der Dimension der Darstellung beruht. »Du mélange de la Representation avec la verité de l'Action Theatrale«, lautet die Überschrift des entsprechenden Kapitels.¹⁰⁴ Unter der »verité de l'Action Theatrale« fasst d'Aubignac all diejenigen Elemente, die zur dargestellten Handlung gehören, während zur »Representation« alles das gehört, was für die theatrale Darstellung notwendig sei (wie Schauspieler, Bühnenbild, Musik und Zuschauer). D'Aubignacs zentrale ästhetische Forderung lautet, dass das Theater niemals diese beiden Ebenen vermengen dürfe. Sogar das Skandalon, dass Aristophanes in den *Wolken* Sokrates so nachhaltig beschädigen konnte, erklärt d'Aubignac mit diesem dramaturgischen Fehler: »En ce temps la Representation étoit fort mêlée avec la verité de l'action, elles étoient presque une même chose: car ce qu'on disoit contre le Socrate représenté, s'adressoit au Socrate véritable qui étoit present.«¹⁰⁵

Dass es d'Aubignac dabei in der Tat um ein dramaturgisches und nicht nur um ein sittliches Urteil geht, wird spätestens dann deutlich, wenn er auf die strukturelle Ähnlichkeit zwischen der aristophanischen Parabase und dem plautinischen Aparte hinweist. Er erinnert an die Stellen aus dem *Amphitruo*, in denen sich Jupiter und Merkur an das Publikum wenden, und urteilt:

Ce qui certainement est ridicule de feindre Jupiter & Mercure à Thebes visibles seulement à ceux du Palais, parler en Comediens dans la ville de Rome, à ceux qui les voyent sur le Theatre; c'est confrondre l'intelligence des Spectateurs, en les contraignant de s'imaginer un homme double, & de distinguer en lui des sentimens & des paroles bien contraires sans aucune raison apparente.¹⁰⁶

Es sei lächerlich, wenn einmal der *Darsteller* des Jupiter, das andere Mal der *dargestellte* Jupiter spreche. Diese Lächerlichkeit ist für d'Aubignac aber gerade kein legitimes Wirkungsmittel der Bühnenkomik, sondern nur ein

103 Ebd., S. 39.

104 Ebd., S. 35.

105 Ebd., S. 39.

106 Ebd., S. 41.

Regelverstoß, der den Verstand verwirre. Der Zuschauer könne nicht mehr entscheiden, zu welcher der beiden Welten die Figuren gehören, die sich damit in einen monströsen ›doppelten Menschen‹ verwandelten.

Das systematische Problem, wie sich das Beiseitesprechen unter den Bedingungen der Repräsentationsbühne wahrscheinlich machen ließe, behandelt d'Aubignac dort, wo es um die Psychologie des Zuschauers geht.¹⁰⁷ D'Aubignacs Einwand gegen die *Apartes* beruht auf der Forderung, dass der Dichter alles vermeiden müsse, was die Illusion des Zuschauers stört. Deswegen müsse er sich von der »vraisemblance«¹⁰⁸ leiten lassen, die sich allein an der Handlung orientiere und gerade nicht die Theatersituation mit anwesenden Zuschauern im Blick haben dürfe: »Il [= le poète, C. K.] fait tout comme s'il n'y avoit point de Spectateurs.«¹⁰⁹ Der Dichter soll um der Zuschauer willen die Zuschauer vergessen.

Das macht ihn nun tatsächlich zu einem Künstlertypus, der er zuvor noch nie gewesen ist, nämlich zu einem Illusionskünstler, wie d'Aubignac eher beiläufig im Kapitel über den Chor einräumt:

Je sçai bien que le Theatre est une espece d'illusion, mais il faut tromper les Spectateurs en telle sorte, qu'ils ne s'imaginent pas l'être, encore qu'ils le sçachent; il ne faut pas tandis qu'on les trompe, que leur esprit le connoisse; mais seulement quand il y fait reflexion: Or en ces rencontres les yeux ne seroient point deceus, & l'imagination par consequent ne le pourroit être, parce qu'on ne la peut decevoir, si les sens n'en facilitent les moiens.¹¹⁰

Es bereitet d'Aubignac sichtlich Mühe zu erklären, dass der Zuschauer die Täuschung zwar nicht bemerken darf, obwohl er eigentlich davon weiß.

107 D'Aubignac widmet diesem theaterpraktischen Problem des Beiseitesprechens sogar ein eigenes Kapitel (ebd., S. 234–241). Darin beklagt er sich über die *Apartes* bei Plautus, die er insbesondere dann für unwahrscheinlich hält, wenn sie länger sind als ein einzelnes ausge-rufenes Wort. Lessing wird ihm später in seiner Plautus-Abhandlung zustimmen: »Ich ließ es noch gelten, wenn dann und wann eine Person ein Wort sagt, das ihr so zu sagen aus dem Munde wider Willen entwischt [...]. Allein solche lange Reden, als hier [in den *Captivi*, C. K.] anzutreffen, haben auch nicht die geringste Spur des Natürlichen an sich« (Lessing: Werke und Briefe, Bd. 1, S. 837).

108 D'Aubignac: *La pratique du théâtre*, S. 31.

109 Ebd., S. 32. Gottsched schließt sich d'Aubignacs Wahrscheinlichkeitspostulat in dem Komödienkapitel der *Critischen Dichtkunst* an, wobei er sich vor allem auf die Debatte um den Monolog bezieht: Dieser sei bei den Griechen noch wahrscheinlich gewesen, da mit dem Chor immer ein Adressat anwesend war. Ohne Chor sei ein Monolog unnatürlich (vgl. Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst, Bd. 2, S. 353).

110 D'Aubignac: *La pratique du théâtre*, S. 192.

D'Aubignac argumentiert, dass durch die theatrale Illusion zwar die Sinne, und damit letztlich auch die Einbildungskraft, getäuscht würden. Sobald aber die Reflexion einsetze, werde die Illusion als solche entlarvt. Das Modell für dieses Argument entstammt dem horazischen »ut pictura poesis«. D'Aubignac stellt es jedoch in den kunstgeschichtlichen Kontext der Trompe-l'Œil-Malerei.¹¹¹ Es geht ihm um die Entwicklung von Darstellungstechniken, die in der Lage sind, die Sinne, nicht aber die Vernunft zu täuschen. Die Parabase wird dabei zu einer Art perspektivischem Fehler, der die Illusion stört und die Aufmerksamkeit auf die Gemachtheit des Kunstwerks, auf das Medium der Illusion statt auf die Illusion selbst lenkt.

Den Begriff des *à part* hat wenige Jahre vor d'Aubignac Jules de La Mesnardière in seiner *Poétique* (1639) in die französische Diskussion eingeführt.¹¹² Wie d'Aubignac behandelt er das Beiseitesprechen als einen Verstoß gegen die Vernunft, wenn Figuren auf der Bühne so tun, als würden sie nicht wahrnehmen, was für den weiter entfernten Zuschauer doch deutlich zu vernehmen sei. Um die Vernunft nicht zu beleidigen, müsste eine Figur vor

111 Vgl. Frantz: *L'esthétique du tableau*, S. 30 f., der mit Blick auf die französischen Theaterpoetiken des 17. und 18. Jahrhunderts schreibt: »[L]'illusion véritable, celle qui est indispensable au plaisir du théâtre, sur l'art en général, des arts d'imitation, réside dans une erreur des sens qui entraîne une erreur du jugement: le trompe-l'œil en serait l'exemple et l'allégorie.« In der Forschung wurde sogar argumentiert, dass die Regelpoetiken im 17. Jahrhundert den Zuschauer dergestalt täuschen wollen, dass er sich so fühlt, als sei er bei dem dargestellten Ereignis tatsächlich anwesend (vgl. Harris: *Inventing the Spectator*, S. 20–49).

112 La Mesnardière: *La Poétique*, S. 364. Der Sache nach war Scaliger der Erste, der Reflexionen über das Beiseitesprechen angestellt hat – allerdings gerade nicht an der Stelle, die dafür zumeist angeführt wird: Im 21. Kapitel des ersten Buches der *Poetik* beklagt Scaliger die Gepflogenheiten des französischen Theaters, auf dem Personen nicht abtreten und daher so tun müssten, als würden sie nicht hören, was über sie gesprochen wird (vgl. Scaliger: *Poetices libri septem*, Bd. 1, S. 286–289, ähnlich auch Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Bd. 2, S. 353). Scaliger geht es dabei jedoch nicht so sehr um eine Kritik des Beiseitesprechens als um die Einrichtung der Simultanbühne. Im Kapitel über Plautus und Terenz aus dem sechsten Buch, in dem Scaliger tatsächlich das Beiseite thematisiert, erlaubt er es zumindest in der Komödie (Scaliger: *Poetices libri septem*, Bd. 5, S. 50 f.). Dem schließt sich beispielsweise Harsdörffer an, wenn er das Beiseitesprechen im Trauerspiel ablehnt: »Scaliger hält unter andern für einen Fehler / Wann jemand beyseits redend eingeführet wird / daß es die Zuhörer vernemen können / welche vielmals entferntet; der aber auf der Binne nahend darbestehet / soll es nicht hören. Etliche antworte / daß der Schauplatz vorgestellet werde / als eine Statt / oder ein Land / in welchem wol viel zugleich reden / und doch nicht voneinander gehört werden könne. Dieses aber kan der Zuseher nicht errathen / man vermelde es dann / und pflege solche Personen / auch mehrmals miteinander zu reden / und sich doch gegen die Zuhörer zu wenden / und ihre Gemütsmeinung zu entdecken« (Harsdoerffer: *Poetischer Trichter*, Teil 2, »Die eilffte Stund«, S. 84 f.). Vgl. dazu Rodewald: *Das »à part« im Deutschen Schauspiel*, S. 10–15.

dem Beiseitesprechen eigentlich zu ihrem Gegenüber gehen und ihm erklären, dass er sich gleich taub stellen müsse, um die geplante Intrige zu überhören und den vom Dichter intendierten Handlungsgang nicht zu stören. Das wäre natürlich lächerlich und sei dem Dichter anzulasten, wie La Mesnardière in einem Dialog ausführt, der für das zugrundeliegende ästhetische Modell so aufschlussreich ist, dass er hier ausführlich zitiert sei:

[L]es poètes dramatiques devraient à tout le moins savoir que puisque le lieu éminent où ils exposent leurs ouvrages s'appelle du nom de *théâtre*, qui signifie *lieu des spectacles*, il ne s'y doit rien passer qui puisse choquer les yeux, comme font ces absurdités qui travaillent le spectateur et sont causes que sa raison se révolte contre sa vue.

Mais quoi? N'est-il pas raisonnable que l'esprit de l'auditeur soit favorable au théâtre et que son imagination y suppose plusieurs choses dont il est impossible au poète de lui donner en ce lieu-là une parfaite connaissance?

Oui, l'esprit de l'auditeur doit favoriser la scène. Mais puisqu'il est véritable que son imagination ne travaille qu'après les sens, dont elle reçoit les idées de tous les objets sensibles, afin que sachant leur nature elle instruisse l'entendement qui ne juge de ces choses que sur le rapport qu'elle en fait, comment l'esprit de l'auditeur se pourra-t-il persuader que l'un de ces personnages qui a les sens fort accomplis, n'entende et n'aperçoive pas ce qui est dit en sa présence, puisque les yeux du spectateur voient tout ce qui se fait à deux pas de cette personne qu'on oblige de l'ignorer?¹¹³

Ganz im Sinne eines Trompe-l'Œil ist es für La Mesnardière das Auge, das durch das Aparte beleidigt wird. Dadurch komme es zu einem Widerstreit zwischen Vernunft und Wahrnehmung. Es sei zwar richtig, dass die Einbildungskraft des Publikums die Darstellung immer ergänzen müsse. Da sie dabei aber nur auf Grundlage der Sinneseindrücke arbeiten könne, dürften diese ihr keine widersprüchlichen Informationen geben.

Die Wortwahl des Dialogs verrät, dass es hier um mehr geht als um eine Theorie der Einbildungskraft. Vielsagend ist der Wechsel in der Formulierung, wenn vom Publikum die Rede ist: Solange La Mesnardière sein Argument gegen das Beiseitesprechen ausführt, spricht er vom »spectateur«, und zwar in einer Isotopienkette im Bereich der optischen Wahrnehmung (zu dem der Bezug auf die Augen der Zuschauer sowie auf das Theater als »*lieu des spectacles*« gehört). Wenn im zweiten Absatz allerdings die Apartes gegen

113 La Mesnardière: La Poétique, S. 366 f.

die Kritik verteidigt werden sollen, ist plötzlich die Rede vom »auditeur« und damit vom Bereich der akustischen Wahrnehmung.

Mit der Unterscheidung zwischen Zuhörer und Zuschauer sind zwei Wahrnehmungskanäle aufgerufen, die schon in der antiken Dramenpoetik im Konflikt zueinander standen.¹¹⁴ Wenn nun im 17. Jahrhundert das Auge zum wichtigsten Organ der ästhetischen Erfahrung wird, dann deutet sich der epochale epistemische Wandel an, in dem die Rhetorik allmählich ihren Status als diskursordnende Wissensform an eine psychologisch fundierte Ästhetik abtritt.¹¹⁵ Der Konflikt ist im Barock angelegt: Wenn »das Publikum als notwendiges ›Gegenüber‹ einer Redesituation aufgefasst wird, wie Wilfried Barner im Kontext der rhetorischen Jesuitenausbildung konstatiert,¹¹⁶ dann steht das im Gegensatz zu dem Theatersetting, das eine Illusion erzeugen soll. Im Modell des Trompe-l'Œil gibt es keine illudierten *Zuhörer*. Erst wenn die Autoren der französischen Klassik eine Psychologie des *Zuschauers* entwickeln, wird ein Publikum vorstellbar, das sich von dem Kommunikationsrahmen der Bühne abgesondert hat. In einem Theatralitätsmodell aber, das auf visuellen statt kommunikativen Relationen der Beteiligten beruht, lässt sich die Parabase als rhetorisches Konzept nicht einmal mehr denken.

Natürlich bleibt der Zuschauer, der sich wie die Vögel von den gemalten Trauben des Zeuxis täuschen ließe, eine Chimäre – selbst dann, wenn alle Verstöße gegen das Dogma der Illusion durch die Regelpoetiken beseitigt würden. Als regulative Idee ist die perfekte Täuschung aber den Poetiken zu Beginn der Epoche der Repräsentation eingeschrieben. D'Aubignac beispielsweise berichtet von einem Erlebnis bei einer Aufführung von Théophile de Viau *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*: Als Pyrame, der seine Geliebte irrträglich für tot hält, seinem Leben ein Ende setzen will, habe ein junges

114 Es war Aristoteles, der gefordert hat, dass »die Handlung [...] so zusammengefügt sein [muss], daß jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammer empfindet« (Aristoteles: Poetik [hg. v. Fuhrmann], S. 41–43 [= 1453b]). Hingegen schreibt Horaz: »segnius iritant animos demissa per aurem | quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae | ipse sibi tradit spectator« – »Schwächer erregt die Aufmerksamkeit, was seinen Weg durch das Ohr nimmt, als was vor die verlässlichen Augen gebracht wird und der Zuschauer selbst sich vermittelt« (Hor. ars 180–182, übers. v. Eckart Schäfer).

115 Vgl. Campe: Affekt und Ausdruck, S. 109–486, sowie mit Blick auf die »vierte Wand« Lehmann: Der Blick durch die Wand, S. 121–252.

116 Barner: Barockrhetorik, S. 341. Im Kapitel über das barocke *theatrum mundi* betont Barner auch, wie sehr die Barockrhetorik »auf Mitspielen, auf Kommunikation ausgerichtet [ist], ein eminent soziales Phänomen« (ebd., S. 89). Er geht dabei allerdings nicht auf den Konflikt zu seinem Argument ein, die »Illusionsbühne« sei »eine der großen Errungenschaften des Barockzeitalters« (ebd., S. 101).

Mädchen im Publikum ängstlich seine Mutter angefleht, dass man Pyrame nun endlich von seinem Irrtum befreien müsse, damit er sich nichts antue.¹¹⁷ Natürlich weiß d'Aubignac, dass dies ein kindlicher Rezeptionsakt ist, der für das Theater weder herstellbar noch wünschenswert ist. Aber die Vorstellung einer perfekten theatralen Täuschung ist für ihn doch verbindlich als eine Art Grenzwert, an dem sich die Affektwirkung auf das Publikum ermaßen lässt. Je besser die Illusion, desto größer die mögliche Affektwirkung.

Die Debatte um die Illusion steht in dem diskursgeschichtlichen Umfeld der Entstehung einer neuen Ästhetik, die am Paradigma der optischen Wahrnehmung ausgerichtet ist. Die semantischen Verschiebungen, die durch diesen Prozess in Gang gesetzt werden, verändern auch die *παρρησία*. Rüdiger Campe hat darauf hingewiesen, dass der Begriff der *παρρησία* im zweiten Band von Baumgartens *Aesthetica* (1758) als »bella[] evidētiaē parrhesia[]«¹¹⁸ als »schöne Parrhesie der sinnlichen Anschauung«, völlig neu besetzt wird.¹¹⁹ Mit diesem Ausdruck ist, wie Campe zeigt, der Anspruch verbunden, dass das Kunstwerk mit den ihm eigenen ästhetischen Mitteln zum Medium der *παρρησία* wird.¹²⁰ Damit hatte die Parabase als rhetorische Praxis ihre parrhesiastische Funktion verloren.

Im 18. Jahrhundert entwickelt sich allerdings auch eine Auffassung, die sich mit dem optischen Register des Illusionsbegriffs nicht mehr vereinbaren ließ. Jean-Baptiste Dubos schreibt in den *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719): »Des personnes d'esprit ont cru que l'illusion fut la première cause du plaisir que nous donnent les spectacles & les tableaux. [...] Cette opinion me paroist insoutenable.«¹²¹ Während d'Aubignac davon ausgeht, dass die Nachahmung möglichst wirklichkeitsgetreu sein müsse, damit der Zuschauer nur im Moment der Reflexion die Nachahmung als solche erkenne, argumentiert Dubos, dass auf der Bühne von vornherein alles nur in Gestalt einer Kopie erscheine. Er hält es für erwiesen, »que tout ce que nous voyons au théâtre concourt à nous émouvoir, mais rien n'y fait illusions à nos sens, car tout s'y montre comme imitation.«¹²² Wer ins Theater geht, wisse ja, dass er sich nicht in der Höhle eines Zauberers befinde, in der Geister erscheinen.¹²³ Und so könne auch der Grund des

117 D'Aubignac: *La pratique du théâtre*, S. 299 f. Vgl. Harris: *Inventing the Spectator*, S. 72–74.

118 Baumgarten: *Ästhetik*, Bd. 2, S. 928.

119 Zur Übersetzungsproblematik des Ausdrucks vgl. Berndt: *Schönes Wollen*, S. 171, Anm. 1.

120 Vgl. Campe: *Bella Evidētia*, S. 254 f., sowie vor allem den Band Campe / Wessels (Hg.): *Bella Parrhesia*.

121 Dubos: *Réflexions critiques*, Bd. 1, S. 620.

122 Ebd., S. 620 f.

123 Ebd., S. 621.

Vergnügens am Theater nicht in der Illusion selbst liegen, sondern nur in der *Differenz* zwischen Wirklichkeit und Illusion. Dubos' zentrales Argument lautet, dass die auf der Bühne nachgeahmten Gegenstände, gerade weil sie immer als Nachahmungen erkennbar sind, dieselben Empfindungen wie die wirklichen Gegenstände erzeugen, jedoch in geringerer Intensität. So könne der Zuschauer im Theater dem *ennui* entgehen, ohne selbst allzu heftigen Gemütsbewegungen zum Opfer zu fallen.¹²⁴

Wenn Dubos das horazische ›ut pictura poesis‹ als Motto seiner *Reflexions* verwendet, ist das bereits ein irreführender Hinweis. Sein Illusionsbegriff orientiert sich nicht mehr am Modell des Trompe-l'Œil. Es setzt vielmehr immer schon einen Modus des ›Als ob‹ voraus.¹²⁵ Das Wirkungsziel seines Theaters liegt also nicht in der Sinnestäuschung der Zuschauer. Das bedeutet aber auch, dass ein Verstoß gegen die Regeln der Illusion nicht mehr zugleich ein Bruch mit der Ästhetik selbst ist. Und so muss sich Dubos nicht mehr mit dem Problem parabatistischer Sprechakte beschäftigen. Die Komödien des Aristophanes werden bei ihm zu Allegorien – unter völliger Verkennung ihrer politischen Funktion und des politischen Ereignisses ihrer Aufführung.¹²⁶

3.4 Diderots ›große Wand‹ oder: Das Paradox über den Zuschauer

In der Geschichte der Dramenpoetik setzt eine kurze und trügerische Ruhe um die Parabase im Nachhall der französischen Klassik ein. Denn tatsächlich bereitet die Idee einer ›Als ob‹-Illusion den folgenschwersten Einwand gegen die parabatistische Illusionsstörung der Repräsentationsbühne erst vor. Es ist Denis Diderot, bei dem die dramaturgische Semantik der Repräsentationsbühne ihren Gipfel erreicht. Bei ihm treten deswegen auch die Paradoxien besonders deutlich zutage, die das System der ästhetischen Repräsentation konstituieren.

An erster Stelle wird man dabei wohl an seinen berühmten *Paradoxe sur le comédien* (entstanden um 1773) denken, in dem Diderot argumentiert, dass ein guter Schauspieler, der beim Publikum Empfindungen zu erwecken vermag, selbst unempfindlich sein müsse. Er könne sonst seine Rolle weder Abend für Abend wiederholen noch verschiedene Rollen spielen. Mit dem Motiv der Rollendistanz des Schauspielers zu seiner Figur wird das Theater zum Modell für soziales Rollenverhalten schlechthin. In der funktional dif-

124 Ebd., S. 5–31.

125 Vgl. Dieckmann: Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs, S. 41–45.

126 Vgl. Dubos: *Réflexions critiques*, Bd. 1, S. 207 f.

ferenzierten, auf einer Pluralität von Rollen begründeten Gesellschaft wird so erstmals eines ihrer Konstitutionsprinzipien beschreibbar.¹²⁷

Philippe Lacoue-Labarthe hat zu Recht argumentiert, dass dem Paradox des emotionslosen, aber Emotionen weckenden Schauspielers eine Logik zugrunde liegt, die nichts anderes ist als die Logik der Mimesis selbst.¹²⁸ Die Struktur dieses Paradoxes bestehe in der Doppelnatur der Mimesis als Reproduktion und Produktion: Mimesis sei einerseits die Nachahmung von Natur, andererseits aber erzeuge sie etwas, das der Welt hinzugefügt werde und so die Natur supplementiere. Daraus ergebe sich eine »loi d'impropriété«¹²⁹ der Mimesis, der zufolge nur derjenige, der selbst nichts ist, alles darstellen könne.

Bei Diderot findet sich allerdings noch ein zweites Paradox der Repräsentationsbühne, das man als ›Paradox über den Zuschauer‹ bezeichnen könnte.¹³⁰ Im *Discours sur la poésie dramatique* (1758) schreibt er, dass »quoiqu'un ouvrage dramatique ait été fait pour être représenté, il fallait cependant que l'auteur et l'acteur oubliassent le spectateur et que tout l'intérêt fût relatif aux personnages«.¹³¹ Obwohl der Zweck des Dramas in der Repräsentation vor Zuschauern liegt, müssten Autor und Schauspieler so tun, als gäbe es keine Zuschauer, sondern nur Figuren.

Eine ganz ähnliche These hatte schon d'Aubignac geäußert, als er forderte, dass der Dichter die Zuschauer vergessen müsse, um deren Illusion nicht zu stören. Diderot aber stellt dieses Argument auf eine neue Grundlage. Dafür bedient er sich eines *argumentum e contrario*, nämlich der Parabase als eines Darstellungsmittels, das sich ganz gezielt an den Zuschauer richtet: »Si [...] le poète sort de l'action et descend dans le parterre, il gênera son plan«.¹³² Wenn der Dichter die Handlung unterbricht und die Grenze zum Publikum überschreitet, werde sein Plan darunter leiden. Er werde die Natur als Prinzip der mimetischen Reproduktion aus dem Blick verlieren und nur an die technische Produktion vor den Augen der Zuschauer denken.¹³³ Der Schauspieler

127 Vgl. dazu etwa Sennett: *The Fall of the Public Man*, S. 110–115, sowie Gebauer / Wulf: *Mimesis*, S. 247–261.

128 Lacoue-Labarthe: *Diderot*, S. 277.

129 Ebd., S. 275.

130 Vgl. dazu auch Lehmann: *Der Blick durch die Wand*, S. 142.

131 Diderot: *Discours sur la poésie dramatique*, S. 372 (»daß, ob das Drama schon in der Absicht, vorgestellt zu werden, gemacht wird, gleichwohl der Verfasser und der Schauspieler den Zuschauer vergessen müsse; daß alles Interesse sich auf die Personen beziehen müsse«, übers. v. Lessing).

132 Ebd. (»Wenn der Dichter [...] aus der Handlung herausspringt, und sich zu dem Zuschauer in das Parterre begiebt: so wird sein Plan leiden«, übers. v. Lessing).

133 Das beschreibt Diderot in Analogie zur Malerei: Der Dichter, der sich den Zuschauern

tue es ihm darin gleich: »Vous [= vous poètes, C. K.] avez pensé au spectateur; il [= l'acteur, C. K.] s'y adressera. Vous avez voulu qu'on vous applaudît; il voudra qu'on l'applaudisse; et je ne sais plus ce que l'illusion deviendra.«¹³⁴ Die parabatische Anlage eines Stückes zieht für Diderot zwangsweise Parabasen auf der Bühne nach sich: Wenn der Dichter bei der Niederschrift an den Zuschauer gedacht hat, wird der Schauspieler bei der Aufführung diesen auch um des Applauses willen adressieren. Auf der Strecke bleibe die Illusion. So gelangt Diderot zu seiner berühmten Forderung:

Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas.¹³⁵

Im Symbol der unsichtbaren ›vierten Wand‹ verdichtet sich das Gründungsparadoxon theatraler Repräsentation. Die imaginäre Schließung des Bühnenrahmens, die sich seit den Poetiken des 17. Jahrhunderts abgezeichnet hatte, wird damit vollendet.

Dabei ist die ›vierte Wand‹ zur Zeit Diderots bereits mehr als eine bloße Imagination. Sie wird von einer ganzen Reihe theaterpraktischer Reformen begleitet, die die Trennung zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen bekräftigen.¹³⁶ Dazu zählt die Beseitigung der Zuschauerbänke auf der Bühne, die den Bühnenraum auf wenige Quadratmeter Spielfläche reduzierten.¹³⁷ Schon Voltaire schreibt in seinem *Discours sur la tragédie* (1730): »Les bancs qui sont sur le théâtre destinés aux spectateurs, rétrécissent la scène, et rendent toute

zuwendet, »imitera les peintres qui au lieu de s'attacher à la représentation rigoureuse de la nature, la perdent de vue pour s'occuper des ressources de l'art, et songent, non pas à me la montrer comme elle est et comme ils la voient, mais à en disposer relativement à des moyens techniques & communs« (ebd., S. 372 f.). Er werde also »den Malern gleich werden, die, anstatt sich einer strengen Nachahmung der Natur zu befleißigen, die Natur aus dem Gesichte verlieren, und sie nicht so, wie sie ist, und wie sie sie selbst sehen zu zeigen, sondern vielmehr ihren technischen Bedürfnissen gemäß einzurichten suchen« (übers. v. Lessing).

134 Ebd., S. 373 (»Der Dichter hat sich an den Zuschauer gewendet, er [= der Schauspieler, C. K.] wird sich auch an ihn wenden. Der Dichter hat gewollt, daß man ihm klatschen soll; er wird auch wollen, daß man ihm klatschen soll, und wo endlich die Illusion bleiben wird, weiß ich nicht«, übers. v. Lessing).

135 Ebd. (»Man denke also, sowohl während dem Schreiben, als während dem Spielen, an den Zuschauer eben so wenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde«, übers. v. Lessing.)

136 Für einen Überblick über diese Reformen vgl. Orlich: »Realismus der Illusion«.

137 Vgl. Jullien: *Les spectateurs sur le théâtre*.

action presque impracticable.«¹³⁸ Der Schauspieler und Theaterdirektor Jean-Nicolas Servandoni, der unter seinem Bühnennamen d'Hannetaire bekannt wurde, notiert in seinen *Observations sur l'Art du Comédien* (1772) mit Blick auf die Illusion: »Mais ce qui anéantissoit encore plus l'illusion, c'étoient les bancs qui garnissoient la Scene, & la foule des Spectateurs qui remplissoient le Théâtre.«¹³⁹ Die *petits-maitres*, die auf der Bühne Platz nahmen (und dafür viel Geld zahlten), stellten sich mindestens ebenso sehr selbst zur Schau wie sie die Aufführung verfolgten. Zum Verdruss der Theaterreformer des 18. Jahrhunderts wurden sie dabei auch noch von Bühnenleuchtern angestrahlt, die sich ausgerechnet im Blickfeld der Logenzuschauer befanden.

D'Hannetaire fügt seiner Kritik an den *banquettes* noch das Argument hinzu, dass man bisweilen nicht einmal wisse, ob ein junger Mann, der auf der Bühne seinen Platz sucht, den Liebhaber gibt oder nur ein Zuschauer ist.¹⁴⁰ Genau gegen diese Art von Offenheit der Bühne, gegen die fehlende Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer, richtet sich das Repräsentationstheater. »Celui qui agit et celui qui regarde sont deux êtres très différents«, heißt es in Diderots *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757).¹⁴¹ Diese Trennung von Akteuren und Zuschauern wiederholt noch einmal den Bruch mit dem rhetorischen Paradigma: Redesituationen etablieren einen Kommunikationsrahmen, in dem die Rollen zwischen Sprecher und Zuhörenden zwar ebenfalls klar verteilt sind, aber die Zugehörigkeit zum selben Rahmen gerade nicht infrage gestellt wird. Der Redner darf seine *officia*, die auf das Publikum zielenden Wirkungsabsichten, nicht vergessen. Noch Dubos hat sich daran gehalten, wenn er an der bereits zitierten Stelle vom »émouvoir« als Wirkungsziel des Theaters spricht.¹⁴² Ihm geht es dabei nicht mehr um eine Affizierung des Publikums durch die Rede, sondern um das Interesse, das die Zuschauer dem Geschehen auf der Bühne selbst entgegenbringen.¹⁴³ Es ist aber immer noch eine Beobachtungsrelation erster Ordnung: Der Zuschauer wird Dubos zufolge durch einen Gegenstand auf der Bühne in derselben Art bewegt, wie er durch den Gegenstand in Wirklichkeit bewegt werden würde – nur eben (da er für ihn als Illusion erkennbar bleibt) in schwächerer Form.

138 Voltaire: *Discours sur la tragédie*, S. 165.

139 D'Hannetaire: *Observations sur l'Art du Comédien*, S. 190.

140 Ebd.

141 Diderot: *Entretiens sur Le Fils naturel*, S. 86 (»Die handelnde Person und die zuschauende, sind zwey ganz verschiedene Wesen«, übers. v. Lessing).

142 Dubos: *Réflexions critiques*, Bd. 1, S. 620.

143 Zu der damit verbundenen »Ästhetisierung des Interessebegriffs« bei Dubos vgl. Stierle: *Diderots Begriff des »Interessanten«*, S. 60–62.

Genau das ist bei Diderot nicht mehr der Fall. Diderot trennt den Bühnenrahmen vom Publikumsrahmen geradezu ontologisch ab, wenn er Schauspieler und Zuschauer als »deux êtres très différents« bezeichnet. Der Zuschauer wird bei ihm zu einem Beobachter zweiter Ordnung, zu einem Beobachter von Beobachtern. Diderot selbst schildert das in den *Entretiens* am Beispiel einer Szene auf einer geteilten Simultanbühne, auf der sich die getrennten Schlafzimmer eines Vaters und einer Mutter befinden: Der Diener betritt erst das Schlafzimmer des Mannes, dann das Zimmer von dessen Frau, und überbringt ihnen nacheinander die Nachricht vom Tod ihres Sohnes. Anschließend wird der Leichnam in das Zimmer des Vaters gebracht. Die Zuschauer verfolgen dabei nacheinander parallel zwei unterschiedliche Szenen, zunächst den Dialog zwischen Vater und Diener auf der einen Bühnenseite sowie die schlafende Mutter auf der anderen; dann die Schmerzen des Vaters sowie den Dialog zwischen Mutter und Diener; und schließlich die Szene des verzweifelten Vaters, dem der Leichnam seines Sohnes gebracht wird, sowie die weinende, fromme Mutter. Es ereignet sich also jeweils eine Rede auf der einen und eine Pantomime auf der anderen Seite der Bühne. Am Ende werden beide Szenen vereinigt, wenn die Mutter in das Schlafzimmer ihres Mannes tritt und ihren toten Sohn erblickt: »Elle a vu. Elle se rejette en arrière. La force l'abandonne, et elle tombe sans sentiment entre les bras de celui qui l'accompagne. Bientôt sa bouche se remplira de sanglots. *Tum veræ voces*.«¹⁴⁴ ›Wahre Stimmen‹ – die Veridiktion ist zu einer Affektpoetik geworden. Die Mutter hat den toten Sohn gesehen, das Publikum sieht ihren Blick und hört ihr Schluchzen, in dem sich eine menschliche Wahrheit ausdrücken soll. Das Interesse der Zuschauer gilt nicht mehr dem auf der Bühne dargebotenen Gegenstand, nicht der Zurschaustellung des Leichnams, sondern der *Reaktion* auf den Gegenstand. Damit setzt Diderot nicht mehr voraus, dass es einen direk-

144 Diderot: *Entretiens sur Le Fils naturel*, S. 114 (»Sie hat gesehen. Sie wirft sich zurück. Die Kraft verläßt sie, und sie fällt ohne Empfindung ihrem Begleiter in die Arme. Bald wird ihr Mund sich mit Ächzen und Schluchzen erfüllen. *Tum verae voces*«, übers. v. Lessing). Eine mögliche Quelle für das lateinische Zitat ist Lukrez: »quo magis in dubiis hominem spectare periculis | convenit adversisque in rebus noscere qui sit; | nam verae voces tum demum pectore ab imo | eliciuntur, et eripitur persona: manet res« – »Drum empfiehlt es sich mehr, den wahren Charakter des Menschen | Zu erproben in widriger Zeit und in schweren Gefahren. | Dann erst hört man von ihnen die wirklichen Töne des Herzens | Aus der Tiefe sich ringen, es fallen die Masken: der Kern bleibt« (Lucr. *De rerum natura* 3,55–58, übers. v. Hermann Diels). Dieser Vergleich ist insofern aufschlussreich, als Lukrez die Theatermetapher der abfallenden Maske verwendet, um zu beschreiben, dass die Wahrheit im Moment der existentiellen Angst ausgesprochen wird. Für Diderot stellt sich dieser Authentizitätseffekt hingegen dadurch ein, dass die Rolle strikt beibehalten wird.

ten Transfer von Affekten zwischen Bühne und Parterre gibt,¹⁴⁵ sondern dass sich dieser Transfer unmerklich als Resonanzphänomen einstellt. Die Illusion ist keine Illusion der dargestellten Gegenstände mehr, sondern sie ist die Illusion einer Kommunikationssituation in einem geschlossenen Bühnenrahmen, der von außenstehenden, unbeteiligten Zuschauern beobachtet wird.

In Diderots eigener Terminologie, die er im *Discours sur la poésie dramatique* entwickelt, vollzieht sich bei der von ihm geschilderten Szene der Wechsel von einer »scène[] composée[]« zu einer »scène simple«. ¹⁴⁶ Bei einer *scène simple* handelt es sich um die gewöhnliche Situation der Repräsentationsbühne, in der ein Dialog ohne Unterbrechung dargestellt wird. ¹⁴⁷ In der *scène composée* hingegen sind mehrere Figuren entweder zeitgleich mit verschiedenen Dingen beschäftigt, oder – und hier verbirgt sich eine leicht zu übersehene Auseinandersetzung Diderots mit dem Problem des paratibischen Beiseitesprechens – mit derselben Sache, »mais à part«. ¹⁴⁸ Dass Diderot diesen Begriff hier nicht beiläufig verwendet, belegt der Umstand, dass er sich auch in den *Entretiens* nachdrücklich für eine Aufteilung von dialogischer Rede (wie zwischen dem Vater und dem Diener) und Pantomime ausspricht und schreibt: »Vous voyez comment la pantomime et la déclamation changent alternativement de lieu. Voilà ce qu'il faut substituer à nos apartés.« ¹⁴⁹ Diderot verabschiedet also das Beiseitesprechen, um die Illusion des durch die ›vierte Wand‹ abgeschlossenen Kommunikationsraumes nicht zu stören. Während das *à part* im Typus der Trompe-l'Œil-Illusion ein Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit war, das die Illusion letztlich nur graduell irritieren konnte, und im Typus der ›Als ob‹-Illusion als Fehler fast schon zu vernachlässigen war, droht es nun erst auf dem Höhepunkt des repräsentationalistischen Illusionstheaters der ›vierten Wand‹ die Illusion selbst zu vernichten. Wenn der Sinn des Theaters darin bestehen soll, einen geschlossenen Kommunikationsraum von außen zu beobachten, dann ist noch der schwerste Verstoß gegen die *bienséance* vertretbar, nicht aber eine kommunikative Handlung, die die ›vierte Wand‹ verletzt, die das Medium des Theaters selbst sichtbar werden lässt und den Beobachter in den Kommunikationsrahmen der Bühne einschließt.

145 Vgl. Lehmann: Der Blick durch die Wand, S. 141–148.

146 Diderot: *Discours sur la poésie dramatique*, S. 390.

147 »[L]e dialogue se succède sans interruption« (ebd.).

148 Ebd.

149 Diderot: *Entretiens sur Le Fils naturel*, S. 114 (»Sie sehen, wie die Pantomime und die Declamation wechselweise den Ort verändern. Und das ist es, was man anstatt unserer *Seitab* einführen sollte«, übers. v. Lessing).

Nun war Diderot Theaterpraktiker genug, um zu wissen, dass sich parabatistische Sprechakte nicht dirigistisch von allen Bühnen verbannen lassen. Man muss sich bei all seinen Reflexionen über das Theater die praktischen Produktionsbedingungen immer vor Augen halten: Bis ins 19. Jahrhundert hinein war – zumal nach der Verbannung der ›unnatürlichen‹ Kronleuchter von der Bühne – die Fußbeleuchtung die einzige einigermaßen wirkungsvolle Beleuchtungstechnik. Diese hatte aber nicht nur den Nachteil, die Schauspieler auf unnatürliche Weise von unten zu beleuchten, sondern sie war auch so schwach, dass die Schauspieler direkt an der Rampe stehen und ihren Blick in das Publikum richten mussten, um ihre Mimik erkennbar zu machen.¹⁵⁰ Theaterpraktisch betrachtet waren die Parabasen also im Zeitalter der Aufklärung sehr viel üblicher als im 19. Jahrhundert. Und auch die Illusionsdramatik war im 17. und 18. Jahrhundert auf den meisten Theaterbühnen die Ausnahme – nur eben nicht auf Ebene der poetischen Reflexion.¹⁵¹ Diderot war jedoch so scharfsinnig, in der Parabase den in systematischer und nicht nur dramaturgischer Hinsicht wichtigsten Einwand gegen die Idee der ›vierten Wand‹ zu erkennen. Das wird am deutlichsten, wenn man über das berühmte Zitat zur »grand mur« aus dem *Discours* hinaus liest. Kaum hat der Erzähler nämlich die Forderung aufgestellt, man solle spielen, als hätte sich der Vorhang nicht geöffnet, bringt sein Gesprächspartner folgenden Einwand vor: »Mais l'Avare qui a perdu sa cassette dit cependant au spectateur: Messieurs, mon voleur n'est-il point parmi vous?«¹⁵²

Es ist der Einwand einer typisch parabatistischen Komödienszene: Am Ende des vierten Aktes von Molières *L'Avare* irrt Harpagon auf der Suche nach seiner Geldkassette über die Bühne, und die Zuschauer, die er als potentielle Diebe ausmacht, finden sich plötzlich im selben Kommunikationsrahmen wie Harpagon wieder. Von einer ›vierten Wand‹ kann hier keine Rede sein. Was also entgegnet Diderots Erzähler? Erstaunlich wenig. Man solle einen »homme de génie« wie Molière doch in Ruhe lassen und seinen ›Ausrutscher‹ (»*écart*«) nicht für einen grundsätzlichen Einwand gegen die Regel halten, dass durch solche Parabasen die Handlung unterbrochen werde.¹⁵³ Schließlich

150 Vgl. Schivelbusch: Lichtblicke, S. 181–192.

151 Schon 1971 schreibt Reiss: *Toward Dramatic Illusion*, S. 143, mit Blick auf die französischen Theorien zur Illusionsbühne, »that, historically, this type of theater is the most unusual« – eine Auffassung, die in den Theorien zur Postdramatik zum Konsens geworden ist.

152 Diderot: *Discours sur la poésie dramatique*, S. 373 (»Aber der Geitzige, der seine Cassette verloren hat, ruft gleichwohl den Zuschauern zu: Ist mein Dieb etwa unter Euch, meine Herren?«, übers. v. Lessing).

153 Ebd.

weicht der Erzähler mit dem Argument aus, dass es sehr wohl Momente geben dürfe, in denen der Zuschauer ein dargestelltes Laster bei sich selbst erkennen könne; nur hat dieses Argument zwar viel mit der Idee des Lustspiels der Aufklärung, aber nichts mit dem Einwand der parabatischen Illusionsdurchbrechung zu tun. Gerade an der Art, wie Diderot der dramaturgischen Verteidigung der Parabase ausweicht, um deren systematische Ablehnung aufrechtzuerhalten, zeigt sich die Paradoxie der Repräsentationsbühne.

Diderots Erzähler stellt sogar die, wie er sie selbst nennt, ›paradoxe‹ Behauptung auf, dass sich die Schauspieler der Comédie-Italienne viel weniger um den Zuschauer sorgen würden als ihre französischen Kollegen, ja, dass sie ihn sogar häufig ganz vergäßen – und zwar nicht etwa, weil sie improvisierten, sondern weil sie eine andere Art zu spielen hätten. Diese Fähigkeit verlören die französischen Schauspieler: »Ils s'arrangent en rond; ils arrivent à pas comptés et mesurés; ils quêtent des applaudissements; ils sortent de l'action; ils s'adressent au parterre; ils lui parlent, et ils deviennent maussades et faux.«¹⁵⁴ In dieser Gegenüberstellung von italienischen und französischen Schauspielern treten die impliziten Widersprüche von Diderots Auffassung deutlich zutage. Denn das parabatische Spiel zeichnet doch eigentlich gerade die italienischen Schauspieler und zumal die Commedia dell'Arte aus. Für die Illusionsästhetik der Diderot'schen Repräsentationsbühne ist das aber nur noch als ›paradoxe‹ und als ein ›je ne sais quoi d'original et d'aisé‹ beschreibbar.¹⁵⁵

Die konsequente Haltung zur Parabase ist unter diesen Bedingungen ihr Ausschluss aus dem ästhetischen Diskurs, wie er etwa bei Voltaire und dem mit ihm befreundeten Jean François La Harpe deutlich wird. Voltaire bringt seine Polemik gegen Aristophanes im *Athéisme*-Artikel des *Dictionnaire philosophique* (1764) vor: »Ce poète comique, qui n'est ni comique ni poète, n'aurait pas été admis parmi nous à donner ses farces à la foire St Laurent.«¹⁵⁶ Die Bemerkung über die Jahrmarktspossen, die für Aristophanes sogar noch zu gut seien, verweisen auf die theater- und institutionengeschichtliche Seite des Arguments für die Illusionsbühne.¹⁵⁷ Denn die Bühnen auf den Jahrmärkten Saint-Laurent und Saint-Germain mussten sich im Jahrhundert vor der Französischen Revolution permanent gegen die Konkurrenz von Comédie-Française, Opéra und (vor allem nach 1718) Comédie-Italienne

154 Ebd., S. 409 (»Sie setzen sich in Positur; treten mit gezählten und abgemessenen Schritten einher; suchen beklatscht zu werden; gehen aus der Handlung heraus; wenden sich an das Parterre; sprechen mit ihm, und werden gezwungen und falsch«, übers. v. Lessing).

155 Ebd., S. 408.

156 Voltaire: *Dictionnaire philosophique*, Bd. 1, S. 376.

157 Vgl. zum Folgenden Brockett: *The Fair Theatres of Paris*.

behaupten, die eine Monopolstellung auf die königlichen Privilegien ihrer jeweiligen Theaterformen besaßen. Als ihnen die Aufführung geschlossener Stücke verboten wurden, spielten sie isolierte Szenen. Nach dem Verbot von Dialogen wichen sie auf ›Monologe‹ aus, bei denen die jeweils angesprochene Figur lediglich kurz von der Bühne verschwand. Als ihnen auch die Monologe verboten waren, sprachen sie sinnlose Silbenfolgen (dafür allerdings, in bester parodistischer Manier, in Alexandrinerversen). Und nachdem ihnen auch das untersagt wurde, benutzten sie kurzerhand Plakate und ließen das Publikum den Text zu bekannten Melodien singen usw. Natürlich war bei all dem nicht an einen Illusionismus der ›vierten Wand‹ zu denken. Die Gründe dafür waren allerdings primär wirtschaftlicher, nicht ästhetischer Natur.

La Harpe äußert sich über Aristophanes in seiner 16-bändigen und mehrfach aufgelegten Literaturgeschichte *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne* (Erstauflage 1799–1805).¹⁵⁸ Er schließt sich noch einmal nachdrücklich Plutarchs Urteil an, dass Aristophanes' Komödien (die La Harpe übrigens in eine Reihe mit den zeitgenössischen Buffonerien und Harlekinaden stellt) nur beim niederen Volk Gefallen finden könnten. Ausführlich zitiert er die Parabase der *Acharner* und kritisiert: »Cette apologie, ce panégyrique, ne sont pas dans un prologue, comme on pourrait le croire; c'est au milieu de la pièce, à la fin du second acte. On peut juger par là du peu d'égard qu'on avait alors à l'illusion dramatique, qui ne peut s'accorder avec cette coutume bizarre d'adresser à tout moment la parole aux spectateurs.«¹⁵⁹ Es ist das abschließende Urteil der Epoche der Repräsentation über die Parabase, die unter den Bedingungen der Illusionsbühne nur noch als skurriler Brauch erscheint – ein Artefakt, auf dessen Verwendung man sich keinen Reim mehr machen kann.

Auf dem Höhepunkt der Repräsentationsästhetik, an dem das Bürgertum im Theater seinen eigenen privaten Raum beobachtet, der von einer ›vierten Wand‹ abgetrennt ist, ist der *spectateur* zu einem *voyeur* geworden.¹⁶⁰ Er kann und soll alles beobachten außer seine eigene Beobachtung. Deswegen ist die Parabase nicht nur ein Verstoß gegen eine ästhetische Norm, sie bedroht die Identität des Publikums im Theater der Repräsentation. Sie bedroht den illudierten Zuschauer, der zur Transzendentalie der Repräsentationsbühne

158 La Harpe: *Lycée*, Bd. 2, S. 145–193.

159 Ebd., S. 166.

160 Diese Deutung schließt sich an die These Susanne Lüdemanns an, wonach die Beobachtung zweiter Ordnung, wie sie sich im Prozess der funktionalen Ausdifferenzierung Luhmann zufolge ausbildet, »in Konstellationen des Begehrens [wurzelt]« (Lüdemann: Beobachtungsverhältnisse, S. 71), da die Kunst der Frühen Neuzeit Beobachtungen zweiter Ordnung immer wieder am heimlichen, schaulustigen und in der Regel männlichen Blick auf den weiblichen Körper verhandelt.

geworden ist: als derjenige Bezugspunkt, der von der Bühne aus schlechthin nicht mehr erreichbar ist und auf den sich doch alles ausrichtet.

In der Repräsentationsästhetik hat sich damit ein konzeptioneller Gegensatz zwischen dem Darstellungsmittel der Parabase und dem Rezeptionseffekt der Illusion ausgebildet. Beide Seiten der Unterscheidung gewinnen ihre Bedeutung erst aus der Negation ihrer Opposition. Was ›Illusion‹ für die Ästhetik der Repräsentation bedeutet, ließ sich erst mit einem Begriff der Parabase ermessen, weil nur so die illusionsstörende Wirkung deutlich wurde, die durch die Überschreitung von Bühnen- und Publikumsrahmen entstand. Doch auch umgekehrt gilt: Was eine parabatistische Kommunikation ist, ließ sich erst unter den Bedingungen der radikalen Trennung von Bühnen- und Publikumsrahmen erfassen, die erstmals die Illusionsbühne vollzog. Das ist der Grund, weshalb ein Begriff der Parabase auf paradoxe Weise erst im Kontext einer Dramenpoetik entstanden ist, in der die Parabase als dramatische Praxis sogleich abgelehnt wurde. Dieser Entstehungszusammenhang ist dafür verantwortlich, dass die moderne Parabase als selbstnegierendes Konzept zugleich begründet und verabschiedet wurde: Der Begriff der Parabase entstand im Zeitalter der Repräsentation, um ex negativo die illudierende Wirkung der für die Episteme der Repräsentation konstitutive Trennung von Bühnen- und Publikumsrahmen zu beschreiben, und sie musste gerade deswegen als dramatische Praxis aus dem Theater ausgeschlossen werden.

3.5 *Negation und Affirmation der Parabase in der Romantik*

Die französische Diskussion über die beiden Illusionstypen des ›Als ob‹ und der ›vierten Wand‹ wurde im 18. Jahrhundert auf ganz ähnliche Weise auch in Deutschland geführt. So kehrten beispielsweise in der Debatte zwischen Mendelssohn und Lessing viele der aus Frankreich bekannten Argumente wieder.¹⁶¹ Im Bemühen um die Etablierung eines Nationaltheaters als sitt-

161 So schreibt Mendelssohn im Abschnitt »Von der Illusion« aus dem Aufsatz *Von der Herrschaft über die Neigungen*: »Soll eine Nachahmung schön seyn, so muß sie uns ästhetisch illudiren; die obern Seelenkräfte aber müssen überzeugt sein, daß es eine Nachahmung, und nicht die Natur selbst sey« (Mendelssohn: *Von der Herrschaft über die Neigungen*, S. 154). Damit nimmt er Dubos' Idee auf, wonach sich der illudierte Zuschauer der Illusion immer bewusst bleibe. Lessing argumentiert in einem Brief an Mendelssohn vom 2. Februar 1757 hingegen, dass der Affekt, der beim Zuschauer bewirkt wird, mit dem dargestellten Affekt nichts gemeinsam habe (vgl. Lessing / Mendelssohn / Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 103). Wie Diderot betont er damit die affektpsychologische Trennung zwischen einem Bühnen- und einem Publikumsrahmen (vgl. dazu Lehmann: *Der Blick durch die Wand*, S. 256–275).

liche und ästhetische Anstalt kam die Idee einer ›vierten Wand‹ gelegen, da sie eine Alternative zu den populären theatralen Formen der Wanderbühne bot, die nicht an dem Projekt einer Versittlichung der Nation mitwirkten. Gerade aufgrund der Popularität dieser offenen Theaterformen war den meisten Theaterpraktikern aber auch klar, dass die Illusion kein universelles Prinzip des Theaters in seinen verschiedenen Formen sein konnte. In der Weimarer Klassik wurden dann auch manche Forderungen der Illusionsbühne zurückgewiesen. Goethe, der sich bereits um das Jahr 1780 intensiv mit Aristophanes auseinandergesetzt hatte,¹⁶² fordert in den *Regeln für Schauspieler* (entstanden 1803), der Schauspieler müsse »stets bedenken, daß er um des Publikums willen da ist«; daher sollten die Schauspieler »auch nicht aus mißverständener Natürlichkeit unter einander spielen, als wenn kein Dritter dabei wäre«.¹⁶³ Schiller macht im Vorwort zur *Braut von Messina* (ebenfalls 1803) den Einwand geltend, dass die dramatische Illusion, »wenn sie auch wirklich zu leisten wäre, immer nur ein armseliger Gauklerbetrug sein würde«.¹⁶⁴ Im Jahr 1827 greift Goethe dann sogar explizit den Begriff der Parabase auf – bezeichnenderweise aber nicht im Kontext des Dramas, sondern der Lyrik. So platziert er in der Gedichtausgabe letzter Hand die *Metamorphose der Pflanzen* zwischen zwei bereits früher publizierte Gedichte, denen er nun die Titel *Parabase* und *Epirrhema* gibt und die gewissermaßen die forschende Reflexion über die Natur durch Einschübe über den ›forschenden Geist‹ selbst unterbrechen.¹⁶⁵ Der dramentheoretische Begriff der Parabase war damit zwar noch nicht rehabilitiert, aber die Situation hatte sich im Vergleich zum Aufklärungsjahrhundert doch merklich geändert.

Es war schließlich die historische Leistung der Romantik, die Parabase als positiven Begriff zu bestimmen und als dramatisches Mittel mit den Illusionspoetiken der Aufklärung zu vereinbaren.¹⁶⁶ Ausführungen zu einer Theorie der Parabase finden sich vor allem in Friedrich Schlegels früher Abhandlung *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (1794), aber auch in August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1808) sowie in der von Tieck herausgegebenen postumen Rezension dieser Vorlesungen (von immerhin 135 Seiten Länge) aus der Feder Karl Wilhelm Ferdinand Solgers (1826).

¹⁶² Aus dieser Zeit stammt auch seine Bearbeitung der *Vögel* (vgl. FGA I.5, S. 225–253).

¹⁶³ Goethe: *Regeln für Schauspieler*. In: FGA I.18, S. 871 (§§ 38 f.).

¹⁶⁴ Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: FSA 5, S. 285.

¹⁶⁵ Vgl. FGA I.2, S. 495 und 498. *Parabase* und *Epirrhema* sowie als drittes Gedicht *Antepirrhema* (ebd., S. 500) wurden ohne Angabe des Titels bereits 1820 gedruckt.

¹⁶⁶ Die folgenden Überlegungen zu August Wilhelm und Friedrich Schlegel sowie zu Tieck sind eine überarbeitete Fassung von Kirchmeier: *Von der Ästhetik der Repräsentation*, S. 161–167.

Alle diese Poetiken setzen sich mit dem aufklärerischen Vorwurf auseinander, dass die Parabase die Illusion unterbreche und damit eigentlich undramatisch sei. August Wilhelm Schlegel formuliert dies in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* wie folgt:

Eigentlich ist die Parabase dem Gesetz der dramatischen Darstellung zuwider: denn diesem zufolge soll der Dichter hinter seinen Personen verschwinden; auch sollen die letzteren ganz so reden und handeln, als wären sie unter sich, und keine bemerkbare Rücksicht auf den Zuschauer nehmen. Alle tragischen Eindrücke werden daher durch dergleichen Einmischungen unfehlbar zerstört; der lustigen Stimmung aber sind absichtliche Unterbrechungen, Intermezzos, willkommen, wären sie auch an sich ernsthafter als das Dargestellte selbst, weil man sich dabei dem Zwange einer Geistesbeschäftigung, die durch das Anhaltende den Schein einer Arbeit gewinnt, durchaus nicht unterwerfen will.¹⁶⁷

Der erste Satz wiederholt ziemlich genau Diderots Forderung eines Illusionstheaters, die in Lessings Übersetzung lautet: »Man denke also, sowohl während dem Schreiben, als während dem Spielen, an den Zuschauer eben so wenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.«¹⁶⁸ Schon mit dem zweiten Satz widerspricht Schlegel aber Diderot, indem er den Widerspruch zwischen Illusionstheater und parabatischem Illusionsbruch auflöst: Der Illusionsbruch ist Schlegel zufolge nur im Kontext der Tragödie unangemessen, da er nur dort die Wirkungsziele der aristotelischen Affektpoetik verfehlt und mithin »[a]lle tragischen Eindrücke [...] zerstört«.¹⁶⁹ In der Komödie hingegen sei der Illusionsbruch willkommen. Damit wird erstmals eine gattungsspezifische Ambivalenz der parabatischen Störung erkennbar: Einerseits enttäuscht sie die Erwartungen an eine Einheit der dramatischen Handlung, andererseits aber erzielt sie gerade dadurch einen Effekt, der für die komische Wirkung förderlich ist.¹⁷⁰

167 A. W. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Bd. 1, S. 136.

168 Lessing: *Das Theater des Herrn Diderot*, S. 171.

169 Walter Pape hat im Anschluss an August Wilhelm Schlegel argumentiert, dass der Bruch mit der Illusion nur scheinbar das Gattungsmerkmal der Komödie sei. Tatsächlich weiche die Komödie prinzipiell von der Idee einer geschlossenen tragischen Handlung, von dem aristotelischen Modell eines *μῦθος* mit Anfang, Mitte und Ende, ab (vgl. Pape: *Comic Illusion*, S. 233–236).

170 Solger moniert in seiner Rezension allerdings, dass die Funktion der Parabase damit immer noch nicht ausreichend bestimmt sei, da das Moment der Rezeption zu wenig erklärt

August Wilhelm Schlegel begründet die Gattungsdifferenz von Tragödie und Komödie aber nicht nur auf der affektpoetischen Opposition zwischen Jammern bzw. Schaudern und Lachen, er baut also in seinen Überlegungen zur Komödie nicht nur auf einer Komiktheorie auf, sondern orientiert sich an der Tradition der klassischen Ästhetik: Für ihn verbirgt sich hinter der aristotelischen Formel nämlich (im Gegensatz zu Kant und Schiller) eine Form der »Arbeit« (und nicht des Spiels). Die Gemütskräfte seien im Fall der Tragödie immer noch an den »Zwänge einer Geistesbeschäftigung« ausgerichtet, während der »Anschein des zwecklosen Spiels«¹⁷¹ nur in der Komödie erweckt werden könne.¹⁷² Die Komik, die in der Komödie ihre »unumschränkte Herrschaft des Scherzes«¹⁷³ ausübt, ist Schlegel zufolge ein Resultat dieser Freiheit. Dabei ist es charakteristisch für die frühromantische Theorie der Parabase, dass Schlegel dieses ästhetische Argument auch historisch-politisch wendet. So deutet er die Parabase der Alten Attischen Komödie als Ausdruck der attischen Demokratie. Die Tragödie bringt er hingegen mit einer idealisierten vorklassischen griechischen Monarchie in Zusammenhang, bei der sich das Volk freiwillig einem heroischen Herrscher unterwerfe.¹⁷⁴

werde: Die Parabase sei »eine beim ersten Anblick räthselhafte Erscheinung, die gründlich hätte erklärt werden sollen. Der Dichter setzt sich durch diese scheinbare Aufhebung der dramatischen Illusion in ein der Komödie unentbehrliches Einverständnis mit dem Publicum« (Solger: Beurtheilung der Vorlesungen, S. 538 f.). In seinen eigenen *Vorlesungen über Ästhetik* (gehalten 1819) beschreibt er die aristophanische Parabase als ein Medium, das zwischen dem phantastischen Bühnengeschehen und der Erfahrungswirklichkeit der Bühne vermittele: »Die Parabase gibt zu verstehen, was die Komödie darstellt, sei am Ende der Zustand, in dem wir alle uns selbst befinden; es sei das gemeine Leben überhaupt« (Solger: Vorlesungen über Ästhetik, S. 250). Das ist, im Gegensatz zu Schlegels Ansatz, dialektisch gedacht: Für Solger macht das Drama einen Widerspruch der Idee anschaulich, der in der Tragödie als innerer Widerspruch des tragischen Helden, in der Komödie aber als Widerspruch zwischen wirklicher und dargestellter Welt mittels der Parabase aufgelöst werde.

171 A. W. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Bd. 1, S. 132.

172 Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 213 f., hat darauf aufmerksam gemacht, dass August Wilhelm Schlegel im Kontext der Komödie immer wieder auf den Begriff des Scheinbaren rekurriert. Damit verweist Schlegel darauf, dass auch die Zwecklosigkeit, solange sie von der Komödie bewirkt ist, immer noch ästhetisch vermittelt wird, also immer noch an das Medium der Kunst gebunden ist.

173 A. W. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Bd. 1, S. 136.

174 Vgl. ebd., S. 133. Die anthropologische Begründung für den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie liegt dann wieder ganz in der Traditionslinie der idealistischen Ästhetik: »Das erste Ideal ist die Einheit und harmonische Verschmelzung des sinnlichen Menschen in den geistigen,« insbesondere dort, »wo der Körper ganz vom Geist durchdrungen und bis zur Verklärung vergeistigt ist. Das scherzhafte Ideal besteht hingegen in der vollkommenen Harmonie und Eintracht der höheren Natur mit der tierischen, als dem herrschenden Prinzip« (ebd.).

In seiner frühen und für die Theorie der Parabase zentralen Schrift *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* einige Jahre zuvor wählt Friedrich Schlegel einen etwas anderen Weg als August Wilhelm.¹⁷⁵ Auch er setzt beim aufklärerischen Vorwurf gegen Aristophanes an, dieser »unterbreche oft die Täuschung«. Diesen Vorwurf nimmt er nun allerdings zum Anlass, eine doppelte Wirkungsstruktur der Parabase auszuarbeiten. Schlegel zufolge ist der gegen Aristophanes gerichtete

Tadel [...] nicht ohne allen Grund: nicht bloß in dem politischen Intermezzo, der Parebase, wo der Chor mit dem Volke redete, sondern auch außerdem kommen in häufigen Anspielungen der Dichter und das Publikum zum Vorschein. Der Anlaß liegt in den politischen Verhältnissen der Komödie, aber eine Art von Rechtfertigung scheint mir auch in der Natur der komischen Begeisterung zu liegen.¹⁷⁶

Von Beginn an hat Friedrich Schlegel nicht nur die Chorparabase, sondern die verschiedenen parabatischen Techniken der Alten Komödie im Blick, die er gegen die Aufklärung in Schutz nimmt. Auch er hat es also auf einen systematischen Begriff der Parabase abgesehen, der nicht auf die Chorparabase beschränkt ist. Das Begriffsfeld von »Tadel« und »Rechtfertigung«, die er zu diesem Zweck gebraucht, entstammt der Topik des *genus iudiciale*. Friedrich Schlegel verfasst ein Plädoyer in der *Querelle* zwischen *anciens et modernes*, in dem er für Aristophanes Partei ergreift, um den »ästhetischen Wert[]« seiner Komödien, wie es im Titel lautet, zu verteidigen. Seine *argumentatio* enthält, wie die spätere Vorlesung August Wilhelms, auch eine politische These: Die Parabase werde von den »politischen Verhältnissen« veranlasst. Sie habe in einer Theatersituation als Rede von einem Chor an ein »Volk[]« stattgefunden, das aus Polisbürgern bestand und mit den Untertanen im Feudalsystem nichts, mit den *citoyens* der Französischen Revolution wenig gemein hatte. In diesem Sinne ist auch das, was Schlegel die »Natur der komischen Begeisterung« nennt, eine Rechtfertigung dafür, in der Kunst sowohl ästhetische als auch politische Normen zu brechen. Hier deutet sich bereits an – und es wird noch deutlicher werden –, dass der ästhetische Wert der Parabase für Friedrich Schlegel zuallererst ein *politischer* Wert ist.

Christopher Balme hat darauf hingewiesen, dass in Friedrich Schlegels früher Auseinandersetzung mit dem griechischen Drama die *παρρησία* in

175 Vgl. dazu Messlin: *Antike und Moderne*, S. 307–331, sowie überblicksartig Matuschek: *Klassisches Altertum*, S. 73–75.

176 KFSa 1, S. 30.

ihrer ursprünglichen, demokratischen Bedeutung wiederkehrt und so im Vormärz zu einer Art Kampfbegriff demokratischer Philologen werden konnte.¹⁷⁷ In den zu Lebzeiten unveröffentlichten Notizen zur *Charakteristik der griechischen Tragiker* bezeichnet Friedrich Schlegel die »Parresie« sogar als »das große Princip des modernen Lebens«.¹⁷⁸ Zugleich weist er den Begriff aber auch als ein Prinzip »republikanischer« Öffentlichkeit aus, das auf der Theaterbühne verhandelt werde (wobei Friedrich Schlegel an dieser Stelle die Tragödie im Blick hat).¹⁷⁹

Einen anderen Weg als sein Bruder schlägt Friedrich Schlegel auch in der Bestimmung der ästhetischen Funktion der Parabase ein, und dies ist der Punkt, an dem er die doppelte Wirkungsstruktur der Parabase näher bestimmt. Die Parabase wird bei ihm zu einer Art Relais zwischen Illusionserzeugung und Illusionsstörung. So erwidert Friedrich Schlegel zur Rechtfertigung der Parabase gegen den Vorwurf der Verletzung der dramatischen Illusion:

Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle, und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht. Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk; sie verletzt dann, um zu reizen, ohne zu zerstören.¹⁸⁰

Als Ausdruck der »höchste[n] Regsamkeit des Lebens« muss für Schlegel die Parabase die Erlaubnis haben, ästhetische Regeln wie diejenige der »vierten Wand« zu verletzen. Diese Erlaubnis stehe ihr zu, da die Verletzung keine Vernichtung der Illusion sei. Das mimetische Spiel werde von ihr nur »gereizt« und dadurch die Wirkung gesteigert. Die Parabase verletzt für Friedrich Schlegel die Illusion also nicht etwa, um sie zu beseitigen, sondern um den Effekt der Komödie auf das Publikum zu erhöhen. Damit bereitet er das Argument einer ambivalenten Wirkung der Parabase vor, das August Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen aufgreift.

Friedrich Schlegel hat dabei auch die Stellung der Parabase im Drama im Sinn. So notiert er in den *Fragmenten zur Litteratur und Poesie*: »In jedem συστ[systematischen] Werk muß ein *Prolog* sein, ein *Epilog* und ein *Centro-*

177 Balme: Parrhêsia und Polis, S. 66 f.

178 KFSA 11, S. 206.

179 Ebd., S. 205 f.

180 KFSA 1, S. 30.

log (oder eine *Parekbase*). – Je zentrischer, je systematischer.«¹⁸¹ Dass er die Mittelstellung der Parabase und ihre Unterscheidung von Pro- und Epilog betont, lässt sich mit seinem Argument über ihre Wirkung auf die Illusion erklären. Nur wenn sich die Illusion bereits etabliert hat, kann die Parabase die beiden Momente des Heraustretens und der Rückkehr realisieren.¹⁸² Der parabatistische Prozess beginnt demnach mit einer Unterbrechung der Illusion, entlässt den Zuschauer für einen kurzen Moment aus der mime-tischen Bühnenrealität, setzt sich in einer Ansprache an das Publikum fort und lässt das Publikum schließlich wieder in die Illusion eintauchen. Erst in dieser doppelten Bewegung eines Heraustretens aus der und Rückkehr in die Illusion wird die Illusion für Friedrich Schlegel potenziert. Damit ist der Ausschluss der Parabase als ästhetisches Darstellungsmittel, den die Aufklärungspoetiken vollzogen haben, zurückgenommen.

Diese neuartige Poetik der Parabase eröffnet der Dramatik neue formale Möglichkeiten, von der insbesondere diejenige Gattung Gebrauch macht, die Uwe Japp treffend als ›parabatistische Komödie‹ bezeichnet hat.¹⁸³ Am »Prototyp«¹⁸⁴ dieser Gattung, Tiecks *Gestieftem Kater* (1797), lässt sich gut illustrieren, was das für die Idee theatraler Illusion bedeutet. So beginnt beispielsweise der dritte Akt des metadramatischen Stücks mit einem zu früh geöffneten Vorhang des inneren Bühnenrahmens, wodurch das Publikum ein Streitgespräch zwischen Dichter und Maschinist zu sehen bekommt. Beide stürmen von der Bühne, der Darsteller des Königs weigert sich aufzutreten, und so bleibt es an Hanswurst, sich den Zuschauern zu stellen. In einer Parabase wendet er sich direkt an das Publikum:

HANSWURST. Der Vorhang war zu früh aufgezogen. Es war eine Privatunterredung, die gar nicht auf dem Theater vorgefallen wäre, wenn es zwischen den Kulissen nicht so abscheulich eng gewesen wäre. Sind Sie also illudiert gewesen, so ist es wahrlich um so schlimmer, sein Sie dann nur so gütig, diese Täuschung aus sich wieder auszurotten, denn von jetzt an, verstehn Sie mich, nachdem ich weggegangen bin, nimmt

181 KFSa 16, S. 164.

182 Ein Stück wie Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1827) erfüllt demnach nicht Friedrich Schlegels Kriterium für ein parabatistisches Drama. Dort gibt es zwar zwei parabatistische Momente, wenn Wernthal und Mordax in den Orchestergraben klettern und wenn die Figur »Grabbe, der Verfasser des Lustspiels« mit einer Laterne die Bühne betritt (Grabbe: *Scherz, Satire, Ironie*, S. 270 und 273, das Personenverzeichnis S. 214). Doch diese beiden Momente finden sich erst am Ende des Lustspiels und beenden damit die illudierende Bühnenhandlung.

183 Vgl. Japp: *Die Komödie der Romantik*, S. 12–15.

184 Ebd., S. 28.

der Akt erst eigentlich seinen Anfang. Unter uns, alles Vorhergehende gehört gar nicht zur Sache.¹⁸⁵

Das ist eine Schlüsselstelle für die romantische Theorie der Illusion, weil sie die dramatische Selbstreflexion der Illusionsbühne in den Mittelpunkt rückt. Im Sinne Batesons ist der zu früh aufgezugene Vorhang ein Fehler des metakommunikativen Codes ›Dies ist ein Spiel‹. Um diesen Fehler zu beheben, muss sich Hanswursts Parabase in demselben kommunikativen Rahmen befinden wie die Vereinbarung der Spielkonvention, er muss also einen kommunikativen Rahmen wiederherstellen, in dem Bühnen- und Publikumsrahmen noch nicht voneinander getrennt sind. Gerade seine grandios ironische Forderung, die »Täuschung aus sich wieder auszurotten«, darf ja auf keinen Fall illudierend verstanden werden.

Wenn dabei der Streit zwischen Dichter und Maschinist als »Privatunterredung« bezeichnet wird, so weist der Text das Gespräch als einen kommunikativen Rahmen aus, der so wenig wie möglich parabatisch geöffnet sein darf. Die »Privatunterredung«, bei der die Beteiligten tatsächlich »unter sich« sind, ist gewissermaßen das Paradigma der durch die ›vierte Wand‹ abgeschlossenen Bühnenrede. Zugleich ruft der Text mit dem Begriff aber auch ex negativo die Kategorie des Theaters als öffentlichen Raum auf. Dabei geht es nicht nur darum, dass hier Privates und Öffentliches durchmischt wurden, sondern um das größere Problem (»wahrlich um so schlimmer«), dass dadurch der Bühnenraum als Ort der mimetisch erzeugten Illusion verletzt wurde. Damit enttäuscht die Parabase also eine Erwartungshaltung, die von Anfang an das ästhetische Urteil des Publikums prägt, etwa wenn der Zuschauer Fischer sich wegen des phantastischen Moments eines sprechenden Katers beschwert: »Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hineinkommen.«¹⁸⁶

Selbst wenn Tieck die Illusion damit nicht völlig vernichtet, so wird sie in diesen Parabasen doch nachhaltig gestört, was im Sinne Friedrich Schlegels die komische Wirkung erhöht. Der wichtigste Unterschied zwischen Tiecks Stück und Schlegels theoretischem Entwurf besteht darin, dass die Parabasen im *Gestiefelten Kater* die äußerste Schicht der Illusion unangetastet lassen. Das Publikum, das von Hanswurst angesprochen wird, besteht aus Schauspielern, und so bleiben die Parabasen auf den Bühnenrahmen erster Ordnung beschränkt, während das reale Publikum immer die Möglichkeit hat, die Parabasen nur metadramatisch zu verstehen, ohne sich selbst direkt angesprochen zu fühlen. Tieck unterbricht also zwar die Illusion, doch die

185 Tieck: *Der gestiefelte Kater*, S. 43.

186 Ebd., S. 11.

Parabase vollzieht in einem selbstreflexiven Akt nicht viel mehr, als eben diese parabatistische Unterbrechung der Illusion zu thematisieren und damit zu potenzieren. Den äußersten Bühnenrahmen durchbricht die Parabase nicht, und so vermeidet das Stück eine wirkliche Verletzung der dramatischen Form, um die es Friedrich Schlegel eigentlich ging.¹⁸⁷

Das ist, um ein späteres Beispiel für eine parabatistische Komödie aufzuführen, bei August von Platen anders. In *Die verhängnißvolle Gabel* (1826) parodiert Platen das romantische Schicksalsdrama, indem er es in die Form einer aristophanischen Komödie überträgt. Salome, die Ahnfrau des Schäfers Mopsus, ist dazu verdammt, bis zum Tode aller ihrer Nachkommen als Gespenst herumzuirren. Um von diesem Fluch erlöst zu werden, spinnt sie eine Intrige, die zum Erfolg führt. Am grotesken Ende des Stücks ersticht Mopsus seine Frau, seine zwölf Kinder und schließlich sich selbst – und zwar mit eben jener »verhängnißvollen Gabel«, an der schon sein Ahn, Salomes Ehemann, gestorben war.

An der Intrigenhandlung sind auch der Schultheiß Damon und der (mit einer Reihe antisemitischer Stereotype gezeichnete) Schmuhl beteiligt. Die erste Parabase dieses Stückes folgt auf den Dialog Damons und Schmuhls und beendet den ersten Akt:

SCHMUHL. Ich folge sogleich, ich liebe die südlichen Weine.

(Damon ab. Schmuhl wirft Mantel und Bart weg, und erscheint als Chorus, indem er bis an den Rand des Theaters vortritt.)

Wißt ihr etwa, liebe Christen, was man Parabase heißt,

Und was hier der Dichter seiner Akte jedem angeschweißt?

Sollt' es Keiner wissen, jetzo kann es lernen jeder Thor:

Dieß ist eine Parabase, was ich eben trage vor.

Scheint sie euch geschwätzig, laßt sie; denn es ist ein alter Brauch,

Gerne plaudern ja die Basen, und die Parabasen auch.

Doch sie wissen, daß in Deutschland, wo nur Gänse werden fett,

Nichts die Bretter darf betreten, was nicht hat vor'm Kopf ein Brett;

Wissen also, daß ich nie vor euch sie recitiren darf,

Darum sind sie um so kecker, um so mehr bestimmt und scharf.

Ja, sie wagen euch zu tadeln, wie ihr seyd mit Sack und Pack,

Euer ungewisses Urtheil, euern ledernen Geschmack!¹⁸⁸

187 So trifft mit Blick auf die Durchführung der Parabase in der romantischen Komödie Christoph Menkes Kritik zu, dass der »Gegensatz von Praxis und Spiel [...] nur im ästhetischen Spiel« aufgelöst wird (Menke: Die Gegenwart der Tragödie, S. 138).

188 Platen: *Die verhängnißvolle Gabel*, S. 48 f.

Sieht man von der etwas bemühten Paronomasie *Basen / Parabasen* ab, so führt Platen in diesen Versen wohl zum ersten Mal seit Aristophanes die Parabase als dramaturgischen Begriff in den Damentext selbst wieder ein. Wenn der Nebentext zudem angibt, Schmuhl erscheine »als Chorus«, der auch noch seinen Mantel abwirft und im antikisierenden trochäischen Tetrameter spricht, dann ist der konkrete Bezug auf die Chorparabase der Alten Attischen Komödie zusätzlich deutlich gemacht. Damit steht Platen am Beginn einer Reihe von ›Aristophaniden‹, die sich um ein Wiederaufleben der aristophanischen Komödien in strenger Form bemühen.¹⁸⁹

Die zitierte erste Parabase aus Platens Stück gibt auch eine Erklärung für den Widerstand, auf den die Parabase vor einem ›christlichen‹ deutschen Publikum der Gegenwart stößt: »Doch sie wissen, daß in Deutschland, wo nur Gänse werden fett, | Nichts die Bretter darf betreten, was nicht hat vor'm Kopf ein Brett«. »[S]ie«, die Parabasen selbst also, wissen, dass nur diejenigen die Bühne betreten dürfen, die »vor'm Kopf ein Brett« haben. Deswegen bleibe die deutsche Komödie mager, während die Gänse fett würden. Irmgard und Horst Denkler erläutern diese beiden Verse in ihrem Stellenkommentar mit der Situation des Theaters in Deutschland: »Durch die restriktive Zensur, die Spielplandiplomatie der Hoftheaterintendanten und die Gewinnkalkulation der privaten Theaterunternehmer wurden anspruchsvolle Dramen von den deutschen Bühnen weithin ferngehalten, während triviale Theaterware die Spielpläne füllte.«¹⁹⁰ Das trifft sicherlich zu, und doch ist die juristische und ökonomische Situation nur ein Teil der Erklärung. Platens Kritik besteht vor allem auch darin, dass das metaphorische »Brett« in beide Richtungen wirkt: Es ist eine kognitive Blockade, die den Sprecher auf der Bühne daran hindert, Missstände zu verstehen. Es ist aber auch eine kommunikative Blockade, die den Sprecher daran hindert, vor dem Publikum als Parrhesiast aufzutreten. In diesem Sinne ist die Metapher des ›Bretts vor'm Kopf‹ nichts anderes als die Metapher der ›vierten Wand‹. Für Platen ist die Schließung des Kommunikationsrahmens der Bühne ein Problem, das das Theater daran hindert, wieder zum Medium der Kritik zu werden.

Damit manövriert er sich jedoch selbst in Widersprüche. »Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes«,¹⁹¹ heißt es in einer Parabase später im Stück, und an Freiheit mangelt es Platen zufolge ja gerade dem deutschen Theater. Und trotzdem will er mit seinen Parabasen und mit seinem gesamten

189 Zu Platen sowie zum Platen-Heine-Streit vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Aristophanesrezeption vgl. Holtermann: *Der deutsche Aristophanes*, S. 129–143. Auf die Aristophaniden wird weiter unten noch einzugehen sein.

190 Platen: *Die verhängnisvolle Gabel*, S. 250 f.

191 Ebd., S. 90.

Stück eine Kritik am gegenwärtigen Zustand des Theaters im aristophanischen Stil üben. Die Parabasen sollen also performativ das vollziehen, was sie ihrem Gehalt nach für unmöglich erklären.

Die Schlussparabase der *Verhängnißvollen Gabel* versucht, diesen Widerspruch zwischen parabatistischer Kritik und politischer Unfreiheit zu lösen: »Drum hat der Poet euch Deutschland selbst, euch deutsche Gebrechen geschildert, | Doch hat er den Spott durch freundlichen Scherz, durch hüpfende Verse gemildert.«¹⁹² Indem Platen seine Parabasen also durch ein strenges Formzitat auf die Alte Komödie bezieht (statt sie, wie Tieck, durch den Gebrauch der Prosa zu modernisieren), soll auch die Verspottung wieder möglich werden.

Diesen Versuch führt Platen in seiner zweiten parabatistischen Komödie *Der romantische Oedipus* (1829) fort. Das Stück ist ein literarischer Angriff auf Heinrich Heine sowie vor allem auf dessen Freund, den Dichter Karl Immermann. Immermann tritt hier als »Dichterheros Nimmermann«¹⁹³ auf, der eine von angeblichen Fehlern bereinigte Fassung des sophokleischen *Oedipus* ausarbeitet, die er als Spiel-im-Spiel auch zur Aufführung bringt. Nimmermanns Sphinx gehört zum dramatischen Personal, und sie stellt Oedipus kein Rätsel, sondern lässt ihn ein Distichon verfassen. Oedipus bezwingt die Sphinx dann auch nicht durch seinen Scharfsinn, sondern mit seinen Versen, worauf diese in das Orchester stürzt und sich entschuldigend an das Publikum wendet: »Ich weiß, daß hier verboten ist, ein bischen derb zu sein und frei, | Denn überall, wo Menschen sind, versteckt ihr eure Polizei!«¹⁹⁴ Erneut ist also das Thema aufgerufen, dass das Theater der Moderne keine Parabase im Sinne des Aristophanes mehr zulasse. Und erneut sind es die antikisierenden Tetrameter, die trotz der politischen Situation die namentliche Verspottung, in diesem Fall auf Kosten Immermanns, ermöglichen sollen.

Immermann selbst hat diese formpoetische Lösung – wenig überraschend – nicht überzeugt. Er revanchierte sich mit einem Text, für den er einen Titel Johann Gottfried Schnabels geringfügig modifizierte. Der neue Titel lautet: *Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier* (1829). In der Einleitung zu diesem Text argumentiert Immermann gegen Platen, dass das »Aristophanische Lustspiel« so sehr an das »Attische[] Volksleben[]« gebunden sei, »daß jene Erscheinung unserm Lebens- und Bildungskreise wohl durchaus nicht mit Natürlichkeit angeeignet werden

192 Ebd., S. 103.

193 Platen: *Der romantische Oedipus*, S. 110.

194 Ebd., S. 146.

kann«. ¹⁹⁵ Eine Übertragung der Parabase in die Moderne ist für Immermann damit ausgeschlossen.

Die Auseinandersetzung zwischen Platen auf der einen Seite sowie Heine und Immermann auf der anderen ist ein unrühmliches Kapitel deutscher Literaturgeschichte. ¹⁹⁶ Während Platen Immermann im *Romantischen Oedipus* als lächerlichen Dichter bloßstellen wollte, griff er Heine antisemitisch an. Dieser wiederum machte Platens Homosexualität in den *Bädern von Lucca* publik. Mit dieser Eskalation waren Heines Hoffnungen auf eine öffentliche Stelle in Deutschland begraben, was ihn letztlich ins Pariser Exil trieb. Platen seinerseits blieb, von kurzen Reisen nach Deutschland abgesehen, für den Rest seines Lebens im Exil in Italien, wo er 1835, mit erst 39 Jahren, starb. Somit macht der Ausgang dieser literarhistorischen Episode deutlicher als Platens Stück einen prinzipiellen Unterschied zwischen der Parabase der Antike und der Parabase im Repräsentationszeitalter deutlich. Der antike Komödienagon hat immer die Möglichkeit vorgesehen, dass selbst der Unterlegene sein soziales Prestige steigern und sich, wie Aristophanes, im nächsten Drama über ein ungünstiges ästhetisches Urteil beschweren konnte. Unter den Bedingungen des frühen 19. Jahrhunderts hingegen kennt der Literaturstreit in der Komödie nur Verlierer. »Und der wahren Comödie Sternbild steht im erfreulichen Licht der Erneuerung«, heißt es in der Schlussparabase von *Die Verhängnißvolle Gabel* optimistisch. ¹⁹⁷ Im historischen Rückblick erweist sich das »erfreuliche Licht« als Platens Irrlicht.

Mit dem Aufkommen der Aristophaniden seit Platen ist weder das Ende der Illusionsbühne noch die Verabschiedung der Repräsentationsästhetik eingeleitet. Die parabatische Dramaturgie bleibt die Ausnahme, nicht die Regel, und die parabatische Durchbrechung der Illusion ist nur ein historischer Typus, kein historisches Telos des Dramas. Auf den Theaterbühnen des 19. Jahrhunderts setzt sich die theatrale Illusion weit mehr durch, als dass sie parabatisch infrage gestellt würde. Dennoch markiert die Romantik das einschneidende Ereignis in der Geschichte der modernen Illusionsästhetik, da erst in dem Moment, in dem die Parabase unter den Bedingungen der Illusionsbühne als selbstnegierendes Konzept affirmiert wird, in dem die Parabase also nicht darauf beschränkt wird, die Illusion zu stören, überhaupt von einer modernen Parabase gesprochen werden kann.

Dass die Parabase auch im 19. Jahrhundert noch die Ausnahme bleibt,

¹⁹⁵ Immermann: Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier, S. 187.

¹⁹⁶ Vgl. Mayer: Außenseiter, S. 207–223.

¹⁹⁷ Platen: Die verhängnißvolle Gabel, S. 103.

liegt an der Persistenz der Poetik des repräsentationalistischen Theaters, dessen Bedingungen im 17. und 18. Jahrhundert geschaffen wurden. Die Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerrahmen setzt sich aber erst in den Jahrzehnten nach der Romantik allmählich durch – in der neuen Theaterarchitektur ebenso wie durch die Verdunkelung des Parterres. Ausgerechnet die Oper hat dabei eine wichtige Rolle gespielt, obwohl doch Musik und Gesang mit dem Wahrscheinlichkeitspostulat der Illusionsbühne kaum vereinbar zu sein scheinen. Tatsächlich aber hat schon die Aufklärung der Oper eine besonders illudierende Kraft zugesprochen – aufgrund der aufwändigen Bühnentechnik ebenso wie aufgrund der affektiven Kraft der Musik selbst.¹⁹⁸ Ausgearbeitet finden sich diese Gedanken dann bei Richard Wagner.¹⁹⁹

Wagner markiert einen Wendepunkt in der historischen Entwicklung im Verhältnis von Illusion und Parabase. Er ist damit für die Spätphase des Repräsentationszeitalters eine zentrale, aber auch hochgradig ambivalente Figur. Denn er sympathisiert mit zwei völlig unterschiedlichen Ästhetiken, die in erheblichem Gegensatz zueinander stehen. Mit Blick auf die Opernbühne, und insbesondere auf das Festspielhausprojekt in Bayreuth, vertritt er eine mimetische Ästhetik, mit Blick auf das Sprechtheater orientiert er sich an der parabatistischen Ästhetik der Romantik.

Der ›mimetische‹ Wagner erfüllt mit der Abschaffung der Logen eine Forderung der Illusionsästhetik, insofern er damit den Blick des gesamten Publikums auf die Zentralperspektive ausrichtet. In seiner Rede anlässlich der Grundsteinlegung des Bayreuther Opernhauses spricht er vom Ziel der »sinnvollsten«, ja der »erhabene[n] Täuschung«. ²⁰⁰ Dieses Ziel solle vor allem durch die Versenkung des Orchestergrabens unter die Bühne erreicht werden: »Meine Forderung der Unsichtbarmachung des Orchesters gab dem Genie des Architekten [...] die Bestimmung des hieraus, zwischen dem Proscenium und den Sitzreihen des Publikums entstehenden, leeren Zwischenraumes ein: wir nannten ihn den ›mystischen Abgrund‹, weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe.« ²⁰¹ Indem der ›mystische Abgrund‹ die Bühne vom Parterre trennt, tritt er nicht nur das Erbe der ›vierten Wand‹ an, er überbietet die Trennung sogar, insofern er nicht lediglich eine bestimmte Ordnung von Kommunikations- und Beobachtungsrelationen entwirft, sondern die Trennung endgültig ontologisch überhöht. Erst jetzt trennt sich im Medium

198 Vgl. Harris: *Inventing the Spectator*, S. 41–47.

199 Zum Illusionismus der Wagnerbühne vgl. etwa Wyss: *Der mystische Abgrund von Bayreuth*.

200 Wagner: *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth*, S. 11.

201 Ebd., S. 32.

des Theaters die Sphäre der Kunst von der Sphäre der Welt ab und bereitet einer Kunstmetaphysik den Weg. Die Illusion steigert sich zur Immersion in den Rausch.²⁰² Die mimetische Totalität des Gesamtkunstwerks und die Abtrennung des Bühnenrahmens durch den ›mystischen Abgrund‹ sind daher zwei Seiten einer Medaille.

Mit seinen Reformbemühungen verfolgt Wagner auch ein politisches Ziel. Den Begriff des Gesamtkunstwerks greift er erstmals in seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* auf, die 1849 als direkte Reaktion auf die gescheiterte Revolution erscheint. Auch Wagner sucht die Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik in der griechischen Antike: »Genau mit der Auflösung des athenischen Staates hängt der Verfall der Tragödie zusammen«, schreibt er, und »auf den Trümmern der Tragödie weinte in tollem Lachen der Komödiendichter Aristophanes«.²⁰³

Wagner bedient sich derselben Argumentationsstrategie wie Friedrich Schlegel, auch er legt die Gattungspoetik historisch aus, aber er verlegt die politische Krise Athens so weit nach vorne, dass bereits die Alte Komödie (und nicht erst die Mittlere oder Neue) mit der politischen Krise zusammenfällt. Formgeschichtlich muss er deswegen die politische Krise Athens nicht mehr mit dem Verbot der Parabasen erklären, sondern kann sie in der Ausdifferenzierung der einzelnen Künste von der Tragödie sehen, die ihm idealisierend als »das große griechische Gesamtkunstwerk« erscheint.²⁰⁴ Auch für Wagner gehen die politische und die formalästhetische Revolution Hand in Hand, aber nach seiner historischen Deutung ist diese Form der genaue Gegensatz derjenigen Form, die Friedrich Schlegel vor Augen stand. Wagners ›Kunstwerk der Zukunft‹ soll ein Wiedergänger des ›griechischen Gesamtkunstwerks‹ sein – ein Kunstwerk der totalen Mimesis.

Ein völlig anderer Wagner zeigt sich in der Schrift *Über Schauspieler und Sänger* (1872). Diesem ›parabatischen‹ Wagner erscheint nicht etwa die Bühne der griechischen Tragödie, sondern das »Kasperltheater« als »Geburtsstätte des deutschen Theaterspiels«.²⁰⁵ Von dieser idealtypisch parabatischen Theaterform gelangt er zu seiner Deutung der Shakespeare-Bühne: Das Geheimnis von Shakespeares Schauspielern erkennt er darin, dass sie nicht in Opposition zum Publikum spielen, sondern »auf einer von allen Seiten von Zuschauern

202 Nach den parabatischen Reformen des Theaters in der Zwischenkriegszeit wird eben dies Wagner dann auch vielfach vorgeworfen (vgl. stellvertretend für viele nur Brecht: Anmerkungen zur Oper, und Adorno: Versuch über Wagner, insbesondere S. 92–108).

203 Wagner: *Die Kunst und die Revolution*, S. 17.

204 Ebd., S. 36.

205 Wagner: *Über Schauspieler und Sänger*, S. 220.

umgebenen Bühne«. ²⁰⁶ An einen ›mystischen Abgrund‹ ist in diesem Modell nicht einmal mehr zu denken. ²⁰⁷

Wagner geht in seinen Überlegungen sogar so weit, die Idee eines von der Shakespearebühne inspirierten *Faust*-Theaters als Gegenmodell zum Bayreuther Opernhaus zu entwerfen. ²⁰⁸ Er bezieht sich dabei auf Gozzi und Tieck, und damit auch auf die parabatistische Praxis der Improvisation sowie mit Kasperl und dem Wiener Hanswurst auf die parabatistische Lustige Figur. ²⁰⁹ Diese parabatistische Ästhetik ist die Seite Wagners, an die sich die Avantgarden anschließen konnten. ²¹⁰

In der widersprüchlichen Haltung Richard Wagners zur Parabasis deutet sich bereits das Ende des Repräsentationszeitalters an. Die Debatte über das Verhältnis von Parabasis und Illusion sowie die sich daraus ergebenden neuen dramatischen Praktiken erhalten seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine völlig andere Dynamik, die zu beschreiben außerhalb des Fokus dieses Buches liegt. Im Naturalismus wurden zunächst viele der formalen Forderungen eingelöst, die die Aufklärung an das Theater gestellt hatte. ²¹¹ In der Schauspielpraxis vollzieht dies vor allem Konstantin Stanislawski, etwa wenn er fordert: »Die Bühnengestalten bleiben ganz unter sich, bewegen sich allein nach den Erfordernissen ihres Raumes, dessen vierte Wand für die Zuschauer transparent gemacht wird. Sie sehen die Vorgänge auf der Bühne wie durch die Scheiben eines Aquariums.« ²¹² Und August Strindberg führt in

206 Ebd., S. 230.

207 Es bereitet der Forschung Schwierigkeiten, den Gegensatz zwischen Wagners mimetischer und parabatistischer Ästhetik zu erklären. Dieter Borchmeyer hebt einerseits die »zwei gegensätzliche[n] Grundkonzeptionen des Theaters« bei Wagner hervor (Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*, S. 40). Andererseits schlägt er vor, die beiden Seiten als pragmatischen und utopischen Aspekt von Wagners Theatertheorie zu unterscheiden: »Der ›mystische Abgrund‹ zwischen Szene und Zuschauerbereich im Bayreuther Festspielhaus ist moderne Notwendigkeit, die mit Wagners utopischem Ideal der Beziehung zwischen Theater und Publikum nicht verwechselt werden darf« (ebd., S. 63f.). Eine mögliche Verbindung zwischen den disparaten Theatervorstellungen Wagners ist allerdings auch sein Verständnis der Orchestra: Während die griechische Bühne die Orchestra als »Mittelglied zwischen dem Publikum und der Bühne« gekannt habe, sei die »Shakespeare'sche Bühne in der Orchestra selbst aufgeschlagen« (Wagner: *Über Schauspieler und Sänger*, S. 235f.). Wenn der ›mystische Abgrund‹ »die Realität von der Idealität zu trennen habe« (Wagner: *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth*, S. 32), dann ist er eben auch das funktionale Äquivalent zur Orchestra als »Vermittlerin der Idealität des Spiels auf der Bühne« (Wagner: *Über Schauspieler und Sänger*, S. 235).

208 Vgl. Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*, S. 48–56.

209 Vgl. ebd., S. 40–63.

210 Vgl. Balme (Hg.): *Das Theater von Morgen*, S. 43–45.

211 Vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, Bd. 2, S. 182–184.

212 Stanislawski: *Lesebuch*, S. 12.

seinem *Vorwort zu Fräulein Julie* (1888) eine ganze Reihe von Maßnahmen auf, mit denen sich die Illusionswirkung erhöhen lassen soll – die Reduktion auf einen einzigen Akt, die Einbindung von Monolog, Pantomime und Ballett in die Handlung sowie die an Wagner erinnernden Forderungen nach Entfernung der Rampenbeleuchtung, die die Darsteller von unten erhellt, nach der Verbergung des Orchesters, der Erhöhung des Parketts und der völligen Dunkelheit im Zuschauerraum. Allerdings muss auch Strindberg resigniert feststellen, dass diese Modifikationen das ästhetische Programm der ›vierten Wand‹ immer noch nicht vollständig umsetzen können: »denn die Bühne zu einem Raum zu machen, dessen vierte Wand fehlt, daß also einige Möbel dem Zuschauerraum den Rücken zudrehen, scheint wohl bis auf weiteres störend zu wirken.«²¹³

Daran hat sich auch im 20. Jahrhundert nichts geändert. Im Gegenteil hat sich das Theater seit Brecht immer deutlicher von der Illusionsästhetik distanziert. Die Vorwürfe gegen die Illusion waren dabei genauso vehement wie einst die Vorwürfe gegen die Parabase im Zeitalter der Repräsentation. Strindbergs Traum vom Illusionismus lebte daher auch nicht so sehr auf der Bühne fort, als vielmehr im Medium des Films, wo die imaginäre ›vierte Wand‹ zur realen Leinwand wurde.

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts scheint sich abzuzeichnen, dass es dabei zu einer »Wiederkehr der Illusion« kommt,²¹⁴ bei der in einer Art Feedbackschleife die Illusion aus dem Film in das Theater zurückkehrt. Der Grund dafür könnte darin liegen, dass es erst seit einigen Jahren technisch möglich ist, filmische Darstellungen dynamisch in Theateraufführungen zu integrieren. Dabei fällt auf, dass nicht nur Techniken der Illusion wiederkehren, sondern dass auch die filmische Parabase, wie beispielsweise der Blick in die Kamera, zum festen Bestandteil der Inszenierungen wird. Womöglich ist es also gerade die filmische Parabase, die das Theater davor bewahrt, angesichts einer Wiederkehr der Illusion in einen naturalistischen Illusionismus zurückzufallen.

213 Strindberg: *Vorwort*, S. 772.

214 Vgl. Koch: *Die Wiederkehr der Illusion*, S. 227–247.

4 Die Disziplinierung der Lustigen Figur

Die Lizenz zum parabolischen Sprechen war im Zeitalter der Repräsentation ein knappes Gut. Es gab nur wenige Figuren, die auch in der Hochphase der Repräsentation davon Gebrauch machen konnten. Eine der bekanntesten ist der Protagonist aus Mozarts *Le nozze di Figaro* (1786), dessen Parabase sich im Schlussakt der Oper befindet. Die Szene ist ein letzter Moment der Ruhe, bevor im Finale der Graf in einer unerhörten Wendung die Gräfin und den gesamten versammelten Hofstaat um Vergebung bittet und das monarchische Prinzip der Gnade in die bürgerliche Utopie der Vergebung aufgeht.¹ Schauplatz der Szene ist der Hofgarten, das Symbol der absolutistischen Herrschaft über die Natur. Figaro tritt auf und beginnt, von einem spärlichen Continuo begleitet, sein Rezitativ: »Tutto è disposto: l'ora dovrebbe esser vicina«² – die Falle für den Grafen steht bereit, die Stunde der Entscheidung ist nah. Doch Figaros Intrige scheint sich gegen ihn gewendet zu haben. Scheinbar ist es nicht der Graf, der die Gräfin mit Susanna betrügt, wenn er ein letztes Mal das tyrannische Recht der ersten Nacht beansprucht, sondern Susanna selbst hat dem Grafen eine geheime Botschaft zukommen lassen und trifft ihn nun hinter Figaros Rücken zu einem heimlichen Stelldichein.

In diesem (irrtümlichen) Glauben singt Figaro, der im dunklen Garten den beiden auflauert, seine Arie »Aprite un po' quegli' occhi«,³ in der er alle möglichen Klischees untreuer Frauen aufruft. Hexen und Sirenen sollen sie sein, »maestre d'inganni, [...] che fingono, mentono«,⁴ Meisterinnen der Intrigen also, die täuschen und lügen – was freilich besser auf ihn selbst als Vater der ursprünglich geplanten Intrige zutrifft, aber auch auf den Topos der lügenden Dichter anspielt. Schon zu Beginn der Arie ahmen die Streicher das Geräusch des Lachens nach, mit dem sich der Hofstaat über Figaro lustig macht. Und in einer sehr direkten musikalischen Metapher sind es am Ende der Arie ausgerechnet die Hörner, die mit einer Es-Dur-Fanfare das Schlusswort des gehörnten Ehemanns kommentieren: »già ognuno lo sa«. ⁵ Das ist

1 Vgl. dazu Dolar: *If Music Be the Food of Love*, S. 38–45.

2 Mozart: *Le nozze di Figaro*, S. 493.

3 Vgl. zu dieser Arie Kunze: *Mozarts Opern*, S. 248 f. und 284.

4 Mozart: *Le nozze di Figaro*, S. 499.

5 Ebd., S. 504 f.

dramatische Ironie in Reinform. Jeder weiß Bescheid, sogar das Orchester, nur nicht der Protagonist.

Wer aber sind die »uomini incauti e sciocchi«,⁶ die »unvorsichtigen und dummen Männer«, an die sich die Arie richtet? Auf der Bühne befindet sich in dieser Szene niemand außer Figaro. Man könnte vermuten, dass sich Figaro in einem allgemeinen Sinne dem Geschlecht der Männer insgesamt zuwendet. Doch die Kommunikationssituation hat sich im Übergang vom Rezitativ zur Arie verändert. Während das Rezitativ noch ein in den Theaterraum gesungener Monolog ohne echten Empfänger war, liegt die dramaturgische Pointe der Arie darin, dass Figaro aus dem Bühnenrahmen ausbricht und sich in einer Parabase direkt an die anwesenden Männer im Publikum wendet. Die Handlung der Oper wird also für einen Moment unterbrochen, um einen komödiantischen Spaß über Geschlechterklischees einzuschieben.

Das Heraustreten aus der Handlung ist für eine Arie nicht ungewöhnlich. Im Gegenteil: Seit dem Barock diente die Arie als affektives Ausdrucksmittel, bei der die Handlung ruht, während das Rezitativ die dramatische Handlung vorantreibt.⁷ Und doch sind längst nicht alle Arien deswegen schon Parabasen. Wenn beispielsweise Tamino zu Beginn der *Zauberflöte* an die Rampe tritt und sich ans Publikum wendet, singt er nur das Bildnis an, das er in der Hand hält. Zu einer Parabase wird eine Arie erst, wenn die Sängerin oder der Sänger auch tatsächlich das Publikum adressiert, was weitaus seltener und fast ausschließlich in der komischen Gattung vorkommt.⁸

Wenn Figaro in seiner Parabase aus der Handlung tritt und sich an das Publikum wendet, gibt er sich als Vertreter des Typus der Lustigen Figur zu erkennen. In frühen Inszenierungen von Beaumarchais' Stück trat er konsequenterweise im Harlekinkostüm auf.⁹ Wie die Lustigen Figuren kann er die Theaterrampe überschreiten, um für einen Moment aus der Handlung auszubrechen, und wie diese wird er die Verwirrung nicht auflösen, ohne

6 Ebd., S. 495.

7 Barnett: *The Art of Gesture*, S. 15, schreibt dazu: »In opera, the singer acted mainly during the recitatives, which told the story. During the recitative, the techniques of expression a singer employed were those of an actor, in the aria, those of a musician.«

8 Es lohnt sich, Rezitativ und Arie in Jean-Pierre Ponnelles Opernverfilmung *Le nozze di Figaro* (1975) daraufhin anzusehen, wie diese Szene realisiert wird: Nachdem Hermann Prey in der Rolle des Figaro im Garten das Rezitativ gesungen hat, tritt er durch einen Filmtrick ein zweites Mal vor die Kamera. Ponnelle lässt die Arie, wie es naheliegt, Figaros Doppelgänger mit Blick in die Kamera vortragen, er greift also auf das filmische Äquivalent der theatralen Parabase zurück. Die Verdoppelung Figaros weist dabei darauf hin, dass er in der Szene in zwei unterschiedlichen Kommunikationsrahmen einmal als mimetische und einmal als parabatische Figur vorhanden ist.

9 Vgl. Goldsmith: *Writing for the Elite*, S. 327.

zuvor ein paar Ohrfeigen (eine verfehlte des Grafen und einige gezielte von Susanna) einzufangen.

Der Lustigen Figur kommt für die parabatistische Ästhetik eine besondere Bedeutung zu. Die Forschung hat ihren Publikumsbezug jedoch lange Zeit nur als Verweigerung der Übernahme einer Rollenidentität gedeutet und damit die Repräsentationsbühne immer schon zur Voraussetzung gemacht, vor deren Hintergrund die Besonderheit der Lustigen Figur zu begreifen sei. Dagegen will dieses Kapitel die These entwickeln, dass mit der Lustigen Figur ein Typus die europäische Bühne der Neuzeit betritt, der die parabatistische Sprecherposition der Antike in die Moderne überträgt. Mit der Gegenüberstellung von mimetischer und parabatistischer Figur verhandelt das Drama der Neuzeit nicht nur die Rollenzumutungen moderner, ausdifferenzierter Gesellschaften, sondern vor allem die Doppelnatur des Theaters als Raum der Repräsentation und der Partizipation.

Die historische Analyse der Lustigen Figur steht vor einem methodologischen Problem: Gerade weil die Lustige Figur quer zur Ordnung des Repräsentationstheaters steht, lassen sich viele ihrer Charakteristiken nur in Texten an den Rändern des Diskurses erkennen. Nicht selten geht es dabei darum, die Lustige Figur aus dem ästhetischen Diskurs auszuschließen. So treten beispielsweise ihre zahllosen Improvisationen ausgerechnet dort am deutlichsten zutage, wo sie von der Zensur untersagt werden. In der Epoche der Repräsentation ist eine diskursive Dynamik am Werk, in der die Ausschließung der Lustigen Figur zu deren fortdauernder Transformation führt.

Im Folgenden soll die historische Funktion der Parabasen der Lustigen Figur vom Barock bis zur Romantik untersucht werden. Diese historische Beschränkung ermöglicht eine stärker systematisch orientierte Gliederung, die sich gleichwohl grob an der historischen Abfolge orientiert. Kapitel 4.1 führt aus, dass bereits zu Beginn der Epoche der Repräsentation eine Reflexion über die Lustige Figur einsetzt, in der die parabatistische Sprecherposition thematisiert wird. Diese Reflexion soll zunächst am Beispiel der Theatergemälde Antoine Watteaus untersucht werden. Einige Bemerkungen zur Tradition der *Commedia dell'Arte* sowie zu den Englischen Komödianten sollen zudem die historischen Wurzeln der Parabasen der Lustigen Figur in der Neuzeit skizzieren (Kapitel 4.2). Dabei wird deutlich, dass diese Figur dramaturgisch immer in einem Schwellenbereich der kommunikativen Ordnung verortet wurde, der sich gleichsam zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen befindet.

Kapitel 4.3 untersucht die Entwicklung der Lustigen Figur im Jahrhundert der Aufklärung. Es setzt sich mit der weitverbreiteten Auffassung auseinander, wonach Gottsched zwar die Lustige Figur vertrieben habe, die mittlere und vor allem die späte Aufklärung aber zu einer Rettung dieser Figur

angesetzt hätten. Bei genauerer Betrachtung dieser Rettung wird deutlich, dass die Aufklärung gerade die Parabasen von ihrer Verteidigung ausnimmt. Die scheinbaren Rettungen Hanswursts erweisen sich so in Wahrheit als Disziplinierung auf ästhetische und sittliche Normen. Deswegen bleibt die parabatistische Figur bis in die Spätaufklärung hinein aus dem dramaturgischen Diskurs ausgeschlossen.

Dieser Ausschlussmechanismus ist vor allem im vollständig verschriftlichten, literarischen Drama am Werk, das im 18. Jahrhundert auch für die Komödie zum Normalfall wird. Kapitel 4.4 untersucht den Funktionswandel der Lustigen Figur, der durch diese medienhistorische Transformation von der improvisierten zur schriftlich fixierten Komödie eingetreten ist. Es soll gezeigt werden, dass dieser Prozess eine Disziplinierung des Körpers der Lustigen Figur einleitet, der die Ausgrenzung der Parabasis abschließt.

Kapitel 4.5 thematisiert in einem Exkurs, wie der aufklärerische Ausgrenzungsdiskurs der Lustigen Figur bis in die moderne Forschung nachwirkt. Es bespricht dazu zwei für die Forschung wegweisende Beiträge von Richard Alewyn und Eckehart Catholy, die beide eine Erklärung der sozialhistorischen Funktion der Lustigen Figur vorschlagen. Dieser Erklärung zufolge handelt es sich bei den Parabasen der Lustigen Figur um den Ausdruck eines Widerstands gegen die Rollenzumutungen in der modernen Gesellschaft und um die Verteidigung eines angeblich authentischen Ich. Diese Deutung geht aber, wie gezeigt werden soll, immer noch von der impliziten normativen Erwartungshaltung des repräsentationalistischen Theaters aus und verfehlt damit letztlich die Charakteristik der parabatistischen Sprecherposition der Lustigen Figur.

In den letzten beiden Kapiteln soll daher im Anschluss an die jüngere Forschung eine alternative Deutung der Lustigen Figur entwickelt werden, die ihre Besonderheit als parabatistische Sprecherinstanz besser beschreiben kann. Dazu wird in Kapitel 4.6 zuerst ein Konzept der parasitären Körperlichkeit vorgestellt, bevor sich das abschließende Kapitel 4.7 der Improvisation zuwendet. Die Lustige Figur erscheint in dieser Deutung als Vertreterin einer parabatistischen Dramaturgie, die für eine Form des Theaters einsteht, das einen nicht-mimetischen Wirklichkeitsbezug herstellt. Dabei soll auch deutlich werden, dass mit dem Improvisationsverbot eine Disziplinierung auf den geschriebenen Text durchgesetzt wird, die mehr noch als die Vertreibung Harlekins in der Frühaufklärung zur Ausgrenzung der Lustigen Figur beigetragen hat. Abschließend wird gezeigt, dass die Dramentheorie der Romantik ein Theater der Zukunft imaginiert, das durch die parabatistische Improvisation den Gegensatz zwischen Kunst und Leben aufheben soll.

4.1 Die Lustige Figur als Schwellenfigur theatraler Kommunikation

Die Figur des parabatischen Sprechers tritt – eben weil sie Figur ist – nicht nur auf der Bühne in Erscheinung, sondern auch in der bildenden Kunst. Und es ist vor allem die bildende Kunst, die ihr Bild so prägt, wie es dann in die Theatergeschichte eingeht. Für eine Analyse der Parabasis ist das insofern problematisch, als die Figur im Medium der Malerei zunächst immer Repräsentation ist. Es bedarf deswegen gerade in diesem Kapitel einer exemplarischen Untersuchung, inwiefern auch im Medium der bildenden Kunst das Abbild der Lustigen Figur eine parabatische Kommunikationssituation sichtbar macht, die auf ihre Weise in der Lage ist, den Rahmen der Repräsentation zu übersteigen.

Die vermutlich bekannteste Darstellung einer Lustigen Figur, die als Ausgangspunkt für eine solche Analyse der Parabasis dienen soll, ist Antoine Watteaus *Pierrot* (1718/19, Abb. 3). Im Mittelpunkt des Bildes steht die namensgebende Figur aus der französischen Commedia dell'Arte. Das Kostüm ist zeittypisch ganz in Weiß gehalten, es fehlen die drei schwarzen Knöpfe, die man heute mit der Figur assoziiert. Pierrots Arme hängen ruhig neben dem Körper, die überlangen Ärmel sind nach oben gekrempelt, sodass die Hände zu sehen sind. Sein Gesicht ist ausnahmsweise ungeschminkt,¹⁰ der Blick richtet sich etwas hinab auf den Betrachter.

Am rechten Bildrand ist eine Satyrherme zu erkennen – Bestandteil der arkadischen Landschaft, aber durch die Assoziation zu den Satyrspielen auch ein Hinweis auf die Tradition des antiken Theaters. Im Hintergrund befinden sich weitere Masken (wie die Figuren der Commedia dell'Arte auch genannt werden): der Dottore, der auf einem Esel sitzt, das Liebespaar Leandro und Isabella sowie der Capitano. Erst auf den zweiten Blick gibt sich die Anhöhe, auf der Pierrot steht, als Bühne zu erkennen. Die bukolische Szenerie erweist sich als Theaterkulisse.

Pierrot steht von den anderen Figuren entrückt. Er hat scheinbar nichts mehr mit den Spaßmachern zu tun, die man von den populären komischen Bühnen kennt. Stumm und in sich versunken lässt sich kaum erahnen, dass

¹⁰ Zumeist trug der Darsteller des Pierrot weiße Schminke. Der Sohn des berühmten Harlekin-Darstellers Domenico Biancolelli hat ihn allerdings wenigstens einmal im Jahr 1714 auch ungeschminkt gespielt (vgl. Sund: *Why So Sad?*, S. 342, Anm. 48). Er gehörte der Theatergruppe Ludovico Riccobonis an, die möglicherweise die Vorlage für Watteaus Darstellung der *Comédiens Italiens* um 1720 waren. Einige Zeit nach dem Tod Ludwigs XIV., nachdem diese Gruppe in das Hôtel de Bourgogne zurückgekehrt war, übernahm er die Rolle, für die sein Vater berühmt war. Es ist also gut möglich, dass der Pierrot, den Watteau gesehen hatte, besonders eng mit Harlekin verwandt war.



Abb. 3: Watteau: *Pierrot, dit autrefois Gilles* (Paris, Louvre)

Figuren wie er zur Unterhaltung des Publikums von der Rampe springen könnten. Es wirkt fast so, als sei er zur Statue erstarrt, als sei er dem komischen Spiel völlig abhandengekommen. Dieser Pierrot scheint nur durch sein Kostüm auf eine Lustige Figur zu verweisen, sie aber nicht mehr zu verkörpern.

Das Bild illustriert auf exemplarische Weise, wie es der Epoche der Repräsentation gelang, die Parabasis selbst dort noch auszuschließen, wo sie

scheinbar zu Hause ist: auf der Theaterbühne der ›niederer‹ Komik. An der Rezeptionsgeschichte lässt sich ablesen, wie erfolgreich sie damit war. Als das Bild im Jahr 1870 erstmals im Louvre ausgestellt wurde, hatte Watteau in Frankreich gerade eine unerwartete Renaissance erfahren. Der mit 36 Jahren an der Schwindsucht verstorbene Maler wurde zum Prototyp des melancholischen Künstlers verklärt, und sein Pierrot geriet zum Inbegriff des traurigen Clowns, ja sogar zu Watteaus Alter Ego. Das Bild wurde zu einer Art Symbol der modernen *Décadence*-Ästhetik, die – trotz eines recht offensichtlichen Anachronismus¹¹ – die Rezeption Watteaus bis heute prägt.¹²

Das Bild ist aber auch insofern charakteristisch für die Epoche der Repräsentation, als in ihm dennoch Spuren der Parabasis erkennbar bleiben. Es hat allerdings bis in die jüngere kunstgeschichtliche Forschung gedauert, bis diese Spuren erkannt wurden.¹³ Die Korrektur der rein repräsentationalistischen Deutungen im Zeichen der *Décadence*-Ästhetik erfolgte durch eine Kontextualisierung des Bildes mit anderen Pierrot-Darstellungen Watteaus. Dazu zählen vor allem die beiden um 1720 entstandenen *Comédiens Italiens*, die heute in der National Gallery of Art in Washington, D. C., (Abb. 4) beziehungsweise im Getty Museum in Los Angeles (Abb. 5) ausgestellt sind sowie der bereits 1712 entstandene *Pierrot Content*, der sich im Madrider Museo Thyssen-Bornemisza befindet (Abb. 6).¹⁴ Die Pierrots dieser Bilder sind offensichtlich keine traurigen Clowns, sondern bleiben als komische Figuren erkennbar. Damit stellt sich die Frage der Bildinterpretation jedoch auf neue Weise: Worum geht es Watteau in seinen Pierrot-Darstellungen, wenn nicht um die Repräsentation des melancholischen Künstlers?

11 Vgl. beispielsweise Wolfgang Hildesheimer, der in Pierrot »den Inbegriff des schwermütigen Clowns schlechthin« sieht, die »Verkörperung des kontaktarmen Außenseiters, der unfähig ist, sich einzuordnen« – wobei Hildesheimer selbst um den Anachronismus dieser Deutung weiß (Hildesheimer: Da steht er, S. 26). Dora Panofsky hat in einer einflussreichen Bildanalyse Parallelen zu Rembrandts *Ecce Homo* ausgemacht (Panofsky: Gilles, S. 339 f.) – eine Deutung, die angesichts der Aufführungspraxis der Pierrot-Figur ebenfalls problematisch ist (zu einer Kritik vgl. Posner: Antoine Watteau, S. 258 und 263–265).

12 Zu denken wäre dabei etwa an die Idee des traurigen Clowns bei Baudelaire (vgl. Starobinski: Porträt des Künstlers als Gaukler, S. 73–85) sowie an die vielschichtigen und kaum zu überblickenden Traditionslinien von Jean-Gaspard Deburau über Paul Legrand und Nadar zu Marcel Carné, von Cézanne zu Renoir oder von Ruggero Leoncavallo zu Arnold Schönberg, um nur einige zu nennen.

13 Vgl. insbesondere Sund: Why So Sad?

14 Diese Reihe ließe sich noch um weitere Arbeiten Watteaus ergänzen, beispielsweise um das Bild *Arlequin, Pierrot et Scapin* (um 1716), das Harlekin und Pierrot gemeinsam im Vordergrund darstellt.



Abb. 4: Watteau: *Comédiens Italiens* (Washington, D. C., National Gallery of Art)



Abb. 5: Watteau: *Comédiens Italiens* (Los Angeles, Getty)



Abb. 6: Watteau:
Pierrot Content
(Madrid, Thyssen-
Bornemisza)

Eine Antwort auf diese Frage muss bei dem theaterhistorischen Kontext zu Watteaus Zeit ansetzen, in dem die Pariser Commedia dell'Arte überaus lebendig war.¹⁵ Die Comédie-Italienne war im 17. Jahrhundert neben Comédie-Française und Opéra eines der drei ständigen Theaterhäuser in Paris. Anfangs führte nur sie die italienischsprachige Commedia dell'Arte auf. Die Improvisation war lange Zeit ihr Alleinstellungsmerkmal im Pariser Theaterbetrieb. Im Zuge der Theaterdebatten des 17. Jahrhunderts griff allerdings auch die Comédie-Italienne immer häufiger auf vollständig verschriftlichte Dramentexte zurück, verzichtete zunehmend auf Improvisationen und verwendete die französische Sprache (womit sie nicht zuletzt einen maßgeblichen Einfluss auf Molière ausübte¹⁶). Damit geriet sie in eine immer direktere Konkurrenz zur Comédie-Française. Die Situation eskalierte, als

¹⁵ Vgl. überblicksweise Scott: France. Die Notwendigkeit einer spezifischen historischen Kontextualisierung ist umso wichtiger, als gerade bei der Commedia dell'Arte eine Lücke zwischen historischem Phänomen, hochgradig diversifizierten und hybriden Aufführungstraditionen und gegenwärtiger Mythisierung klafft (vgl. dazu Balme: Conclusion).

¹⁶ Vgl. insbesondere sein *Impromptu de Versailles* (1663).

die Comédie-Italienne im Jahr 1697 Madame de Maintenon, die heimliche zweite Frau Ludwigs XIV., verspottete, wonach der König dem Theater das Aufführungsprivileg entzog – ein Ereignis, das Watteau im *Départ des comédiens italiens en 1697* festhielt. Die Pariser Commedia dell'Arte musste auf die Jahrmarktsbühnen ausweichen (wo sie weiterhin Erfolge feierte) und konnte erst 1716, kurz nach dem Tod Ludwigs XIV., an ihre alte Spielstätte im Hôtel de Bourgogne zurückkehren.

Bei dem Streit um das Aufführungsrecht der Comédie-Italienne stand mehr auf dem Spiel als die Frage nach den Grenzen der Satire. Er ist Teil einer zu dieser Zeit schwelenden ästhetischen Auseinandersetzung um die Frage der Herrschaft des regelmäßigen Dramas als Ort der mimetischen Repräsentation gegenüber der improvisierten Komödie als Ort der parabolischen Performanz.¹⁷ Dieser Konflikt wurde auch auf den Pariser Bühnen thematisiert. Ein Beispiel ist das Stück *Les Chinois* von Jean-François Regnards und Charles Dufresnys, das 1692 noch im Hôtel de Bourgogne aufgeführt wurde. Das Stück endet mit einer Szene, die den Streit um die Vormacht zwischen italienischem und französischem Theater verhandelt. Colombine ergreift das Wort für die Comédie-Italienne und der Verwandlungskünstler Arlequin für die Comédie-Française.¹⁸ Die Pointe der Szene besteht darin, dass das Urteil einem spielinternen Publikum überlassen wird. In einem grotesken Kostüm stellt Mezzetin das Parterre auf der Bühne figürlich dar: Er trägt eine nach verschiedenen Stilen zusammengestückelte Kleidung, hat mehrere Köpfe und ist mit einer großen Pfeife, einem der wichtigsten Accessoires des Publikums, ausgestattet. Colombine und Arlequin versuchen, das Parterre von ihrer Sache zu überzeugen, das schließlich seinen erwartbaren Urteilsspruch zugunsten der Comédie-Italienne fällt – mit dem nicht gerade ästhetischen Argument, dass deren Vorstellungen die günstigeren sind. Dramaturgisch ist da aber zumindest in einer Hinsicht die Vormacht der Comédie-Italienne schon bewiesen. Denn nur die Commedia dell'Arte kann ja das Urteil in der Kommunikation zwischen Bühne und Parterre durch das Publikum entscheiden lassen (und sei es auch nur vermittelt durch dessen grotesken Stellvertreter auf der Bühne), da nur die parabolische Komödie dem Publikum eine Stimme gibt. Der regelmäßigen Komödie bleibt, weil sie den Bühnenrahmen von dem Publikumsrahmen absperren muss, diese Möglichkeit verwehrt.

17 Noch beim Buffonistenstreit in der Mitte des Jahrhunderts, in dem Rousseau eine wichtige Rolle spielt, zeigt sich, wie sehr die ästhetische Debatte der Aufklärung vom Gegensatz zwischen italienischem und französischem Theater geprägt ist.

18 Regnard / Dufresny: *Les Chinois*, S. 265–278.

Watteau selbst thematisiert die Debatte um die beiden Theaterkonzepte in zwei Bildern, die aus der Zeit stammen, als die Comédie-Italienne gerade in das Hôtel de Bourgogne zurückgekehrt war.¹⁹ Es handelt sich um das vermutlich noch 1716 entstandene Gemälde *L'amour au Théâtre Français* (Abb. 7) sowie um das etwas spätere Bild *L'amour au Théâtre Italien* (um 1718, Abb. 8).²⁰ Der Unterschied zwischen den beiden Theaterformen, wie sie in den Bildern dargestellt werden, ist bei aller Ähnlichkeit gravierend: Im *Théâtre Français* liegt die gemeinsame Aufmerksamkeit der Figuren (mit Ausnahme einer Figur am rechten Bildrand²¹) auf der Versöhnungsszene zwischen Bacchus und Amor, die vermutlich aus dem Ende eines Intermezzos aus Lullys *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* stammt.²² Durch die zentrierte Interaktion erzeugt das Bild den Eindruck eines geschlossenen Bühnenrahmens, in dem die Darsteller wie von einer ›vierten Wand‹ vom Betrachter getrennt sind. Ganz anders die Aufmerksamkeit der Figuren des *Théâtre Italien*: In der Mitte des Bildes stehen die beiden Dienerfiguren Pierrot und Harlekin (der durch seine schwarze Maske und das bunt geflickte, enge Kostüm zu erkennen ist), die den Betrachter direkt anblicken. Pierrot spielt für die Zuschauer sogar Gitarre. Es handelt sich dabei vermutlich um die Schlusszene eines nicht näher bestimmbareren Stückes, in der sich alle Figuren noch einmal vor dem Publikum versammeln. Statt eines geschlossenen Bühnenrahmens stellt das Bild also einen gemeinsamen, Akteure wie Zuschauer einschließenden Theaterrahmen dar.

Sieht man sich im Vergleich mit diesem letzten Bild noch einmal die drei anderen Pierrot-Bilder aus Watteaus Spätwerk (Abb. 4–6) an, fällt eine wichtige Gemeinsamkeit auf, die den Schlüssel für eine Interpretation liefert: Alle diese Bilder stellen Pierrot in einer Schwellensituation theatraler Kommunikation dar, in dem sich die Trennung von Bühnen- und Publikumsrahmen aufgelöst hat; keines zeigt ihn beteiligt am mimetischen Spiel.²³ Der Pierrot des *Pierrot Content* sitzt als störender Fremdkörper zwischen zwei Liebespaaren und blickt den Betrachter an.²⁴ In den beiden *Comédiens Italiens* sieht man die Situation am Ende einer Aufführung: Der

19 Zu dem theatergeschichtlichen Kontext vgl. McMahan: Border-Crossing.

20 Vgl. Posner: Antoine Watteau, S. 257.

21 Bei dieser Figur handelt es sich allerdings ausgerechnet um Crispin, um eine Figur also, die nicht der französischen Tradition entstammt, sondern im 17. Jahrhundert aus der Commedia dell'Arte in das französische Theater eingegangen ist.

22 Vgl. Posner: Antoine Watteau, S. 256.

23 Schon Watteaus frühe Theaterszenen, die seit seiner Arbeit in Claude Gillots Atelier entstanden sind, zeichnen sich durch ein geringes Interesse an der eigentlichen Bühnenhandlung aus (vgl. Posner: Antoine Watteau, S. 59).

24 Vgl. ebd., S. 60.



Abb. 7: Watteau: *L'Amour au Théâtre Français* (Berlin, Gemäldegalerie der Staatl. Museen)

Pierrot der Getty-*Comédiens* hat gerade seinen Hut abgenommen, um beim Publikum Geld einzusammeln, und die Washingtoner *Comédiens* zeigen den Moment, in dem Pierrot zur Begleitung der Gitarre sein Schlusslied singt, wie es in den Vaudevilles üblich war.²⁵

Auch der Louvre-*Pierrot* (Abb. 3) fügt sich in diese Reihe ein. Die Aufmerksamkeit der Figuren im Hintergrund ist auf den Esel gerichtet. Wären nur sie zu sehen, könnte es sich um eine komische Szene am Ende eines Stückes handeln, das gerade aufgeführt wird.²⁶ Der Capitano will mit Unterstützung der *innamorati* den Esel wegführen, der störrisch an seinem Platz bleibt, und der Dottore scheint sich mit den Zuschauern über die Szene zu

25 Vgl. ebd., S. 258. Es handelt sich dabei um eine ähnliche Situation wie beispielsweise im berühmten Schlusslied des Clowns aus Shakespeares *Twelfth Night*: »But that's all one, our play is done, | And we'll strive to please you every day« (Shakespeare: *Twelfth Night*, S. 1971).

26 Posner: Antoine Watteau, S. 266, vermutet dazu: »[I]n Watteaus Gemälde haben die Komödianten ihre Vorführung beendet. Zum Schluß noch ein Spaß, der das Publikum zum Lachen bringen soll. In gemeinsamer Bemühung will man versuchen, den Esel von der Stelle zu bewegen. Doch der weigert sich störrisch, mit den Komödianten gemeinsam ihren ›Aufzug‹ vorzuführen.«



Abb. 8: Watteau: *L'amour au Théâtre Italien* (Berlin, Gemäldegalerie der Staatl. Museen)

amüsieren. Doch Pierrot beteiligt sich nicht an diesem Spiel innerhalb des Bühnenrahmens, sondern durchbricht die imaginäre ›vierte Wand‹, indem er das Publikum fixiert.²⁷

Nun ließe sich einwenden, dass unter den Dienerfiguren der *zanni* eigentlich Harlekin die Figur mit der engsten Publikumsanbindung der *Commedia dell'Arte* ist. Man könnte sich also fragen, warum Watteau ausgerechnet Pierrot in den Mittelpunkt stellt und Harlekin entweder in den Hintergrund rückt oder erst gar nicht in das Bild aufnimmt, wenn er wirklich parabolische Schwellensituationen thematisieren will. Doch der Grund dafür hat wenig mit

²⁷ Greiner: *Die Komödie*, S. 80, weist auf den latenten Widerspruch hin, der zwischen Pierrot als »grob-obszöne[m] Typus der *Commedia dell'arte*« und als »Mann von ernstem gesittetem Gesichtsausdruck« besteht. Zu Recht erklärt er aber, dass beides sich in dem Moment eines Widerstands gegen die Spielhandlung verbindet. Übrigens zeigt Watteaus Bild auch eine verborgene Verwandtschaft zwischen Pierrot und dem Esel: Sie sind Diener desselben Herren (des Dottore) und sie fixieren beide den Betrachter. Pierrot verletzt dabei, wie er es ständig tut, die Konvention der ›vierten Wand‹, während sich der Esel ohnehin nie von einer imaginären ›vierten Wand‹ täuschen ließ.

der Figur Pierrots zu tun, der im direkten Vergleich mit Harlekin der trägere und einfältigere Typus ist.²⁸ Er liegt vielmehr in der Popularität Jean-Baptiste Hamoches, der seit dem Jahr 1712 den Pierrot auf dem Pariser Jahrmarktstheater gab.²⁹ Hamoches Pierrot war kein Melancholiker. Er konnte ein ebenso akrobatischer Unterhalter sein wie Harlekin, und als solchen hat ihn Watteau vermutlich auch selbst auf der Bühne erlebt.³⁰ Jedenfalls stand Hamoches Pierrot genauso wie Harlekin in ständigem Kontakt mit seinem Publikum.³¹

Es ist dieser Pierrot, den Watteau in allen fünf Bildern als eine Figur darstellt, die offen zu erkennen gibt, dass sie von ihrem Publikum weiß, und die sich direkt an dieses Publikum wendet. In allen Bildern befindet sie sich in einer kommunikativen Schwellensituation zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen. Dabei ist der Publikumsrahmen gewissermaßen doppelt vorhanden: Er ist einerseits der Publikumsrahmen der imaginierten Aufführung. Er umfasst also die Zuschauerinnen und Zuschauer, mit denen Pierrot interagiert. Andererseits ist er aber auch der Rahmen, in dem sich die realen Betrachter des Bildes befinden. Damit stellt Watteau nicht nur die Position des unbeobachteten Beobachters, wie ihn die Dramenpoetiken der französischen Klassik entwickelt haben, infrage, sondern er wendet sich auch in der bildenden Kunst gegen eine Darstellungspraxis, die so tut, als wüsste sie nichts von ihren Betrachtern.

Diderot hat die Gemeinsamkeit der parabatistischen Ästhetik im Theater und in Watteaus Gemälden übrigens sehr deutlich wahrgenommen, und er stand vor allem aus diesem Grund der Rokoko-Malerei kritisch gegenüber.³² Seine Aussage, er gäbe gern zehn Watteaus für einen Teniers, ist Ausdruck seiner Abneigung gegen jegliche Ästhetik, die sich direkt an den Betrachter richtet.³³ Er lehnt Watteau also aus genau demselben Grund ab, aus dem er sich gegen die Dichter wendet, die beim Schreiben an ihr Publikum denken.

28 Das gilt vor allem für Gilles, der Pierrot zwar sehr ähnlich, aber mit ihm nicht identisch ist (vgl. Storey: Pierrot, S. 79).

29 Vgl. ebd., S. 54f.

30 Dafür infrage kommt beispielsweise während Watteaus Zeit in London eine Sonderaufführung, in der der Akrobat, Tänzer, Schauspieler und Musiker Anthony Francis Roger den Pierrot gab (vgl. Sund: *Why So Sad?*, S. 328–330, sowie zu Rogers den Eintrag in *Highfill / Burnim / Langhans [Hg.]: A Biographical Dictionary of Actors*, Bd. 13, S. 61 f.). Vgl. auch Anm. 10 in diesem Kapitel.

31 Für den Pierrot, den Watteau in seinen Bildern darstellt, gilt deswegen dasselbe, was Giorgio Agamben über seinen Vorfahren, den neapolitanischen Pulcinella schreibt: »Er ist reine Parabase« (Agamben: *Pulcinella*, S. 45).

32 Fried: *Absorption and Theatricality*, S. 71–105.

33 Ebd., S. 99.

Es gibt vermutlich keinen zweiten bildenden Künstler des Repräsentationszeitalters, der sich in seinem Werk so intensiv mit den Schwellenbereichen der neuen Kommunikationsordnungen auseinandergesetzt hat wie Watteau.³⁴ Das gilt für seine *fêtes galantes* ebenso wie für seine Theaterbilder. Doch nur in seinen Theaterbildern kann er die Grenzen und die Überschreitungen kommunikativer Rahmen motivisch darstellen. Und eben dies ist das eigentliche Thema des *Pierrot*: nicht der melancholische Clown, sondern die neue Kommunikationsordnung, die durch die parabatische Durchbrechung des Bühnenrahmens entsteht und mit den Erwartungen an die Kommunikationsordnung der Repräsentation bricht.³⁵

4.2 Zur Genealogie der Lustigen Figur

Pierrot und Harlekin gehören zu einem Figurentypus, der sich während der Frühen Neuzeit in ganz Europa findet. Dieser Figurentypus konnte unter einer Vielzahl von Namen und in unterschiedlichen dramatischen Gattungen auftreten. In der Forschung hat sich der Begriff der ›Lustigen Figur‹ oder ›Komischen Person‹ etabliert, zu dem im österreichischen und deutschen populären Theater vor allem Hanswurst und seine Verwandten zählen. Die verschiedenen Typen der Lustigen Figur stammen aus ursprünglich sehr unterschiedlichen Traditionslinien.³⁶ Sie haben sich aber bereits im Lauf des 17. Jahrhunderts bis zur Ununterscheidbarkeit aneinander angeglichen. Schon die Literaturhistoriker des 18. Jahrhunderts, die über Harlekin (und vor allem über sein Verschwinden von der Bühne) schreiben, unterscheiden ihn kaum von der Figur des Hanswurst – obwohl gerade deren genealogische Unterschiede noch vergleichsweise klar sind.³⁷ Hanswurst tritt zunächst in Fastnachtsspielen

34 Vgl. Vidal: *Watteau's Painted Conversations*.

35 Sund: *Why So Sad?*, S. 330–332, interpretiert Watteaus *Pierrot*-Darstellungen explizit als Bruch von Diderots Konzept der ›vierten Wand‹ *avant la lettre*.

36 Für einen Überblick vgl. etwa das Vorwort, den Forschungsüberblick und die Bibliographie von Alfred Noe in Brauneck / Noe (Hg.): *Spieltexte der Wanderbühne*, Bd. 6, S. V–LXVIII.

37 Wenn die etymologische Herleitung korrekt sein sollte, dass das Wort ›zanni‹ eine dialektale Variante der Kurzform ›Gianni‹ für ›Giovanni‹ ist, gibt es tatsächlich eine gesamteuropäische Namensgleichheit der Lustigen Figuren. Schon Flögel fand es »auffallend, daß die lustigen Personen fast bei allen neuen Nationen den Namen *Johann* führen, als *Hanswurst*, *Iack*, *lean Potage*, *Hanndumm*, *Hanndampf*, *Hanns in allen Gassen*« (Flögel: *Geschichte des Groteskekommischen*, S. 34). Das Problem der Abgrenzung zwischen den Lustigen Figuren wird auch in der modernen Forschung immer wieder thematisiert, beispielsweise von Hinck: *Das deutsche Lustspiel*, S. 80–86. Die früheste schriftliche Nennung von Hanswurst findet sich bei Luther, der, wie von »andern leuten« gebräuchlich, in seinen Predigten den Namen verwendet habe

auf und wird von den Clownsfiguren der Englischen Komödianten geprägt, bis er durch den Schauspieler Joseph Anton Stranitzky seit 1712 zu Ruhm in den Haupt- und Staatsaktionen kommt und sich am Ende des Jahrhunderts zur prägenden Figur des Wiener Volkstheaters entwickelt.³⁸

Gerade angesichts der verschiedenen Genealogien der Lustigen Figuren ist es bemerkenswert, dass die parabatistische Sprecherposition ihnen allen gemeinsam ist.³⁹ Für die *Commedia dell'Arte* sind dafür vor allem die *lazzi* verantwortlich, also die Gags, mit denen die *zanni* ihr Publikum unterhalten.⁴⁰ Bei den Englischen Komödianten entwickelte sich eine vergleichbare Technik in den Nummern der Clowns, die (wenigstens zu einem Teil) das Ergebnis eines Kulturtransfers sind: Als die Wanderbühnen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts sowohl aufgrund der großen Konkurrenz als auch wegen der Widerstände gegen die Bühnenkomik im Zeitalter des frühen englischen Puritanismus nach Deutschland kamen, integrierten sie ihre Clowndarsteller vermehrt in ihre Bearbeitungen, da diese ihre Performances auch ohne Deutschkenntnisse aufführen konnten.

Ein typisches Beispiel für die clownesken Umarbeitungen ist eine Bearbeitung von Shakespeares *Hamlet*, die dem Stück zusätzliche Parabasen hinzufügt.⁴¹ In der Mitte dieser Bearbeitung betritt der Hofnarr Phantasma die Bühne für ein Zwischenspiel. Im überlieferten Text ist dieses Zwischenspiel vermutlich stark gekürzt und ließ wohl Raum für eine Improvisation. Phantasma kommentiert für die Zuschauer das Geschehen: »Es gehet zu Hofe anjetzo wunderlich zu. Prinz Hamlet ist toll, die Ophelia ist auch toll; in Summa, es geht ganz wunderlich da her, daß ich auch fast Lust habe, hinwegzulaufen.«⁴²

»wider die groben tolpel, so klug sein wollen, doch ungereimbt und ungeschickt zur sachen reden und thun« (Luther: *Wider Hans Worst*. In: *Werke*, Bd. 51, S. 470). Zur Entwicklung des Wiener Hanswurst vgl. insbesondere Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S. 15–106. Wenn im Folgenden mit Blick auf den parabatistischen Sprecher die Unterscheidung zwischen ›deutschem Hanswurst und ›italienischem Harlekin von nachrangiger Bedeutung ist, dann hat das seinen Grund auch darin, dass die ältere Forschung diese Unterscheidung mit nationalphilologischem Interesse bisweilen genutzt hat, um daraus angebliche nationale Identitäten der Volkskomik abzuleiten (vgl. zu diesem Kritikpunkt Münz: *Das »andere« Theater*, S. 111–132).

38 Vgl. Linhardt: *Kontrolle – Prestige – Vergnügen*, S. 19–31.

39 Joel B. Lande nennt ihn einen »switch operator« zwischen fiktionsinternem und -externem Kommunikationssystem (Lande: *Persistence of Folly*, S. 27).

40 Eine Sammlung dieser Gags, die in verschiedene Stücke aufgenommen werden konnten, verzeichnet Gordon: *Lazzi*.

41 Das Stück ist in einem späten Druck eines Bühnenmanuskripts aus dem Jahr 1778 überliefert, das jedoch auf Bearbeitungen aus dem frühen 17. Jahrhundert zurückgeht. Vgl. zu diesem Stück im Kontext der Lustigen Figur Lande: *Persistence of Folly*, S. 17–37, sowie allgemein Haekel: *Der Bestrafte Brudermord*.

42 Anon.: *Der bestrafte Brudermord*, S. 171.

In seinen komischen Zwischenspielen ist Phantasma damit beschäftigt, sich der Avancen Ophelias zu erwehren, die ihn für ihren Geliebten hält. Durch seine komischen Aktionen bleibt er dem Publikum über das gesamte Stück hinweg viel näher verbunden als die anderen Figuren, sodass es am Ende recht willkürlich erscheint, wenn er von Hamlet dafür erstochen wird, dass er als Diener das Gift gebracht hat. Nur am Schluss wird er also in die tragische Handlung einbezogen, die er die meiste Zeit lediglich kommentierend von außen beobachtete.

In der von den englischen Truppen geprägten Frühphase der Wanderbühnen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt die Lustige Figur häufig unter dem Namen Pickelhering auf. Hanswurst erscheint unter seinem Namen erstmals 1630 in einem Druck des Stückes *Comœdia und Macht des kleinen Knabens Cupidinis*. In diesem Stück wendet er sich immer wieder in Parabasen an das Publikum. Exemplarisch ist eine Szene aus dem dritten Akt, in der er von seinem Herrn den Auftrag erhält, einen Fechtmeister zu suchen:

HANS WURST. *Ad spectatores*. [...]

Dencket ihr wol / warumb ich hieher komme? Ich wil es euch sagen aus kluger Einfalt: Ich sol fragen / auff daß nichts vergessen werde / wo der Pipipicken Meister wohnt / der mit der langen Stangen / oder wie mans heist / der spießhafftigen Picke meyne ich / spielen kan / und die jungen Gesellen lernet so thun?

Ich sehe wol / die Herren sind etwas erbar / sie berichten niemands / Ich wil die Jungfrawen fragen: Höret ihrs / ihr Kammerkätzigten Bett-schelmichen / ihr Rabenweissen schönen wie Milch aus dem Kohlsack geseigeten Rabeweissen Mägdlein / wisset ihr es dann / berichtet mich nur / wo der wohnt / der einen Löffelknecht lernet mit solchen Sachen umbgehen / ich wil euch auch zur recompens meine Schönheit lassen geniessen / und dafür eins auff die maulhafftige Goschen geben? Da sehe ich niemand der mich berichtet / Es ist hewer ein kalter Winter gewesen / die Mäuler sind ihn alle zugefrozen / Wen frage ich dann nun? Da / da / was ist das vor einer?⁴³

Mit der letzten Frage endet die Parabase, und Hanswurst wendet sich wieder einer der Bühnenfiguren zu. Szenen wie diese, in denen die Lustige Figur auf der Suche nach jemandem das Publikum anspricht, sind bis heute aus dem Kasperltheater bekannt.⁴⁴ Wenn Hanswurst in diesem parabatistischen

43 Anon.: *Comœdia und Macht des kleinen Knabens Cupidinis*, S. 48 f.

44 Jens Roselt hat das Kasperltheater sogar an den Anfang seiner *Phänomenologie des Theaters*

Intermezzo allerdings sein Wortspiel mit den Wörtern ›Fechtmeister‹, der ›Pieke‹ und dem Namen ›Pickelhering‹ gebraucht, dann entwickelt sich daraus eine Interaktion mit einem erwachsenen Publikum, die auf einem sexuellen Witz beruht. In gewisser Hinsicht lebt in Hanswurst so die Komik der Phalloskostüme aus der Alten Attischen Komödie fort.

Die Provokationen und Invektiven, die sich in dem Stück zeigen, sind für die frühe Hanswurstfigur charakteristisch. Hanswurst legt es immer wieder darauf an, eine Reaktion beim Publikum hervorzurufen, und es ist durchaus ein Ziel seiner Parabasen, dass sich das von ihm provozierte Publikum die Ausfälle nicht stumm gefallen lässt, sondern etwas darauf erwidert.⁴⁵ Provokation, Invektive und natürlich auch die an das Publikum adressierte Frage sind allesamt parabatistische Mittel, die den theatralen Raum als kommunikativen Rahmen ausgestalten, der Darsteller und Publikum gemeinsam einschließt.

Hanswurst macht wie Harlekin seine akrobatischen *lazzi*, er singt und lässt sich auf der Bühne verprügeln.⁴⁶ Deutlicher noch als der Harlekin der *Commedia dell'Arte* unterbricht der Hanswurst der Wiener Haupt- und Staatsaktionen die dramatische Handlung. Die Zwischenspiele,⁴⁷ in denen er auftritt, stehen in besonders deutlichem Gegensatz zur Haupthandlung (wobei diese Zwischenspiele zumeist, anders als die Haupthandlung, textlich nicht fixiertes Stegreifspiel sind). Bei Stranitzky nimmt Hanswurst sowohl an der Haupt- als auch an der Nebenhandlung teil, aber nur in der Haupthandlung folgt er einem ausgeschriebenen Text. Dabei kann er die Realität des Bühnen- und des Publikumsrahmens in besonderem Maße durcheinanderwerfen und so einen nicht-mimetischen Wirklichkeitsbezug herstellen.⁴⁸ Im Stück *Die gestürzte Tyranny in der Person deß Messinischen Wüttrichs PELIFONTE* (1724) kommt es beispielsweise zu folgendem Dialog: »Cleone fragt, ob er dann Kinder habe? Hw sagt, ia, aber extra *Comoediam*, ietzt aber will er ein Weib in der *Comedi* etc.«⁴⁹ In *Der besiegte Obsieger Adalbertus* (1724) spricht Hanswurst ans Publikum, nachdem sich sein Gesprächspartner von ihm abgewandt hat:

gestellt, da es für ihn eine Art Urszene des Theaters darstellt, indem es (um es in der Begrifflichkeit dieser Arbeit zu formulieren) zwischen mimetischer Trennung und parabatistischer Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern vermittelt (Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, S. 9–11).

⁴⁵ Vgl. in diesem Zusammenhang mit Blick auf die Invektivität Ellerbrock / Koch / Müller-Mall: *Invektivität*, S. 8–10.

⁴⁶ Eine aufschlussreiche Quellengattung sind in diesem Zusammenhang die Gagenquittungen, in denen die Anzahl der Arien neben denen der Fußtritte und Ohrfeigen genau verzeichnet wurde (vgl. dazu Alewyn: *Das große Welttheater*, S. 101).

⁴⁷ Vgl. Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, S. 294–300.

⁴⁸ Vgl. zu »Hanswursts Stellung zwischen Bühne und Publikum« auch ebd., S. 333–336.

⁴⁹ Stranitzky: *Die gestürzte Tyranny*, S. 324.

»Ich will halt der alte Narr bleiben und daß Stehlen bleiben lasßen; wann ich kein Geld hab, mache ich eine *Comoedi*, so bringen mir meine Herren Zuseher schon wieder eines.«⁵⁰ An Szenen wie diesen zeigt sich, wie die Unterscheidung zwischen dramatischer Figur und Schauspieler in der Figur des Hanswurst ständig kippt. In der Haupthandlung kann Hanswurst wie die übrigen Figuren als dramatischer Charakter in Erscheinung treten. In den Parabasen spricht er vor allem als Schauspieler, also als Darsteller hinter der Rolle.

Helmut G. Asper hat etwas zugespitzt argumentiert, dass diese Form der Parabasen noch nicht in den Texten der Wanderbühnen, sondern erst im stehenden Theater zu finden seien⁵¹ oder doch zumindest dort erst wirklich zur Geltung kämen. Denn der parabatistische Rollenbruch von der Hanswurstfigur zur Person des Darstellers könne erst dann seine volle komische Wirkung entfalten, wenn der Darsteller dem Publikum bekannt sei und nicht nur als fremder Schauspieler für ein Gastspiel eine Stadt besuche. Wenn Stranitzky spricht, dann spricht zugleich Hanswurst – und umgekehrt. Spätestens in den Haupt- und Staatsaktionen am Kärntnertor-Theater wurde der Darsteller der Lustigen Figur somit dazu gezwungen, nicht nur im Theater die Grenze zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen zu überschreiten, sondern auch im Alltag als Hanswurst in Erscheinung zu treten. Wer Stranitzky auf der Straße begegnete, traf in gewisser Weise zugleich auf die Theaterfigur des Hanswurst. In einer Stadt wie Wien konnten dadurch auch außerhalb des Theaterraumes kommunikative Schwellensituationen zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen entstehen. Gerade der Schauspieler der Lustigen Figur in Städten mit einem stehenden Hanswursttheater verdeutlicht folglich den parabatistischen Topos von der Welt als Bühne, indem er die Wirklichkeit der Bühne mit der Wirklichkeit der Stadt kurzschließt.

Die kommunikative Ordnung, die sich in der *Commedia dell'Arte* nur angedeutet hat, ist bei der Hanswurstfigur der Haupt- und Staatsaktionen ausgearbeitet: Wann immer sich die anderen Figuren völlig auf die Haupthandlung konzentrieren und am weitesten vom Publikum entfernt sind, schreitet Hanswurst dazwischen. Er bespielt den gemeinsamen theatralen Kommunikationsrahmen von Figuren und Publikum insbesondere in den Momenten, in denen die Trennung zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen am größten ist. Dann fungieren seine Parabasen als ein Mittel, mit dem er dem Pathos der Handlung entgegenwirken kann.⁵² Als in der letzten Szene des *Scipio* das füreinander bestimmte Paar endlich zueinander findet, wendet

50 Stranitzky: *Der besiegte Obsieger Adalbertus*, S. 197.

51 Asper: *Hanswurst*, S. 127f.

52 Vgl. Ernst: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher*, S. 52–62.

sich Hanswurst erleichtert an das Publikum: »No, dem *Mars, Venus* und *Bachus* sey Danck, daß die *Comoedi* einmahl ein Endt hat, ich glaub, wans nicht bald 10 Uhr wäre, sie hätten sich noch länger gezogen, wo sie doch wissen, daß einer den andern nicht kan genohmen werden.«⁵³ Gerade als die Bühnenkommunikation also im Begriff steht, eine kathartische Affektwirkung zu erzielen, wird diese Wirkung von Hanswurst sabotiert und in ihr komisches Gegenteil verkehrt.⁵⁴ Damit subvertiert Hanswurst die Dramaturgie der Repräsentationsbühne – und zwar auf systematische Weise. Sobald sich das Publikum der Illusion einer geschlossenen Bühnenhandlung hingeben will, sobald es vergessen will, dass das mimetische Spiel nur Nachahmung ist, konfrontiert Hanswurst es mit der Offenheit der Bühnenkommunikation, mit der Gemachtheit der Illusion und mit der Realität des Theaters.⁵⁵ Damit erfüllt Hanswurst die Funktion, der mimetischen Dramaturgie immer wieder eine parabolische Dramaturgie gegenüberzustellen.

4.3 Die moralische Disziplinierung der Lustigen Figur in der Aufklärung

Diese Funktion der Lustigen Figur veränderte sich grundlegend, als sie in den Fokus der Aufklärung geriet. Den Wendepunkt markiert die berüchtigte Vertreibung Harlekins 1737 vor dem Grimmaischen Tor zu Leipzig, die von Friederike Caroline Neuber inszeniert wurde und hinter der Gottsched gestanden haben soll. Zwar ist die Lustige Figur damit nicht spurlos von der Bühne verschwunden, und gerade in Wien blieb sie dem Jahrhundert der Aufklärung erhalten. Doch auf Ebene der historischen Semantik in den Aufklärungspoetiken geriet sie in einen diskursiven Ausschlussmechanismus, der sie entsprechend den Normerwartungen des Repräsentationszeitalters disziplinierte.

Dieser Ausschlussmechanismus lässt sich einerseits als Ablehnung der moralischen Ambiguität der Lustigen Figur deuten, die sich nicht mit den moraldidaktischen Forderungen der Frühaufklärung vereinbaren ließ.⁵⁶ Die Lustige Figur ist ein *Adiaphoron*; man weiß bei ihr nie, ob sie gut oder böse

53 Stranitzky: *Scipio*, S. 182.

54 Rommel schreibt: »Hanswurst hat sein großes, ihm unbewußtes Thema: den Kampf gegen Überspanntheit jeder Art« (Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, S. 334).

55 Alfred Noe deutet die Lustige Figur als »karnevaleske Negation der aristotelischen *Mimesis*« (Braunck / Noe [Hg.]: *Spieltexte der Wanderbühne*, Bd. 6, S. XXXIV).

56 So noch Kirchmeier: *Moral und Literatur*, S. 235–237. Dort auch mit dem Hinweis, dass es sich bei der Vertreibung Harlekins zunächst nicht um einen dramaturgischen Paradigmenwechsel handelte, sondern um die Inszenierung einer Konkurrenzsituation zwischen der Neuber'schen Truppe und der Truppe des Harlekindarstellers Joseph Ferdinand Müller.

ist. Damit war sie für das Projekt einer moralischen Erziehung im Medium der Kunst bestenfalls nutzlos und schlimmstenfalls schädlich. Darüber hinaus aber stellt die Aufklärung mit der Disziplinierung der Lustigen Figur die parabatische Sprecherposition selbst zur Disposition und stabilisiert damit die ästhetische Ordnung der Repräsentation. In seiner Rede zur Verteidigung der Trauerspiele (1729) nimmt Gottsched die »Haupt- und Staatsactionen, mit untermischten Lustbarkeiten des Harlekins« explizit von seiner Verteidigung aus: »Denn sie sind keine Nachahmungen der Natur, da sie sich von der Wahrscheinlichkeit fast überall entfernen.«⁵⁷ Die Vertreibung der Lustigen Figur von der Bühne rechtfertigt Gottsched also damit, dass es sich bei ihr um eine antimimetische Figur handelt, die sich mit den ästhetischen Vorstellungen der Frühaufklärung nicht vereinbaren lässt.

Schon kurze Zeit später erntet Gottsched Widerspruch für die Verbannung der Lustigen Figur. Am bekanntesten ist Lessings Diktum, wonach die Vertreibung Harlekins durch Gottsched selbst die »größte Harlekinade« gewesen sei.⁵⁸ Die Literaturgeschichtsschreibung stellt die Ereignisse bisweilen so dar, als sei damit eine allzu rigide Haltung der Frühaufklärung im Verlauf des 18. Jahrhunderts schnell wieder korrigiert worden. Bei genauerer Betrachtung entlarven sich die Verteidigungen Harlekins aber als die tatsächlich vernichtenden Angriffe auf die Lustige Figur.⁵⁹ Es lohnt sich, diese gescheiterten Rettungen etwas näher zu betrachten, da sie bis ins 20. Jahrhundert hinein in den Deutungen der Lustigen Figur fortleben und damit auch die Bewertung der parabatischen Sprecherposition prägen.

Das Scheitern der aufklärerischen Rettungen zeigt sich symptomatisch bereits in einem Text Johann Christian Krügers. Seiner Marivaux-Übersetzung aus dem Jahr 1747 stellt Krüger ein Vorwort voraus, das die »Vorur-

57 Gottsched: Die Schauspiele, S. 494 f. In der *Critischen Dichtkunst* heißt es ähnlich: »Harlekin und Scaramutz [...] ahmen nicht die Handlungen des gemeinen Lebens nach; sondern machen lauter ungereimte Streiche« (Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst, Bd. 2, S. 343).

58 Lessing: Briefe, die neueste Litteratur betreffend, S. 500 (17. Literaturbrief).

59 Das hat Horst Steinmetz bereits 1966 in einem Aufsatz thematisiert und sogar bereits auf den Widerspruch zwischen der Lustigen Figur und der Komödie unter den Bedingungen einer Repräsentationsästhetik zurückgeführt: Harlekins »Grundfunktion ist im Selbstwert des theatralischen Spiels zu erblicken, nicht aber in der Repräsentation eines konkreten gesellschaftlichen Zeitzustandes« (Steinmetz: Der Harlekin, S. 99). Rudolf Münz kommentiert mit Blick auf Lessings 17. Literaturbrief in diesem Sinne ganz zutreffend, dass »die gesamte deutschsprachige Theorie zum teatro dell'arte mehr gegen Gottsched und seine Ästhetik gerichtet [war], als für ein teatro dell'arte und der von ihm vertretenen Kunst« (Münz: Das »andere« Theater, S. 185) – und das, obwohl sich Lessing 1749 selbst an der Fragment gebliebenen »Possenoper« *Tarantula* versucht hat, die parabatische Elemente enthält (vgl. ebd., S. 187–189).

theile« gegen Harlekin widerlegen soll.⁶⁰ Tatsächlich diffamiert er Harlekin darin aber zunächst als »Ungeheuer«, das »der verderbte Geschmack der Italiänischen Bühne« hervorgebracht habe.⁶¹ Erst Marivaux und andere französische Autoren hätten »dem Ungeheuer Natur und gute Eigenschaften« gegeben und ihn dadurch für die Vernunft nutzbar gemacht.⁶² Krüger hält also nur denjenigen Harlekin einer Verteidigung würdig, der durch die Vernunft gereinigt und zivilisiert wurde.

Sehr viel einflussreicher als Krügers Vorrede war Justus Möser's *Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen* (1761/1777). Dabei handelt es sich um einen Text, in dem sich Möser in der Rolle des Harlekin – gewissermaßen in parabatischer Rollenprosa – direkt an seine Leser richtet.⁶³ Der zum Essayisten geläuterte Harlekin verteidigt sich zunächst mit seiner Herkunft aus der literarischen Tradition: Aristophanes, Plautus, Terenz und Molière hätten von den Harlekinen ihrer Zeit gelernt, und Aristoteles habe, wie Harlekin-Möser mutmaßt, in seiner verlorenen Abhandlung über die Komödie Harlekins Vorfahren zu ihrem Recht verholfen.⁶⁴ Der ästhetische Wert der Harlekinen bestehe darin, dass sie eine »Freude« verbreiteten (womit Möser auf Friedrich Schlegels Konzept der ›schönen Freude‹ vorausweist), die letztlich eine Funktion guter *Policey* erfülle.⁶⁵ Man müsse nämlich bedenken, erklärt dieser versittlichte Harlekin, »wie viel dem Staat daran gelegen, daß ich einen hypochondrischen Minister zu geduldiger Anhörung der Unschuld bewege, einen bedrängten Untertan in seiner Last ermuntere, eine verdrießliche Landschaft zu Einwilligung neuer Auflagen bereite und überhaupt ein wildes Gemüt besänftige, ein niedergeschlagenes erhebe, ein ermüdetes von neuem begeistere und die erschlafte Hand eines Autors zu neuen Unternehmungen stärke«. ⁶⁶ Bei seiner Kunst handle es sich um eine

60 Krüger: Sammlung einiger Lustspiele, S. 521.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 522.

63 Tatsächlich scheint Harlekin auch als Erzähler den direkten Kontakt zu seinem Publikum zu suchen. So beginnt Christian August Vulpius' *Harlekins Reisen und Abentheuer* (1798) mit einem »Prolog« Harlekins, der eigentlich ein Dialog zwischen Harlekin und seinen Lesern ist.

64 Möser: Harlekin, S. 311. Lessing hatte bereits in seiner Plautus-Abhandlung (1750) den Parasiten als ein antikes Äquivalent Harlekins gedeutet (Lessing: Werke und Briefe, Bd. 1, S. 837). Im 18. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* vom 30. Juni 1767 wird Lessing wenige Jahre später Möser's Schrift empfehlen und diese literarische Genealogie fortführen, wenn er erneut den Typus des Parasiten der antiken Komödie mit Harlekin identifiziert. Diese Verteidigung des Parasiten richtet sich direkt gegen Gottscheds Angriffe auf Plautus und dessen Verurteilung der possenhaften Bühnenkomik (vgl. Lande: Persistence of Folly, S. 113–127).

65 Vgl. Lande: Persistence of Folly, S. 167–184.

66 Möser: Harlekin, S. 316.

Art von Satire, die wie eine Karikatur »die Sitten der Menschen schildere«. ⁶⁷ Die Lustige Figur kann nach dieser These unter den strengen Augen der Aufklärung mit demselben Argument gerechtfertigt werden wie Aristophanes und dessen satirischer Spott.

Gerechtfertigt ist die Lustige Figur dabei aber eben nur, solange sie sich in einen Normalisierungsdiskurs einfügt und ihre ursprüngliche Funktion einer Störung des Diskurses aufgibt. Von einer Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse ist keine Rede. ⁶⁸ Deswegen verteidigt Möser's Harlekin wie vor ihm Krüger nicht alle seiner Verwandten. Er zitiert die geläufigen Vorwürfe der »Herren Kunstrichter«: »Wie elend ist das Gemische der Harlekinaden? Ohne Wahl, ohne Ordnung, ohne Einheit, ohne Ton, ohne Absicht ... Niedrig kriechend, unanständig, possenhafte ... voller Zoten, liederlicher Anspielungen, ausgestopfter leerer Einfälle, ewiger Sprichwörter ... ist alles, was wir noch bisher von diesen so hochgerühmten Karikaturgemälden gesehen haben«. ⁶⁹ Bei solchen Harlekinen handle es sich um »Mißgeburten«, die »keineswegs von mir abstammen, wenn sie gleich unter meinem Namen die Welt durchstreichen«. ⁷⁰ Und so gelangt er zu dem Schluss:

So lange es möglich ist, daß meine Stücke die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit eben so gut wie andre behalten können, und dieses wird keiner der grotesken Malerei absprechen; so lange es möglich ist, daß die grotesken Blößen eine sittsame Verhüllung leiden; und so lange überhaupt die Natur der grotesken Malerei aller Vollkommenheit fähig ist: eben so lange werden jene Einwürfe nicht mich, sondern diejenigen untergeschobenen Flüchtlinge treffen, welche mancher armseliger Trauerspieler an Kindesstatt aufgenommen und in seine Heldengedichte gemischt hat. ⁷¹

Mit diesem Urteil hat es Möser in erster Linie auf die Hanswurst-Figur der Haupt- und Staatsaktionen abgesehen. Aber genau besehen wird er damit selbst zu einem bürgerlichen Verteidiger des guten Geschmacks, der alle Harlekinen an den Pranger stellt, die sich weniger zivilisiert verhalten als er selbst. Die von ihm proklamierte politische Funktion Harlekins diszipliniert die Lustige Figur vollständig auf eine moralisierende Aufklärungspoetik. Von der

⁶⁷ Ebd., S. 321.

⁶⁸ Über die prinzipiellen »Unterschiede zwischen Möser's Harlekin-Theorie und der Praxis des deutschsprachigen teatro dell'arte« vgl. auch Münz: Das »andere« Theater, S. 189–197 (das Zitat auf S. 190).

⁶⁹ Möser: Harlekin, S. 329.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

performativen Komplexität der Commedia dell'Arte und der parabatistischen Komik Harlekins bleibt unter den Bedingungen der Repräsentationsästhetik nichts mehr übrig – und das ist durchaus typisch für die Entwicklung der Lustigen Figur im 18. Jahrhundert.⁷² Eine Apologie des Grotesken ist Möser's Schrift ungeachtet ihres Titels deswegen nicht.⁷³

Das zeigt sich auch und gerade in der Harlekinade, die Möser gleichsam als Exempel seiner Abhandlung anhängt. Schon der Titel dieses im Jahr 1763 entstandenen Stücks ist vielsagend. Er lautet *Die Tugend auf der Schaubühne oder: Harlekins Heirat*.⁷⁴ Wie immer mehr Komödien im Laufe des Jahrhunderts, in denen eine Lustige Figur auftritt, ist auch dieses Stück metadramatisch strukturiert.⁷⁵ »Der Schauplatz ist auf dem Schauplatze«,⁷⁶ heißt es hier in einer Szenenangabe, die auf Tieck's Komödien vorausweist. Der Harlekin, der sich in diesem Stück nach einer Ehe mit Kolombine, der Tochter des Theaterdirektors, sehnt, ist vollständig bürgerlich assimiliert. Zwar verwandelt er sich wie seine Vorgänger und wie diese wird er auch verprügelt, doch die parabatistischen *lazzi* sind verschwunden.⁷⁷ Harlekin wird zu einem Sittenrichter auf der Bühne, der schließlich selbst eine moralische Lektion erteilt bekommt.

Möser's in mehrere Sprachen übersetzte Schrift wird in den folgenden Jahrzehnten *state of the art* der Literaturgeschichtsschreibung. Ein anonymes Autor der Hamburger Zeitschrift *Unterhaltungen* (1769) empfiehlt in seinem Beitrag *Von dem Verfall des Komischen im Lustspiel* Möser's Schrift nachdrück-

72 Darin besteht die historische Hauptthese in Beatrix Müller-Kampels Buch über die Entwicklungsgeschichte der Lustigen Figur in Wien, zu der sie resümiert: »Am Ende der Figurengeschichte hat Kasperl sich [...] in das Gegenteil dessen verkehrt, worin Hanswurst bestanden hatte: Der Mann von fabelhafter Virilität ist zum geschlechtslosen Kind geworden, und immer jüngere Kinder bilden nunmehr auch sein Publikum« (Müller-Kampel: Hanswurst, S. 190).

73 So auch Hinck: Das deutsche Lustspiel, S. 319, dem zufolge Möser dem Grotesken nur einen Residualraum zugestehen will; vgl. in ähnlicher Stoßrichtung Promies: Der Bürger und der Narr, S. 136.

74 Vgl. dazu auch Hinck: Das deutsche Lustspiel, S. 321–323, sowie Promies: Der Bürger und der Narr, S. 153.

75 Für die frühen Komödien ist eine solche Metadramatik die Ausnahme, wenngleich sie sich bisweilen finden lässt. Fatouvilles *Banqueroutier* (1687) beispielsweise beginnt mit einem Prolog, in dem Arlequin von seinem Besuch einer Aufführung der Comédie-Italienne berichtet.

76 Möser: Die Tugend auf der Schaubühne, S. 343.

77 Parabatistisch ist lediglich die Bemerkung Harlekins: »Aber sehen Sie einmal selbst, Herr Barthold, alle diese schönen Herren, welche hier vor unsrer Bühne sitzen« (ebd., S. 349). Dieser Kommentar richtet sich allerdings an den Vater Kolombines und ist Ausdruck von Harlekins Sorge um die Jungfräulichkeit seiner Geliebten – ein Gedanke, der den früheren Harlekinen mit ihrem animalisch dargestellten sexuellen Trieb nie in den Sinn gekommen wäre.

lich. Schon mit dem ersten Satz stellt er sich in ein progressives Lager, das sich zur Verteidigung des Komischen zusammengefunden habe: »Alle Leute vom Geschmack bedauern, daß das wahre Komische seit geraumer Zeit von der Bühne verbannt ist.«⁷⁸ Der anonyme Autor polemisiert gegen die Sittenwächter, die auch in der Komödie einen »Ton der guten Gesellschaft« forderten und der Gattung damit einen »tödtliche[n] Streich« versetzten.⁷⁹ Stattdessen verlangt er, »das Komische [...] sogfältig wieder selbst aus dem Schutt der ersten alten griechischen Komödie« hervorzusuchen.⁸⁰ Den moralischen Zweck, den die Aufklärung der Komödie zugewiesen hat, will er dabei jedoch dezidiert nicht anrühren: »Die Komödie ist ein offenbarer Krieg, den man dem Laster ankündigt, indem man es lächerlich macht«, schreibt er.⁸¹ Eine amoralische Lustige Figur, wie sie Gottsched einst von der Bühne verbannt hat, wünscht er sich nicht zurück.

Auch Johann Georg Sulzer spricht sich in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771) gegen einen Harlekin aus, der »überall Possen anbring[t]« und »ins Pöbelhafte« fällt. Der Harlekin, den er gelten lässt, muss durch seinen satirischen Spott einen »Nutzen« erbringen.⁸² Tatsächlich sei Harlekin nämlich kein »naiver und geringer Kerl«, sondern ein »witziger scharfsichtiger Bube [...], der an andern jede Schwachheit und Thorheit richtig bemerkt«.⁸³ Unter seiner Maske wird er damit zu einem Aufklärer, dem seine Ausfälle nur insofern gestattet werden, als sie dazu dienen, tatsächliche moralische Ausfälle zu verlachen.

Erst mit der Wende zum 19. Jahrhundert wird allmählich erkannt, dass Harlekins Amoralität eine wichtige ästhetische Funktion erfüllen könnte. Der Bibliothekar Heinrich Schorch etwa versucht sich 1805 an einem Stück mit dem Titel *Harlekins Wiedergeburt*. In der Vorrede kritisiert er, dass seit Diderot das rührende Lustspiel die traditionellen Formen der Komödie verdrängt habe. »[D]er Satyr hinkt den Sitten nach«,⁸⁴ beklagt er ziemlich treffend, und deswegen lässt er eine seiner Figuren als Harlekin auftreten. Doch wie bei Mössers Harlekin sind dessen *lazzi* nur mehr Maskerade, und so hat der Rezensent des Stücks in der *Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek* recht, wenn er Schorchs Versuch für gescheitert erklärt und unter den

78 Anon.: Von dem Verfall des Komischen im Lustspiel, S. 6. Vgl. zu diesem Text Münz: Das »andere« Theater, S. 176–184.

79 Anon.: Von dem Verfall des Komischen im Lustspiel, S. 12.

80 Ebd., S. 14.

81 Ebd., S. 9.

82 Sulzer: Art. Harlekin. In: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 1, S. 512.

83 Ebd., S. 511.

84 Schorch: Harlekins Wiedergeburt, S. 4.

dramaturgischen Bedingungen seiner Zeit für ein »Unding«, ja für »geradezu unausführbar« hält.⁸⁵

Nur wenige Stücke werden den frühmodernen Vorbildern so gerecht wie *Hans Wurst Doktor nolens volens* (1777) von Wilhelm Christhelf Siegmund Mylius, dem Sohn Christlob Mylius'. Es handelt sich um eine Bearbeitung von Molières *Le Médecin malgré lui*, in der aus der Figur Sganarelle (den Molière in der Originalfassung selbst spielte) Hanswurst wird. Dieses Stück ist sehr viel possenhafter und damit näher an den frühen Lustigen Figuren als Möser's Harlekinade. Doch an der Tatsache, dass es trotz dieser Anbindung an die Tradition kaum Parabasen gibt, merkt man auch hier, dass der direkte Publikumsbezug der Lustigen Figur die größte Hürde für eine Renaissance des Hanswurst auf der Repräsentationsbühne war.

In der Spätaufklärung, als sich die Angriffe auf die Repräsentationsbühne häuften, wuchs das Bewusstsein, dass im Laufe der Epoche der Repräsentation eine Form der Komik verloren gegangen war, die einst ihre Glanzzeit hatte und auf die man sich keinen rechten Reim mehr machen konnte. Es ist zunächst die Literaturgeschichtsschreibung, die sich darum bemüht, diesen Wandel zu dokumentieren, um nicht-repräsentationalistische theatrale Formen zumindest wahrnehmen zu können. Dazu zählen vor allem zwei Abhandlungen Carl Friedrich Flögels, die für die Humortheorien um 1800, insbesondere für Jean Paul, Unmengen an Material lieferten: Die vierbändige *Geschichte der komischen Literatur* (1784–87) sowie die *Geschichte des Grotteskekommischen*, die erstmals 1788 erschien und noch im 20. Jahrhundert in einer reich illustrierten Ausgabe von Max Bauer fortgeführt wurde.⁸⁶ Wie Möser und Lessing vor ihm verfolgt Flögel die Lustige Figur bis in die Antike zurück, die er in gewisser Hinsicht für fortschrittlicher hält als seine Gegenwart. So seien die »Unflätereien« des Aristophanes von solcher Art, dass sie heutzutage kaum »in einer Hanswurstiade vor dem niedrigsten Pöbel geduldet werden« würden.⁸⁷ Eine Funktion guter *Policey*, wie sie Möser der Lustigen Figur zuschreibt, konnte sie für Flögel ursprünglich also nicht erfüllen. Politisch war die Lustige Figur für Flögel jedoch vor dem Hintergrund der Bedingungen ihrer Zeit gerechtfertigt. Die republikanische Ordnung Athens habe nämlich ein radikales Freiheitsdenken ermöglicht, das sich in

85 So der Rezensent in der Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek 103.1 (1805), S. 49.

86 Zur Verortung von Flögels Werk und seiner Emanzipation von der Wolff'schen Schulphilosophie hin zur Genieästhetik vgl. Kammer: Das Ende der Erfindungskunst.

87 Flögel: Geschichte der komischen Literatur, Bd. 4, S. 59, 61. Dabei übernimmt er das Urteil Johann Georg Sulzers: »Aber in einem Stük [des Aristophanes, C. K.] sind auch mehr Grobheiten und Zoten, als man itzt auf der schlechtesten Hanswurstbühne duldet« (Sulzer: Art. Aristophanes. In: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 1, S. 81).

der komischen Literatur äußern konnte.⁸⁸ Damit bereitet Flögel ein politisches Argument vor, das später von Friedrich Schlegel aufgenommen wird.

Flögels Anmerkungen zu Harlekin beruhen vor allem auf Riccobonis *Histoire du théâtre italien*, bisweilen folgen sie wörtlich der Übersetzung aus Lessing *Theatralischer Bibliothek*. Dabei betont Flögel den Zivilisationsprozess, dem auch Harlekin unterworfen gewesen sei:

Der *Charakter* des alten Harlekins war ein Gewebe von außerordentlichen Spiel, heftigen Bewegungen und übertriebener Possenreisserei, womit eine gewisse körperliche Behendigkeit verknüpft war, daß er fast immer in der Luft zu schweben schien, und fast den Springer spielte. Er war unverschämt, spöttisch, ein Schalksnarr, niedrig und sonderlich sehr schmutzig in seinen Ausdrücken. Ohngefähr seit 1560. veränderte sich der Charakter dieser Maske. Der neue *Harlekin* legte alles ab, was ihm aus dem vorigen Jahrhunderte noch anklebte. Es ist ein unwissender, im Grunde einfältiger Bedienter, der sein möglichstes thut, um witzig zu seyn, und der diese Sucht bis zum Boshafthen treibt. Er ist Schmarutzer, feig, treu, thätig, läßt sich aber aus Furcht oder Eigennutz in alle Arten von Schelmerei und Betrügereien ein.⁸⁹

Den ›neuen‹ Harlekin verortet Flögel in der Tradition des Figurentypus des Schmarotzers (παράσιτος), und er schließt sich der aufklärerischen Auffassung an, wonach seine Funktion darin bestehe, »das Lächerliche, das in den Schein des Ernsts oder der Würde eingehüllt ist, an den Tag zu bringen«.⁹⁰ Der ›alte‹ Harlekin hingegen war für Flögel völlig auf die Artistik sowie den derben Witz ausgerichtet und konnte daher keine dramatische Figur mit einer Rolle sein, die ihren Teil zur Entwicklung einer Bühnenhandlung beitragen würde. Er ist gewissermaßen das Relikt einer vordramatischen Zeit. Damit deutet sich dasjenige Argument an, das den Verteidigern der Lustigen Figur noch im 20. Jahrhundert oft fehlt, dass Harlekin nämlich nicht als Negation der dramatischen Personen abgeleitet werden darf, sondern in einer eigenständigen Theatertradition steht, die auf artistischer Performanz statt auf mimetischem Rollenspiel beruht. Für Flögel ist zumindest der ›alte‹ Harlekin allmählich als Figur eines nicht-mimetischen Theaters wieder denkbar.

Im Anschluss an Flögel ist es dann Jean Paul, der erkennt, dass die Lustige Figur eben diejenige parabolische Sprecherposition übernommen hat,

88 Flögel: *Geschichte der komischen Literatur*, Bd. 4, S. 59.

89 Flögel: *Geschichte des Groteskekomischen*, S. 38 f.

90 Ebd., S. 40.

die in den Parabasen der Alten Attischen Komödie dem Chor zukam.⁹¹ Auf aphoristische Weise hat er dieses Argument in § 40 der *Vorschule der Ästhetik* (1804) verdichtet, der mit »Der Hanswurst« überschrieben ist. Dort heißt es über den Hanswurst mit einer Klarheit und Einsicht, die im 18. Jahrhundert nicht erreicht wurde: »Er ist der Chor der Komödie.«⁹² Wie der Komödienchor musste er von der Bühne verschwinden oder sich doch bis zur Unkenntlichkeit verändern, um sich den neuen ästhetischen Bedingungen des Repräsentationszeitalters anzupassen.⁹³

4.4 Die körperliche Disziplinierung der Lustigen Figur im literarischen Drama

Die moralische Disziplinierung der Lustigen Figur ist ein Ausschließungsmechanismus, der in erster Linie durch die Aufklärungspoetiken vollzogen wird. Daneben existiert noch ein zweiter, anders strukturierter Ausschließungsmechanismus. Er beruht darauf, dass im Laufe des 18. Jahrhunderts die skizzierten Bühnentexte an Bedeutung verlieren und ausformulierte literarische Dramen zum Normalfall der Komödie werden. Durch die vollständige Verschriftlichung nehmen die *lazzi* wie auch die Improvisationen notwendigerweise ab, wodurch es für die Lustige Figur immer weniger Gelegenheiten gibt, sich als artistischer Performer direkt an das Publikum zu richten. Insofern vertreten auch die Verteidiger der Lustigen Figur noch ein im Kern antitheatrales Programm.⁹⁴ Im Folgenden soll es um die Frage

91 Vgl. Müller-Schöll: »Der Chor der Komödie«.

92 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 160. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass sich Jean Paul explizit auf den Komödienchor als Träger der Parabase bezieht, nicht auf den antiken Chor generell, der in der Tragödie andere Funktionen erfüllt.

93 Andrea Bartl hat die Geschichte der deutschen Komödie entlang dieser »Metamorphosen des Harlekin«, wie der Untertitel des Buches lautet, erzählt (Bartl: *Die deutsche Komödie*).

94 Mit Blick auf das dialektische Verhältnis von Theatralität und Antitheatralität im 18. Jahrhundert hat dies vor allem Christopher J. Wild gezeigt, der ganz zutreffend schreibt: »Das ›literarische‹ Theater des 18. Jahrhunderts, um das sich von Gottsched über Lessing bis Schiller die Reformen bemühten, ist dem Geist der Theaterfeindlichkeit entsprungen« (Wild: *Theater der Keuschheit*, S. 219). Wilds Konzept von Antitheatralität steht der hier skizzierten antiparabatischen Ästhetik der vermeintlichen Apologeten der Lustigen Figur näher als der Begriff der Antitheatralität, wie ihn Martin Puchner verwendet (vgl. Puchner: *Theaterfeinde*). Puchner entwickelt seinen Begriff der Antitheatralität vor allem entlang einer Interpretation des ›mimetischen‹ Wagners. Aus dieser Perspektive heraus tendiert er dazu, antimimetische Positionen primär als antitheatral zu deuten, obwohl sich Antitheatralität (insbesondere im Paradigma der Repräsentation) oftmals primär gegen die Parabasis und nicht gegen die Mimesis richtet.

gehen, wie die medienhistorische Entwicklung des literarischen Dramas die Parabase als dramatische Technik beeinflusst.

Eine besondere Bedeutung kommt dabei Carlo Goldoni zu, der wie kein anderer zur durchgehenden Verschriftlichung der *Commedia dell'Arte* beigetragen hat. Goldoni reduziert zunächst den direkten parabatistischen Kontakt zwischen *zanni* und Publikum, soweit er sich im Text nachweisen lässt. Direkte Adressierungen an das Publikum sind bei ihm kaum zu finden. Allerdings kompensiert er diesen Verlust, indem er neue Kommunikationsstrukturen entwickelt, die den parabatistischen Charakter der Gattung auch im durchgehend verschriftlichten Drama erhalten. Das lässt sich exemplarisch an der ersten Szene von *Il Servitore di due Padroni* (1746) zeigen.

Das Stück beginnt, womit die Gattung der Komödie üblicherweise endet: mit einer Verlobung. Anwesend sind neben dem Paar Clarice und Silvio ihre beiden Väter, zwei Diener und der Wirt Brighella, der als Zeuge der Hochzeit fungiert. Die Szene ist anfangs ein Musterbeispiel für eine zentrierte Interaktion, wie sie die aufklärerische Dramenpoetik gefordert hat. Die Aufmerksamkeit aller Beteiligten liegt darauf, dass sich die Verlobten die Hände reichen, und so ist der Bühnenrahmen zunächst kommunikativ vollständig geschlossen.

Das ändert sich allmählich, als Clarice' Kammermädchen Smeraldina damit beginnt, das Geschehen mit einigen *Apartes* zu kommentieren. Und auch die beiden Alten, der Dottore und Pantalone, eröffnen einen eigenen Kommunikationsrahmen, wenn sie sich am Ende der Szene leise absprechen, die beiden *innamorati* nicht allzu bald allein zu lassen. Doch erst als Truffaldino (so hieß Antonio Sacchis Harlekin-Figur) auftritt, der ausgerechnet noch schnell die »bella conversazion«⁹⁵ lobt, versinkt eben diese Konversation im Chaos, da die kommunikative Einheit des Bühnenrahmens völlig auseinanderbricht.

Harlekin tritt als Bote auf, der zwischen seinem Herrn und Pantalone vermitteln soll, aber er beginnt sogleich ein Privatgespräch mit Smeraldina, während Pantalone sich abwechselnd mit dem Dottore beiseite über den Geisteszustand Truffaldinos unterhält und Truffaldino zurechtweist, sich auf das Gespräch mit ihm zu konzentrieren (»Mo vegnì qua, parlè co mi«⁹⁶). Mit einigen weiteren *Apartes* von Truffaldino, Smeraldina und Pantalone sind es wenigstens sieben verschiedene kommunikative Rahmen, die allein in dieser Szene die Personen und Zuschauer verschiedentlich ein- und ausschließen. Die anfangs zwischen Bühnen- und Zuschauerrahmen errichtete Grenze ist also nur noch eine von vielen. Die Bühne verliert dadurch ihren Sonderstatus

95 Goldoni: *Il Servitore di due Padroni*, S. 12.

96 Ebd., S. 14.

als homogener Kommunikationsraum, der sie noch zu Beginn der Szene war. Damit hat Goldoni eine Lösung gefunden, wie sich der parabolische Charakter der Commedia dell'Arte durch eine Komplexitätssteigerung kommunikativer Rahmen in der durchgehend verschriftlichten Komödie erhalten ließ.

Diese Lösung war bis zum Ende des 18. Jahrhunderts vornehmlich auf Italien und Frankreich beschränkt. In Deutschland begaben sich erstmals die Autoren des Sturm und Drang auf die Suche danach, wie sich die Lustige Figur in der Tradition der Hanswurstspiele ins literarische Drama integrieren ließ. Eine zentrale Rolle kommt dabei Goethe zu. Frühe Spuren seiner Beschäftigung mit der Hanswurstfigur lassen sich in dem 1775 entstandenen Entwurf *Hanswursts Hochzeit* erkennen. Darin orientiert sich Goethe an der Lustigen Figur in der Tradition des Fastnachtsspiels, die ihre parabolische Wirkung durch ihre Invektiven erreichen soll. Die Entwürfe dieses Stücks sind von einer Derbheit, die Flögels Beschreibung der alten Possenreißer in nichts nachsteht. Besonders in einem seitenlangen Personenverzeichnis, das nichts anderes als ein Katalog von Schimpfwörtern ist, hat sich Goethe im skatologischen Fach versucht.⁹⁷

Ein zweiter Ansatz, die Lustige Figur zu rehabilitieren, findet sich im *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1774/1778). Das Stück enthält als Spiel-im-Spiel ein Jahrmarktstheater, dem der Hanswurst abhandengekommen ist. Deswegen muss der Lichtputzer im Intermezzo aushelfen. Das ist insofern naheliegend, als auch der Lichtputzer eine Schwellenfigur theatraler Kommunikation war: Da die Dochte der Talgkerzen nach kurzer Zeit gekürzt werden mussten, war der Lampenputzer gelegentlich auch während der Aufführung an der Rampen- und Seitenbeleuchtung zugange. Dabei konnte er verkleidet sein und sogar Beifall vom Publikum bekommen, und war so im Zeitalter des Illusionstheaters als einziger Nicht-Schauspieler auf der Bühne anwesend.⁹⁸ Was er bei Goethe allerdings zu sagen hat, ist nur eine parodistische Schwundstufe der Intermezzi der Lustigen Figur: »Der erste Aktus ist nun vollbracht | Und der nun folgt – das ist der zweite.«⁹⁹

Indem Goethe das Jahrmarktstheater als Spiel-im-Spiel einbaut, verschriftlicht er eine dramatische Gattung, die eigentlich auf der Improvisation

97 Goethe: *Hanswursts Hochzeit*. In: FGA I.4, S. 579–584. Gerhard Sauder hat für das *Goethe Handbuch* nachgezählt: »25 Namen entstammen dem Anal- und Fäkal-, 27 dem Genitalbereich« (in Witte u. a. [Hg.]: *Goethe Handbuch*, Bd. 2, S. 62).

98 Vgl. Baumann: *Licht im Theater*, S. 12; Schivelbusch: *Lichtblicke*, S. 193 f.

99 Goethe: *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*. Erste Fassung. In: FGA I.4, S. 260. Bei Brentano ist es dann die Figur des Theatergeistes, die noch etwas pointierter den ersten Akt des Spiels-im-Spiel beschließen darf: »Wohl dem Hause! | Heil der Pause!« (Brentano: *Gustav Wasa*, S. 119).

beruht. Daraus ergibt sich das Problem, wie sich die Figur des Hanswurst einarbeiten lässt, deren Spiel am meisten auf den parabatischen Kontakt mit dem Publikum angewiesen ist und sich am stärksten gegen eine Verschriftlichung sperrt. Die Lösung, die Goethe für dieses Problem im *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* findet, besteht darin, die Lustige Figur einfach verschwinden zu lassen und sie lediglich als Leerstelle zu übernehmen. Damit vermeidet er aber letztlich eine Antwort auf die Frage, wie sich die Lustige Figur in das literarische Drama übertragen lässt.

Diese Antwort gibt er erst mit der Figur des Mephistopheles. Eines von vielen Beispielen, die Mephistos Abstammung von der Lustigen Figur deutlich machen, ist die Parabase, die den *Prolog im Himmel* beschließt: »Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern, | Und hüte mich mit ihm zu brechen. | Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, | So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.«¹⁰⁰ Derartige kommentarhafte Unterbrechungen an den Scharnierstellen der Handlung sind typisch für die Lustige Figur in den Hanswurstspielen, weswegen es der Text in der Tat nahelegt, die ›Lustige Person‹ des *Vorspiels auf dem Theater* von dem Schauspieler des Mephisto spielen zu lassen.

Goethes Lösung für das Problem der Parabase im verschriftlichten Drama besteht also darin, sich auf den metadramatischen Kommentar zu beschränken. Ein solcher Kommentar hat den Vorteil, dass er sich nur auf das Drama und nicht auf die konkrete Aufführungssituation bezieht.¹⁰¹ Solange eine Lustige Figur lediglich das Stück kommentiert, wird der Schauspieler dieser Figur davor bewahrt, improvisierend auf das Publikum reagieren zu müssen. Das ist für Goethe schon deshalb wichtig, da er im Sinne des literarischen Dramas mit seinen Schauspielanweisungen die Schauspielerinnen und Schauspieler möglichst genau festzulegen versucht (während er sich für theoretische Fragen der Improvisation durchaus interessiert).¹⁰² Der Darsteller des Mephisto kann die kommentierenden Parabasen prinzipiell bei jeder Aufführung vortragen – unabhängig davon, wie sich das Publikum verhält.

Für die Wirkungsmacht des Paradigmas der Repräsentation ist es bezeichnend, wie sehr sich die ältere *Faust*-Forschung auf die Gelehrten- und Gretchentragödie konzentriert und somit das Drama in erster Linie als mimetischen Text gelesen hat. Tatsächlich aber ist es für die Dramaturgie des *Faust* zentral, dass Goethe der mimetischen Figur des Faust die parabatische

100 Goethe: *Faust*, FGA I.7.1, S. 28, V. 350–353.

101 Selbst ein Satz wie Brechts »Glottzt nicht so romantisch!« setzt im Gegensatz dazu immer noch eine bestimmte Handlung des Publikums in einer konkreten Aufführung implizit voraus, die der realen Situation nicht entsprechen muss.

102 Vgl. Holland: *The School of Shipwrecks*.

Figur des Mephisto gegenüberstellt.¹⁰³ Mit Mephisto führt er ein parabolisches Element in die Tragödie ein, das die Affektwirkung des Pathos stört und die Handlung immer wieder durch kommentierende Einschübe unterbricht. Damit kann der Text den mimetischen und parabolischen Doppelcharakter des Dramas zu Beginn der Moderne thematisieren. In funktionaler Hinsicht ist Goethes Lösung daher nicht so weit von Goldonis Vorschlag entfernt, wie es angesichts der formalen Unterschiede (und der unterschiedlichen Traditionslinien von Harlekin und Hanswurst) den Anschein hat.

In Goethes Schriften lassen sich allerdings auch einige Stellen finden, die sein Interesse an der spontanen parabolischen Interaktion zwischen Darstellern und Publikum bezeugen, obwohl er diese Interaktion aus seinem eigenen dramatischen Werk fernhält. So hat Goethe in Venedig am 4. Oktober 1786 die Aufführung einer *Commedia dell'Arte* miterlebt. In seinen Erinnerungen an das Ereignis führt er aus, wie sehr die Gattung in der italienischen Kultur verwurzelt sei. Für ihn ist »das Volk [...] die Base worauf dies alles ruht, die Zuschauer spielen mit und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes«. ¹⁰⁴ Es ist das rousseauistische parabolische Phantasma schlechthin: die völlige Aufhebung der Differenz zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen, die Einheit von Leben und Kunst – »Abends gehen sie in's Theater und sehen und hören das Leben ihres Tages«. ¹⁰⁵ Der Beginn der Aufführung markiert keinen Bruch mit dem Alltag, er signalisiert nicht den Moment, an dem die Repräsentation von etwas völlig Fremdem einsetzt, sondern das Theater führt das alltägliche Leben fort. Die Mimesis wird dabei auf ihr Mindestmaß reduziert. Zwar treten die Darsteller maskiert auf (was Rousseaus *Imagination des Fests* widerspricht) und das Geschehen ist »künstlich zusammengestellt«, aber da nur das Treiben des Tages wiederholt und fortgeführt wird, erscheint es Goethe als besonders natürlich; es sei »immer alles ebendasselbe«. ¹⁰⁶ In dieser Beschreibung wird Venedig zu einer organischen Gemeinschaft, in der es zwar Arbeitsteilung und Differenzierungen gibt (»der Käufer und Verkäufer, der Bettler, der Schiffer, die Nachbarin, der Advokat und sein Gegner«¹⁰⁷), diese aber nicht als Rollendistanz, nicht als Symptome einer »mechanischen« Gesellschaft erfahren werden.

¹⁰³ Vgl. zu diesem Aspekt insbesondere Lande: *Persistence of Folly*, S. 237–299.

¹⁰⁴ Goethe: *Italienische Reise*, FGA I.15.1, S. 83 f. Vgl. dazu auch Hinck: *Das deutsche Lustspiel*, S. 368.

¹⁰⁵ Goethe: *Italienische Reise*, FGA I.15.1, S. 84.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

Zwei Tage später macht Goethe auch in der Tragödie eine ausgesprochen parabolische Erfahrung:

Ihr [= der Italiener, C. K.] Anteil am Schauspiel ist nur als an einem Wirklichen. Da der Tyrann seinem Sohne das Schwert reichte und forderte, daß dieser seine eigne gegenüberstehende Gemahlin umbringen sollte, fing das Volk laut an, sein Mißvergnügen über diese Zumutung zu beweisen, und es fehlte nicht viel, so wäre das Stück unterbrochen worden. Sie verlangten, der Alte sollte sein Schwert zurücknehmen, wodurch denn freilich die folgenden Situationen des Stücks wären aufgehoben worden. Endlich entschloß sich der bedrängte Sohn, trat in's Proszenium und bat demütig: sie möchten sich nur noch einen Augenblick gedulden, die Sache werde noch ganz nach Wunsch ablaufen. Künstlerisch genommen aber war diese Situation nach den Umständen albern und unnatürlich, und ich lobte das Volk um sein Gefühl.¹⁰⁸

Als »albern und unnatürlich« bezeichnet Goethe hier wohlgerne nicht die Parabase des »bedrängten Sohnes«, sondern die vorhergehende Szene, in der die Figur von dem Tyrannen gedrängt wird, seine Gemahlin umzubringen. Der Darsteller des Sohnes muss die parabolische Sprecherposition nur deswegen einnehmen, weil das Publikum als Kunstrichter auftritt und die Szene aus ästhetischen Gründen ablehnt. Damit dreht sich im Vergleich zu den Parabasen der Lustigen Figur die Kommunikationsrichtung um. Nun ist es das Publikum, das die Bühnenfiguren in einen gemeinsamen Kommunikationsrahmen drängt. Goethe verortet also die parabolische Interaktion mit dem Publikum nicht auf der Seite der theatralen Produktion, sondern ordnet sie der Rezeptionsseite zu. Dadurch ordnet er aber letztlich die Frage, wie sich die improvisierten Parabasen verschriftlichen lassen, der Frage nach der Haltung des Publikums unter.

Andere Autoren des Sturm und Drang wenden sich vornehmlich der Frage zu, wie der parabolische Publikumskontakt der Lustigen Figur die politische Ordnung der Repräsentation anzugreifen vermag. Sie stehen darin dem Vorbild der Alten Attischen Komödie näher. Ein Beispiel ist Friedrich Maximilian Klingers *Prinz Seiden-Wurm* (1780). In diesem Stück wird Harlequin, der königliche Kammerheizer, aktiv, als er nach dem Tod des Königs von Trilink persönliche Nachteile befürchtet, sollte der erstgeborene Prinz seine Nachfolge antreten. Also stiftet er den Bettler Gebla an, eine Revolution voranzutreiben, um den neuen König wählen zu lassen. Das Volk aber

108 Ebd., S. 87.

kann sich nicht auf einen neuen König einigen, und so endet das Stück in einem Tumult.

Klingers Drama ist Teil seines großangelegten *Orpheus*-Romans. Als in den Roman integriertes Drama spielt es nicht vor einem realen Publikum, sondern wird in der diegetischen Welt am Hof des Königs von Teinina gezeigt. Dieser fiktive König kommentiert das revolutionäre Geschehen auf der Bühne immer wieder mit großer Verärgerung. Klingers Schlusspointe besteht darin, dass er das Publikum zum Akteur macht, der als *deus ex machina* die Ordnung wiederherstellt. Inmitten des Tumults am Ende löst »Einer aus dem Parterre«¹⁰⁹ die Spannungen auf, indem er Bühnen- und Zuschauerrahmen kurzerhand in eins setzt und den König des extradiegetischen Teinina zum König des intradiegetischen Trilink erheben will: »Der große König, dessen Weisheit die Teininaer beglückt, beglücke auch Trilink! Er sey König von Trilink und lebe!«¹¹⁰

Harlequin ist hier in der Tat, wie er dem Publikum im Prolog erklärt, »der *Deus movator*«. ¹¹¹ Erst wenn er die Kommunikationsordnung der Bühnenwelt unterbricht, entsteht das Revolutionsdrama. Darüber reflektiert Harlequin in einem Monolog selbst: »Wenn ein Mann anfängt einen großen Gedanken zu denken, so ist's ihm, als wenn er einer hohen Leiter hinauf steigen wollte. Er fragt, wird sie auch nicht brechen? Wird ich keinen Schwindel bekommen? Dann fängt er an über die innre Wirkung, und die äußre Gegenwirkung zu philosophiren. Da kommt aber nun nicht viel heraus.«¹¹² Klingers Metapher, die bereits auf die romantische Ironie vorausweist, entwirft das satirische Bild eines Philosophen auf der Leiter, den eine Sprosse zur nächsten führt und der immer seinen Abstand zum Boden misst, auf dem die Leiter steht. Ist der Abstand zu dem Ort, an den er gelangen will, zu groß, wird er umkehren oder stürzen. In jedem Fall landet er dort, von wo aus er aufgebrochen ist. Harlequin gibt ein anderes Modell vor: »Also einen kühnen Gedanken auszudenken und auszuführen, muß mans machen, wie ich. Man muß hinein springen.«¹¹³ Wer in die Tiefe springt, so erklärt es die Logik der Metapher, hat den Boden, auf dem er stand, unweigerlich verlassen. An diesem Bild demonstriert Klinger (wie nach ihm etwa Kleist im Bild des ›Donnerkeils‹ des Grafen Mirabeau), dass das revolutionäre Ereignis keine Evolution sein kann, nicht also das Ergebnis einer kontinuierlichen Entwicklung, die ihre

109 Klinger: Prinz Seiden-Wurm, S. 578.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 525.

112 Ebd., S. 537.

113 Ebd., S. 538.

Ursache in einer alten Ordnung hat, sondern ein plötzlicher parabolischer Bruch, wie er durch die Lustige Figur erzeugt wird.

Natürlich: Nicht jeder Harlekin ist ein Revolutionär, aber jeder Harlekin verletzt die Ordnung der Repräsentation – mit allen ästhetischen und politischen Konsequenzen. Das ahnen die Autoren des Sturm und Drang, und auch daher rührt ihr Interesse an der Lustigen Figur. Harlekin ist für sie nicht lediglich Ausdruck einer Sehnsucht nach Selbstidentität unter den Zumutungen permanenter Rollenerwartungen, sondern er entfaltet ein sehr viel archaischeres Kräftefeld, das den sozialen Normerwartungen entgegensteht. Darauf deutet schon die Fixierung auf alles Körperliche hin, der unstillbare Hunger und Sexualtrieb, der sich sogar noch bei Papageno, einem schon sehr gezähmten Hanswurst, erahnen lässt.¹¹⁴

Auch Ludwig Tieck hat als erste parabolische Komödie ein politisches Hanswurststück geschrieben, in dem der Kontakt der Lustigen Figur mit dem Publikum im Vordergrund steht.¹¹⁵ Es handelt sich um einen Gelegenheits-text, den Rudolf Köpke 1855 in den *Nachgelassenen Schriften* veröffentlichte und dem er den Titel *Hanswurst als Emigrant. Puppenspiel in drei Acten* gab. Über dieses Stück ist wenig bekannt, außer dass es vermutlich im Jahr 1795 geschrieben und bei einer privaten Geburtstagsfeier aufgeführt wurde. Dass über dieses Stück so wenig bekannt ist, hat einerseits mit der unbefriedigenden editionsphilologischen Erschließung des Tieck'schen Werks zu tun, andererseits aber auch mit dem verhaltenen Interesse der Romantikforschung an der Gattung des Dramas als solcher. An dieser Geringschätzung ist gerade das *Hanswurst*-Stück nicht ganz unschuldig. Als Stück für den privaten Rahmen geschrieben, fühlte sich Rudolf Haym in seiner Pionierarbeit über *Die romantische Schule* (1870) zu dem Urteil bemüßigt, Tieck hätte besser auch alle anderen Stücke »[i]n seinen vier Wänden [...] und für die Unterhaltung seiner Freunde« belassen – da hätte er nämlich »dichten können so viel und so lange ihm behagte«¹¹⁶ und sich nicht, wie man wohl ergänzen müsste, vor dem strengen Auge der Literaturgeschichtsschreibung blamiert.

Hier spricht freilich das ästhetische Urteil der Bismarckzeit und es verfehlt einen entscheidenden Punkt, weil es die innovative ästhetische Form dieses Stückes nicht zur Kenntnis nimmt. Auf stofflicher Ebene handelt es

114 Schon in *Gozzis König Hirsch* (1762), das Emanuel Schikaneder sicherlich bekannt war, trat Truffaldino als Vogelfänger auf. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig festzuhalten, dass Schikaneder nicht nur Mozarts Librettist war. Er sang bei der Premiere selbst den Papageno und reihte sich in die Tradition der Wiener Theaterdirektoren seit Kurz und Stranitzky ein.

115 Bei den Überlegungen zu diesem Stück greife ich zurück auf Kirchmeier: *Von der Ästhetik der Repräsentation*, S. 164–166.

116 Haym: *Die romantische Schule*, S. 79.

sich tatsächlich um eine recht belanglose Parodie der Rührstücke Kotzebues und Ifflands: Leander liebt Rosalie, doch seine Liebe wird nicht erwidert. Als Hanswurst auftritt, der sich als Prinz Artois ausgibt, ebenfalls um Rosalie wirbt und ihren Vater Ubaldo auf seine Seite bringen kann, implodiert allerdings die Struktur des Rührstücks: Rosalie durchschaut den falschen Prinzen und flieht mithilfe der Mutter in die Ehe zu Leander. Es kommt zum dramatischen Höhepunkt, als Hanswurst mit Rosalies Vater Ubaldo in die Kirche eilt, um die Hochzeit in letzter Sekunde zu verhindern. Doch Montano, der vermögende Onkel Leanders, enttarnt den vermeintlichen Prinzen Artois als Theaterfigur des Hanswurst und das Stück findet sein abruptes Ende.

Innovativ ist das Puppenspiel nicht, weil es das Rührstück satirisch verzerrt, sondern weil es den parabolischen Publikumskontakt politisch-revolutionär auflädt. Der angebliche Prinz will »Conventsdeputirter« gewesen sein, außerdem »sechs mal guillotiniert, zehn mal aus dem Lande verwiesen, mit Dumouriez zu den Österreichern übergegangen«;¹¹⁷ er habe die »Jakobiner vollends gestürzt«, wolle nunmehr Polen »eine Constitution geben«¹¹⁸ und brüstet sich überhaupt damit, Frankreich bald zurückzuerobern und seinen alten Reichtum wiederzugewinnen.

In der Mitte des Stücks erreicht die politische Spannung einen Höhepunkt, als Hanswurst Ubaldos Frau Jakobinertum vorwirft und festsetzen lassen will.¹¹⁹ Für einen kurzen Moment scheint es so, als würde die Politik in den Raum der Familie eindringen. An dieser Stelle wendet sich Hanswurst an das Publikum: »Meine Herren und Damen, Sie haben doch in der Zeitung die Cabinetsordre gelesen? Nehmen Sie sich um Gotteswillen in Acht, daß Ihnen unser Stück nicht misfällt, Sie könnten sonst eine schwere Verantwortung davon haben!«¹²⁰

Das ist für die heute so angesprochenen Leserinnen und Leser freilich nicht mehr verständlich, weil der tagesaktuelle politische Bezug unbekannt ist. Man muss dazu wissen, dass es im Jahr 1795 einen Theaterstreit zwischen der Direktion des Berliner Nationaltheaters und den beiden Sängern Johann Baptist Ellmenreich und Karl Wilhelm Ferdinand Unzelmann gab. Die Direktion wollte Unzelmann durch Ellmenreich ersetzen, hatte aber nicht mit Unzelmanns Fans gerechnet, die bei jedem Auftritt Ellmenreichs einen Tumult veranstalteten. Im Gegenzug verunglimpften Ellmenreichs Anhänger ihre Gegner als eine »Rotte *Democraten*«¹²¹ und ermöglichten es

117 Tieck: Hanswurst als Emigrant, S. 95.

118 Ebd., S. 97.

119 Ebd., S. 115.

120 Ebd.

121 Zit. n. Brachvogel: Geschichte des königlichen Theaters, S. 403.

so der Theaterleitung, sich mit einer Bitte um Hilfe an den König selbst zu wenden. Dieser erließ am 25. Oktober 1795 eine Kabinettsorder, in der er Gouvernement und Polizeipräsidium anwies, »die schicklichsten und wirksamsten Maaßregeln zu Erhaltung der Ruhe und Ordnung im Schauspielhause« durchzusetzen und Ruhestörer sofort unter Arrest zu stellen.¹²²

Die Parabase bringt also das tagesaktuelle Thema der reaktionären preußischen Kulturpolitik zur Sprache (es sind immerhin die Jahre des Religions- und Zensuredikts, in denen beispielsweise Nicolais *Allgemeine deutsche Bibliothek* und Kants Religionsschrift zensiert wurden). Sie zeigt aber auch, dass die politische Inanspruchnahme der Repräsentationsbühne zwei Seiten hat. Sie diszipliniert nicht nur die Schauspieler auf der Bühne zur Einhaltung eines schriftlich fixierten Textes. Auch das Publikum soll diszipliniert werden, stumm an seinem Platz zu verharren und nicht auf die Bühnenkommunikation zu reagieren.

Mit Bezug auf die dramatische Form ist es für Tiecks Stück entscheidend, dass die Disziplinierung des Publikums ausgerechnet im Puppenspiel thematisiert wird.¹²³ Tieck wählt also eine dramatische Form, in der das Publikum in höchstem Maße aktiv ist – vor allem, wenn eine Hanswurst- oder Kasperlfigur auftritt. Allerdings weicht er damit auch von der Tradition der Lustigen Figur ab. Denn in einem ›Theater der Dinge‹ wie dem Puppenspiel verschwindet die körperliche Artistik, die für den Publikumskontakt der Lustigen Figur der Frühen Neuzeit wesentlich war.

Das ist für die Romantik insgesamt typisch. Es lässt sich beobachten, dass die Romantik besonders oft auf Parabasen zurückgreift, wenn sie mit theatralen Formen experimentiert, in denen keine realen Schauspieler auf der Bühne auftreten. Achim von Arnim beispielsweise versucht sich mit dem Stück *Das Loch* (entstanden 1811) an einem »Schattenspiel«. Das Stück beginnt mit einem »Prolog des Schattendichters«, der die ungewöhnliche dramatische Form mit den Worten verteidigt: »Wems nicht behagt, der komm

122 Zit. n. ebd., S. 411. Unzelmann blieb allerdings schließlich im Ensemble, da er die Unterstützung des Kronprinzen hatte, und er feierte unter Ifflands Leitung große Erfolge.

123 Die hochgradig parabatistische Praxis des Puppenspiels wird in der Romantik und ihrem Umfeld diskutiert. Dazu zählen etwa Kleists bewusstseinsphilosophische Deutung im *Marionettentheater*, aber auch der Briefwechsel zwischen Uhland und Kerner sowie einige Äußerungen Tiecks und E. T. A. Hoffmanns (vgl. Taube: Puppenspiel, S. 115–126). Für die Theorie des Puppenspiels prägend waren dann aber vor allem die Theaterreformen um die Jahrhundertwende und hier insbesondere Edward Gordon Craigs Konzept der Über-Marionette (vgl. Craig: *On the Art of Theatre*, S. 27–48). In der Geschichte der parabatistischen Ästhetik nach dem Repräsentationszeitalter bliebe für das ›Theater der Dinge‹ ein weiteres Kapitel noch zu schreiben (vgl. den Reader von Joss / Lehmann [Hg.]: *Theater der Dinge*).

zu mir herauf, | Denn wie ihr seht, ich bin ein Schatten auch«. ¹²⁴ Den von Puck nur metaphorisch gemeinten Epilog »If we shadows have offended« ¹²⁵ aus Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* legt Arnim in seinem Schattenspiel damit wörtlich aus. Es sind in der Tat nur noch Schatten, die sich an das Publikum wenden.

Im Schatten- und Puppenspiel sowie im Lesedrama ist es nicht nur konventionell, sondern medientechnisch unmöglich, die Zuschauerinnen und Zuschauer körperlich an dem Spiel auf der Bühne zu beteiligen. Noch in den ausgeprägtesten parabatischen Theaterformen der Romantik setzt sich somit die Ausschließung des Körpers der Lustigen Figur fort, die im frühen 18. Jahrhundert begonnen hatte. In einem medienpolitischen Programm, in dem die Spieltexte der Wanderbühnen einer Literatur des nationalen Dramas weichen sollten, ¹²⁶ blieb für die anarchische Dramaturgie der Lustigen Figur kein Spielraum mehr übrig.

4.5 Deutungsperspektiven der Lustigen Figur im Paradigma der Repräsentation

Solange das Paradigma der Repräsentation bestand, musste jede Beschreibung der Lustigen Figur geradezu ideologisch falsch sein, eben weil die Lustige Figur die ästhetischen und ordnungspolitischen Prinzipien dieses Paradigmas verletzte. Der modernen Forschung hat es aus diesem Grund bis weit in das 20. Jahrhundert hinein Probleme bereitet, die Lustige Figur in ihrer dramaturgischen Eigenständigkeit zu beschreiben.

So ist es etwa bezeichnend, auf welche Weise sich selbst ein Autor wie Walter Benjamin, der in anderen Zusammenhängen daran mitwirkte, das Paradigma der Repräsentation zu erschüttern, in seinem Trauerspielbuch über die Lustige Figur äußert. Benjamin zufolge ist die Lustige Figur, die in den Haupt- und Staatsaktionen als Intrigant in Erscheinung trete, untrennbar an die Figur des Fürsten gebunden. Ihre Komik sei »reine[r] Spaß«, »strenge[r] Spaß«, ja eigentlich sogar »grauenhafte[r] Spaß«. ¹²⁷ Benjamin erkennt bei ihr eine »Lustigkeit, aus der unverstellt die Teufelsfratze her-

¹²⁴ Arnim: *Das Loch*, S. 204, 206. In dem Prolog wird auch die Tieck'sche Frage nach der Rezeptionshaltung angesprochen: »Doch wenn es euch mißfällt, ihr könnet schlafen, | Ihr könnet schwatzen, niemand kann euch strafen, | Die Nacht ist Feindin aller Policy, | Die Welt wird Chaos und der Mensch wird frei« (ebd., S. 205). Zur Tradition des Schattenspiels um 1800 vgl. den Kommentar ebd., S. 701–703.

¹²⁵ Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream*, S. 1095 (V/1, V. 409).

¹²⁶ Vgl. dazu Lande: *Persistence of Folly*, S. 93–163.

¹²⁷ Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 304f.

vorbleckt«,¹²⁸ womit er auf die Tradition der komischen Teufelsfigur des geistlichen Spiels verweist. Laut Benjamin stehen sich »die Trauer des Fürsten und die Lustigkeit seines Ratgebers« als »die beiden Provinzen des Satansreiches« gegenüber.¹²⁹

Als Beleg für dieses Verhältnis von Fürst und Lustiger Figur verweist Benjamin auf eine Szene aus dem bereits erwähnten *Pelifonte*-Stück Stranitzkys, in der Hanswurst zu Pelifonte sagt: »Kein Zorn, wir seind gutte Freundt, werden ia die Herrn Collegen einander nichts thun.«¹³⁰ Benjamin liest diese Stelle als Ausdruck für eine verborgene Verwandtschaft zwischen Fürst und Narr. Tatsächlich aber passt gerade dieses Zitat nicht so recht zu seinem Argument. Pelifonte ist ein Tyrann und kein trauriger Fürst, der von seinen Ministern in die Irre geführt wird, und Hanswurst ist nicht sein Ratgeber, sondern Diener des Cleone. Der Streit zwischen Pelifonte und Hanswurst bricht außerdem in einer ganz spezifischen Weise aus, nachdem sich Hanswurst vorlaut selbst vorgestellt hat:

PELIFONTE. Wer hat dich, Hund, gefragt?

Hw. So wird man ia noch reden derffen. Ihr macht ein paar Augen wie ein abgestochener Geisbock (*nimbt ihm beyn Barth.*) Herr König, ich meine, ihr habt ein Aichhändl gefresßen, daß Euch der Schweiff noch zun Maul herauf hanget.

PELIFONTE. Schelm, mache dich nicht zu gemein mit [deinem] Könige, oder der Blitz unsers Zorns soll dich in 1000 Stück zerschmettern.

Hw. Kein Zorn, wir seind gutte Freundt, werden ia die Herrn Collegen einander nichts thun.¹³¹

Hanswurst zieht am falschen Bart von Pelifontes Kostüm, er macht also die Maskerade der mimetischen Figur sichtbar. Wenn er sich und Pelifonte dann als Freunde und Kollegen bezeichnet, deutet er nicht eine verborgene Verwandtschaft zwischen König und Narr an. Es geht ganz einfach um den parabolischen Witz, dass beide Schauspieler Mitglieder desselben Ensembles sind.

Es mag etwas spitzfindig sein, Benjamins Deutung dieser Stelle zu kritisieren, wo es ihm doch um ein Argument geht, das ganz auf das Trauerspiel ausgerichtet ist. Aber gerade darin ist die Interpretation doch insofern

128 Ebd., S. 306.

129 Ebd.

130 Stranitzky: Die gestürzte Tyrannay, S. 276.

131 Ebd.

symptomatisch, als sie zeigt, wie Benjamin die parabolische Komik vor einem repräsentationalistischen Hintergrund deutet als »obligate Innenseite der Trauer, die ab und zu wie das Futter eines Kleides im Saum oder Revers zur Geltung kommt.«¹³² Mit dieser Deutung lehnt er schon die Möglichkeit ab, dass die Komik eine ganz eigene Ästhetik ausbildet, die sich nicht an der mimetischen Repräsentation messen lässt, dass also, um die Metapher aufzugreifen, womöglich gar nicht zu erkennen ist, ob das Kleid in Wirklichkeit auf rechts oder auf links getragen wird.

Diese Schwierigkeit setzt sich auch bei den beiden wegweisenden systematischen Abhandlungen zur historischen Funktion der Lustigen Figur fort. Dabei handelt es sich um zwei Aufsätze von Richard Alewyn und Eckehard Catholy aus den 1950er und 1960er Jahren, die hilfreich sind, um Probleme bei der Deutung der Lustigen Figur besser zu verstehen.

Richard Alewyn geht in seiner Analyse von der Beobachtung aus, dass die Gattungsdifferenz zwischen Tragödie und Komödie im Barock eine extreme Ausprägung erreicht habe: »Waren die Engländer vom Tragischen ins Blutrünstige geglitten, so trieben die Italiener das Komische ins Obszöne.«¹³³ Das klassische Drama wird bei Alewyn zu derjenigen Kunstform, die den schroffen Gegensatz der Gattungen auflöst. Alewyns Entwicklungsgeschichte folgt einem Zivilisationsnarrativ, da er das klassische Drama als zivilisatorische Leistung in der Beseitigung des Blutrünstigen und Obszönen auf der Bühne in Aussicht stellt. Diese These ist einerseits problematisch, weil sie die Lustige Figur am Wertemaßstab der *bienséance* misst, der ihr völlig fremd ist. Andererseits aber trifft Alewyns Lektüre doch insofern zu, als sie die größtmögliche Polarität zwischen Tragödie und Komödie in den extremen Ausformungen des Barock erkennt und als erklärungsbedürftig identifiziert.¹³⁴

Die, mit Friedrich Schlegel gesprochen, »überschäumende« Komik des Barock lässt sich für Alewyn nur von der Lustigen Figur her bestimmen. Hanswurst sei »ganz ohne Form und nur roher, mimisch-komischer Urstoff. Er ist die Niedrigste und Primitivste aller Figuren der Komödie.«¹³⁵ Damit spielt Alewyn nicht nur auf die Verwandlungsfähigkeit der Lustigen Figur an. Vielmehr wird nach seiner Interpretation der Zivilisationsprozess in

132 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 304.

133 Alewyn: Schauspieler und Stegreifbühne des Barock, S. 6.

134 Dabei wären zwei verschiedene Arten voneinander zu unterscheiden: Während die *Commedia dell'Arte* den polaren Gegensatz zur elisabethanischen Rachedtragödie ausbildet, verbindet die Haupt- und Staatsaktion beide Elemente in sich, da sich hier die oft blutrünstige Staatshandlung und das Intermezzo mit Hanswursts *lazzi* abwechseln.

135 Alewyn: Schauspieler und Stegreifbühne des Barock, S. 9 f.

der Lustigen Figur selbst anschaulich. Gleichsam wie der Marmorstein in den Händen des Bildhauers ist die Lustige Figur für Alewyn noch ganz ungeformter Stoff, der das Potential besitze, sich vom ›Niedrigsten‹ zum ›Höchsten‹ zu entwickeln; und das heißt letztlich: zum Berufsschauspieler der stehenden Nationalbühne.

Hanswurst wird bei Alewyn zu einer dionysischen Figur mit einem ungebundenen *élan vital*: »[K]raft seiner vitalen Natur ist er von allen, die auf der Bühne stehen, dem Zuschauer der Liebste und Nächste. In ernstem Zusammenhang ist er es, der immer wieder den Zauberkreis der Illusion sprengt um dem Publikum zuzuzwinkern und zuzuflüstern.«¹³⁶ Wenn allerdings die Parabase lediglich der Ausdruck einer ursprünglichen Kraft sein soll, die nur darauf wartet, auf der Bühne mimetisch versittlicht zu werden, kann sie auch nur als niedere Form einer noch nicht entwickelten Mimesis verstanden werden, nicht aber als eigenständige theatrale Form, die der Logik der Repräsentation entgegensteht.

Dieses Deutungsproblem tritt in Eckehard Catholys Aufsatz *Komische Figur und dramatische Wirklichkeit* von 1966 noch klarer hervor. Für Catholy stehen sich dramatische Person und Lustige Figur nicht nur an den beiden Enden eines dramatischen Spektrums gegenüber, deren Pole sich dann als Komödie oder Tragödie bezeichnen ließen. Sie vertreten nach seiner Lesart vielmehr zwei verschiedene Modi dramatischer Wirklichkeit: »Die dramatische Person ist Funktion einer ästhetischen Realität [...]. Die komische Figur dagegen steht für sich allein.«¹³⁷ Wie Catholy die Position Hanswursts in den Haupt- und Staatsaktionen beschreibt, verrät immer noch viel über das implizite Dramenkonzept der Nachkriegsgermanistik. Er schreibt: »Hanswurst- oder Pickelhäring-Szenen durchbrachen ständig die eigentliche Handlung, ja sie bildeten häufig sogar den Schluß einer solchen Haupt- und Staatsaktion und hoben damit deren dramatische Realität fast auf: Das blutrünstige Geschehen wurde relativiert durch das ungehinderte Eindringen einer anderen Welt in die Sphäre des eigentlichen Spiels.«¹³⁸

Vielsagend an dieser Beschreibung ist das Wörtchen ›eigentlich‹. Denn damit wird das mimetische Spiel zum Normalfall erklärt, zu einem gleichsam natürlichen Realismus der Bühne, der von der Lustigen Figur gestört wird. Doch gerade bei der Haupt- und Staatsaktion verhält es sich viel eher umgekehrt: Die dramatische Handlung ist vor allem da, um von der Lustigen Figur gestört zu werden. Sie hat nichts ›Eigentliches‹ an sich, sondern ist

136 Ebd., S. 10.

137 Catholy: *Komische Figur*, S. 201.

138 Ebd., S. 196.

primär ein Vorwand für das komische Spiel der Lustigen Figur. Das Problem besteht also darin, dass Catholys Modell der »eigentliche[n] Handlung« dem Tragödienkonzept einer ganzen und geschlossenen Handlung entnommen ist. Dahinter verbirgt sich nichts anderes als das aristotelische Modell des $\mu\acute{o}\theta\omicron\varsigma$.¹³⁹ Eine solches Modell aber vermag die parabatische Komödie nur in ihrer Negativität zu erkennen, nämlich als Abweichung von der Tragödie.

Als ein Positives kann Catholy die Gattung, wie vor ihm Alewyn, nur über ihren Träger der Lustigen Figur denken, was sehr viel überzeugender erscheint. Catholy macht die Lustige Figur an ihrer »Spielzone« an der Grenze der Bühne aus, dort, »wo sie dem Publikum am nächsten ist.«¹⁴⁰ Und er spricht von der »direkten Wendung ans Publikum«, die »unlöslich zur komischen Figur gehört«. ¹⁴¹ Diesen parabatischen Charakter deutet Catholy soziologisch: »Die komische Figur lässt sich [...] nicht in die Realität des jeweiligen Stücks einfügen – so wenig, wie sich ein ›Rollenloser‹ in die Realität des gesellschaftlichen Lebens einfügen könnte.«¹⁴² Die Rolle des Hanswurst auf der Bühne soll die Rolle des Menschen in der neuzeitlichen Gesellschaft widerspiegeln:

Wenn aber die Vorgänge ihn gelegentlich dazu zwingen, mit den Personen des Dramas innerhalb des eigentlichen Bühnenraums zu agieren, strebt er immer wieder resolut danach, diese Sphäre so bald wie möglich zu verlassen und sich frontal zum Publikum zu stellen: Dem Publikum entstammt er, der Sehnsucht des Publikums nach Freiheit von Rollen gibt er Ausdruck – und deshalb sind seine wahren Partner nicht die Gestalten des Dramas, sondern die Zuschauer.¹⁴³

Die Stärke dieser These liegt darin, dass sich mit ihr die Kritik an der Lustigen Figur im 18. Jahrhundert als Teil eines Modernisierungsprozesses begreifen lässt, in dem der neuzeitliche Mensch auf Einhaltung seiner sozialen Rollen diszipliniert wird. Aber sie idealisiert dabei die »Sehnsucht« des sozial entfremdeten Menschen nach einer stabilen Identität, sie tut so, als sei die parabatische Sprecherposition ein Residuum für das authentische Selbst. Das wird spätestens dann problematisch, wenn Catholy zu erklären versucht, warum im 20. Jahrhundert, bei Brecht und Beckett etwa, die Lustige Figur wieder die Bühne betritt. Er argumentiert, dass sie sich dort

139 Diese Kritik findet sich auch bei Pape: *Comic Illusion*, S. 233–236.

140 Catholy: *Komische Figur*, S. 199.

141 Ebd., S. 206.

142 Ebd., S. 199.

143 Ebd., S. 200.

»zum Spiegelbild eines funktionslos gewordenen Menschen eignete, der in einer Welt lebt, deren Rollenhaftigkeit jeglichen Sinn eingebüßt hat«. ¹⁴⁴ Dass allerdings soziale Rollenangebote im 20. Jahrhundert tatsächlich ihr Sinnpotential der vorhergehenden Jahrhunderte eingebüßt hätten, muss vor dem Hintergrund der modernen Rollensoziologie bezweifelt werden. Mit Goffman müsste man viel eher konstatieren, dass es überhaupt nur soziale Rollen sind, die Sinnangebote bereitstellen, während ja gerade das Konzept selbstidentischer Authentizität problematisch geworden ist.

Zudem strapaziert Catholys Widerspiegelungsthese die Rollenmetapher, wenn er die Rolle auf der Bühne mit der Rolle in der Welt kurzerhand identifiziert und dabei die Performanz auf der Bühne vernachlässigt. Die Idee von Kunst als Spiegel der Welt setzt das Prinzip ästhetischer Repräsentation immer schon voraus. Dem Theater der Lustigen Figur aber könnte nichts fremder sein als die Vorstellung einer Wirklichkeit, die in die Kunst blickt, um sich selbst zu erkennen. Gerade das Publikum der Lustigen Figur sieht nicht in einen Spiegel, will nicht ein Alter Ego erkennen, sondern einen Artisten bestaunen. Das Verhältnis zwischen Kunst und Welt, zwischen Bühne und Parterre, ist für die Lustige Figur ganz anders gestaltet als es das Bild des Spiegels nahelegt, da sie permanent zwischen beiden Orten wechselt, also gewissermaßen immer aus dem Spiegel hinaus- und wieder hineinspringt.

In den repräsentationalistischen Deutungsperspektiven Alewyns und Catholys erscheint Harlekin damit als eine Art Differenzierungsrest in einem Modernisierungsprozess, der in die totale Mimesis führt oder sich wenigstens an ihr messen lassen soll. Und so verbirgt sich hinter der traditionellen Deutung der Lustigen Figur das grundsätzliche Problem der Repräsentationsästhetik, alle ästhetischen Formen letztlich nur unter den Bedingungen einer mimetischen ›Normalform‹ denken zu können: Alle Figuren auf der Bühne stellen scheinbar etwas dar – außer der Lustigen Figur, und nur das galt es lange Zeit zu erklären. Wer eine Antwort für diese Sonderstellung finden konnte, hatte vermeintlich das Wesen der Lustigen Figur erfasst. Dabei stellt ihre Existenz die viel grundlegendere Frage nach dem mimetisch-parabatischen Doppelcharakter der Bühne: Nicht die Repräsentation von Welt in der Kunst, sondern die Grenzziehung zwischen Welt und Kunst steht bei den Auftritten der Lustigen Figur auf dem Spiel.

144 Ebd., S. 208.

4.6 Harlekins parasitäre Körperlichkeit

Wie lässt sich die Dramaturgie der Lustigen Figur beschreiben, wenn man sie nicht aus der Perspektive des Paradigmas der Repräsentation betrachten will? Und wie lässt sich dabei die Teleologie des Zivilisationsnarrativs vermeiden, an das Alewyn und Catholy gebunden bleiben? Die Antwort, die im Folgenden gegeben werden soll, geht davon aus, dass die Lustige Figur an der Schnittstelle dreier jüngerer kulturwissenschaftlicher Diskurse verortet ist, die ihre Gemeinsamkeit gerade darin haben, kulturelle Phänomene jenseits eines Repräsentationalismus zu erfassen. Ausgehend von diesen Ansätzen lässt sich die Lustige Figur in dreifacher Hinsicht bestimmen: als grotesk-komischer Körper, als Parasit sowie als Figur des Dritten.

(1) Bereits Möser und Flögel haben zur Beschreibung der Lustigen Figur auf den Begriff der Groteske zurückgegriffen. In das Umfeld dieses Begriffs gehört in der Aufklärung zudem das Karnevalsinterpretament, das sowohl zur Verteidigung der Lustigen Figur als auch zur Verteidigung des Aristophanes herangezogen wurde. Möser bezieht sich auf die spätmittelalterliche Theologie und deren Apologie der »jährlichen Narrenfeste«, um Harlekin zu verteidigen.¹⁴⁵ In Frankreich hat Pierre Brumoy schon 1730 auf die Nähe zwischen den aristophanischen Komödien und den Harlekinaden hingewiesen,¹⁴⁶ während es in Deutschland vor allem Sulzer war, der die Alte Attische Komödie als »Possenspiel« liest und mit den Invektiven »im Carneval unter der Maske« rechtfertigt.¹⁴⁷

Dank der Arbeiten Michail Bachtins ist genauer bestimmbar, inwiefern die Lustige Figur dem Prinzip der karnevalesken Groteske folgt.¹⁴⁸ Im Mittelpunkt von Bachtins Überlegungen zum Karnevalesken steht der groteske Körper und die Motivik des »Essens, Trinkens, Ausscheidens und des Sexuallebens, und zwar in exaltierter, hyperbolisierter Form«.¹⁴⁹ Das Groteske zentriert sich, wie Bachtin ausführt, auf die vormoderne Vorstellung vom

145 Möser: Harlekin, S. 338.

146 »[C]'est la mascarade éternelle qui regne dans les Comédies d'Aristophane, comme les Arlequinades sur le Théâtre des Italiens« (Brumoy: *Le Théâtre des Grecs*, Bd. 3, S. xxxiii). Im 18. Jahrhundert wurde es üblich, die Gattung aus der *Commedia erudita*, also der Nachahmung römischer Komödien im Italien des 16. Jahrhunderts, abzuleiten, wobei allerdings die Traditionslinie der mittelalterlichen Theaterformen zum Karneval zu wenig berücksichtigt wurde (vgl. Mehnert: *Commedia dell'arte*, S. 15–17).

147 Sulzer: *Art. Aristophanes*. In: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, S. 81 f.

148 Bachtin selbst bespricht Möser und Flögel knapp als frühe Apologeten der Groteske, kritisiert dabei aber, dass sie nur die komische Seite der Groteske berücksichtigten (vgl. Bachtin: *Rabelais*, S. 85–87).

149 Ebd., S. 68.

Körper, der über seine Öffnungen imaginiert wird, und der sich darin vom neuzeitlichen Körperkonzept der glatten Fassade unterscheidet.¹⁵⁰

Die Leistung von Bachtins Konzepts besteht im Gegensatz zu den Ansätzen Alewys und Catholys darin, den Unterschied zwischen dramatischer Person und Lustiger Figur nicht als Unterschied zwischen Rollenannahme und -verweigerung fassen und damit immer schon das Konzept einer mimetischen Rolle voraussetzen zu müssen. Der Unterschied zwischen Harlekin und seinen mimetischen Mitspielern auf der Repräsentationsbühne ist vielmehr der Unterschied zwischen zwei verschiedenen Körpermodellen. Die mimetische Darstellung setzt einen disziplinierten Körper voraus, dessen Fassade austauschbar ist. Nur der zivilisierte Körper, der einer ständigen Affektkontrolle unterworfen ist, lässt sich von einem dramatischen Text immer wieder neu ›beschreiben‹, nur dieser Körper kann immer wieder neue Masken aufsetzen und neue Rollen verkörpern, und nur er wäre überhaupt in der Lage, sich einer Rollenzuschreibung zu verweigern. Harlekin hingegen trägt zwar eine Maske, aber diese Maske ist immer dieselbe; er verwandelt sich zwar permanent, aber ist gerade deswegen immer als Harlekin zu erkennen. Sein eigentümliches Medium ist der sich ständig in Bewegung befindliche Körper,¹⁵¹ und zwar von Beginn an – aufgrund der sprachlichen Barriere der italienischen Schauspieler in der *Commedia dell'Arte* in Frankreich bzw. der englischen Komödianten der Wanderbühnen in Deutschland. Von Beginn an war die Lustige Figur also gar nicht in der Lage, eine Rolle aktiv zu verweigern, die sie im Medium der Sprache nach dem rhetorischen Maßstab der *virtutes dicendi* ohnehin nicht ausfüllen konnte.

Als einer der frühen Bachtin-Rezipienten hat Rudolf Münz das Karnevals-Interpretament genutzt, um Spuren eines ›anderen‹ Theaters zu finden, das er in einem »deutschsprachige[n] teatro dell'arte der Lessingzeit« beobachtet.¹⁵² Münz hat deutlich erkannt, dass sich die parabolische Dramaturgie in ihrer Bedeutung nicht erfassen lässt, wenn man sie lediglich auf eine nicht-illusionistische Dramaturgie reduziert. Vielmehr äußere sich in ihr eine politische Ästhetik, die den bürgerlichen Ästhetiken des 18. Jahrhunderts (und damit auch deren repräsentationalistischer Ideologie) diametral entgegenstehe.

Das Interpretament der grotesken Körperlichkeit hat mit Blick auf die Lustige Figur allerdings auch Grenzen, die in der Bachtin-Kritik wiederholt aufgezeigt wurden: So vernachlässigt Bachtin das Moment des Schreckens,

150 Vgl. ebd., S. 345–412.

151 Wie Rudolf Münz betont, ist gerade der Körper das bevorzugte Kommunikationsmedium Harlekins (Münz: *Das Harlekin-Prinzip*, S. 134; vgl. auch ders.: *Das »andere« Theater*, S. 77–81).

152 So im Titel von Münz: *Das »andere« Theater*; zur karnevalistischen Deutung vgl. ebd., S. 61–81.

das zum Grotesken gehört, und dem Hanswurst in der Haupt- und Staatsaktion gerade entgegensteht. Statt von einem ›grotesken Körper‹ wäre deshalb etwas treffender von einem ›komischen Körper‹ zu sprechen,¹⁵³ um die Lustige Figur auf der Bühne zu beschreiben. Außerdem erkennt Bachtin in der Gegenüberstellung von diszipliniertem und groteskem Körper ein Abbild des Gegensatzes zwischen Volkskultur und Hochkultur. Damit spielt er auf die Hegemoniebestrebungen einer Hochkultur und die Revolutionstendenzen eines Volkes an, die sich in den Revolutionen des 18. Jahrhunderts manifestieren.¹⁵⁴ Denkt man jedoch beispielsweise an Goethes rousseauistische Beschreibung, dann zeigt sich, dass die Commedia dell'Arte zwar eng an ein ›Volk‹ angebunden ist, dieses ›Volk‹ aber keine homogene Einheit bildet. Es rekrutiert sich aus allen Schichten und lässt sich nicht mit einer bestimmten Klasse identifizieren. Auch deswegen ist der Begriff des ›Wiener Volkstheaters‹ in der Forschung zu Recht problematisiert worden.¹⁵⁵ Aus ähnlichem Grund ist schließlich eine weitere Hauptthese von Münz problematisch. Münz argumentiert, dass es im teatro dell'arte um »eine Aufforderung und einen Beitrag zur *realen* Glückseligkeit des werktätigen Menschen« gehe,¹⁵⁶ während die Nationaltheaterbewegung der Vorstellung einer Glückseligkeit durch bürgerliche Tugendhaftigkeit anhing. Damit denkt aber auch Münz letztlich die parabatistische Dramaturgie noch zu sehr als Repräsentation – auch wenn es hier, anders als bei Alewyn und Catholy, die Repräsentation eines proletarischen Klassenbewusstseins sein soll.

(2) Die Lustige Figur lässt sich des Weiteren in die Tradition des Parasiten sowie in den damit verwandten anthropologischen Typus des Trickster einordnen. Michel Serres hat auf die Polysemie des französischen *parasite* aufmerksam gemacht, die sich auch auf die Lustige Figur übertragen lässt. Das Beispiel Truffaldinos aus *Il Servitore di due Padroni* hat bereits angedeutet, wie sich in der Lustigen Figur dabei verschiedene Merkmale verbinden: Truffaldino ist zunächst ein *parasite* im Sinne des Dieners der antiken Komödie.¹⁵⁷ Aber er ist auch ein *parasite* in den weiteren Bedeutungen des französischen Worts: Wie das Rauschen (*parasite*) in der Leitung ist er eine permanente Störung der bühneninternen Kommunikationskanäle. Außerdem ist er ein

153 Vgl. Velten: *Scurrilitas*, S. 115–120.

154 Gegen diese Deutung sprechen sich beispielsweise Gumbrecht: *Literarische Gegenwelten*, S. 96–98, sowie Moser: *Lachkultur*, aus.

155 Vgl. Sonnleitner: *Hanswurst*, S. 336 f., Müller-Kampel: *Hanswurst*, S. 163 f.; Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S. 6–9.

156 Münz: *Das »andere« Theater*, S. 203.

157 Vgl. zu diesem Typus in der römischen Komödie und zu ihrer historischen Funktion im römischen Klientelwesen Damon: *The Mask of the Parasite*.

Parasit im Sinne eines ›Schmarotzers‹ und ›Schädlings‹: Um seinen Lohn aufzubessern, hat er sich zum Diener zweier Herren gemacht. Er weiß nicht, dass es sich bei ihnen um das Liebespaar Florindo und Beatrice handelt, die auf der Suche nach einander in Venedig gelandet sind. Als Bote überbringt Truffaldino Briefe, Geld und Speisen (von denen er als Parasit selbst isst) und sorgt durch seine Verwechslungen für permanente Störungen in der Kommunikation der übrigen Figuren. Am Höhepunkt der Verwechslungen bringt er es sogar so weit, dass beide den jeweils anderen für tot halten. Nur zufällig begegnen sie sich in der Diele des Gasthauses genau in dem Moment, in dem sie sich aus Verzweiflung das Leben nehmen wollen.

Verschiedene Merkmale von Parasit und komisch-groteskem Körper verbinden sich in der Figur des Tricksters. Dazu zählen neben Hunger und Sexualität auch die »Affinität [...] zu Analem und Fäkalischem«. ¹⁵⁸ Die Fixierung auf die ›Wurst‹ ist ja eine Metapher, die gerade die Lustige Figur in jeder ihrer semantischen Dimensionen bestimmt – als sexuelle, skatologische und trophische Fixierung. Und wie der Trickster ändert auch Hanswurst ständig seine Gestalt.

Erhard Schüttpelz hat herausgearbeitet, dass der Trickster ein Parasit ist, der die Kommunikation stört, aber auch immer wieder zur Auflösung der Störung beiträgt. ¹⁵⁹ Der Trickster ist ein Grenzgänger zwischen zwei ontologisch unterschiedenen Welten. Deswegen musste das Christentum ihn nicht nur als Teufelsfigur darstellen (an die noch Goethes Mephisto erinnert), sondern es konnte ihn sogar in ihre Heiligenlegenden integrieren – als Vermittler zwischen Immanenz und Transzendenz. ¹⁶⁰ Das Repräsentationstheater hat diese Trennung säkularisiert und mit der Unterscheidung zwischen Bühnen- und Zuschauerrahmen auf der Bühne wiederholt. In strukturell derselben Weise, in der sich die Aufklärung gegen das Wunder, gegen das plötzliche Eingreifen Gottes in die Welt, gerichtet hat, ¹⁶¹ musste sie auch die Sprünge der Lustigen Figur unterbinden, die vor der Grenze der Rampe nicht haltmachten. Die »Polarisierung als Gestaltungsprinzip auf dem Alt-Wiener Volkstheater«, von der Wendelin Schmidt-Dengler gesprochen hat, ¹⁶² ist also die Voraussetzung für die Existenz der Lustigen Figur, weil sie nur so als Grenzgänger in Erscheinung treten kann.

158 Geider: Trickster, Sp. 913.

159 Schüttpelz: Der Trickster.

160 Vgl. ebd., S. 216–218.

161 So etwa Voltaire, der das Wunder als »contradiction dans les termes« bezeichnet und folgert: »Ainsi donc, oser supposer à Dieu des miracles, c'est réellement l'insulter« (Voltaire: Art. Miracles. In: Dictionnaire philosophique, Bd. 2, S. 374–376).

162 Schmidt-Dengler: Polarisierung als Gestaltungsprinzip.

(3) Als Trickster ist die Lustige Figur schließlich auch eine ›Figur des Dritten‹, also ein Figurentypus, der sich durch eine bestimmte Dynamik in der Handhabung von Unterscheidungen auszeichnet.¹⁶³ Genau das macht sie so bedrohlich für die Ordnung der Repräsentation, die auf der Stabilität binärer Differenzen beruht (wie Immanenz und Transzendenz, Signifikant und Signifikat oder Schauspieler und Rolle). Albrecht Koschorke schreibt zu diesen Differenzierungstechniken: »Zu den jeweils unterschiedenen Größen tritt die Tatsache der Unterscheidung wie ein Drittes hinzu, das keine eigene Position innehat, aber die Positionen auf beiden Seiten der Unterscheidung ins Verhältnis setzt, indem sie sie zugleich verbindet und trennt«. ¹⁶⁴ Die Lustige Figur ist ein Hybrid in diesem Sinne. Indem sie permanent zwischen der Ordnung der Darstellung und der Beobachtung, zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, zwischen ihrer Eigenschaft als theatrales Zeichen und als artistischer Körper changiert, setzt sie die Ordnung der Repräsentation in ihr Verhältnis. Ständig wechselt sie ihren Charakter als mimetischer Darsteller eines anderen, der in den Bühnendialog einbezogen ist, und als pure körperliche Präsenz, die nichts außerhalb eben dieser Präsenz repräsentiert.¹⁶⁵ Die Lustige Figur ist deswegen geradezu die idealtypische Figur des Dritten der Repräsentationsbühne.

Es gibt noch einen weiteren Aspekt, der die Lustige Figur als Figur des Dritten charakterisiert: Koschorke argumentiert, dass ein solches Drittes »binäre Codierungen allererst möglich macht, während es selbst als konstituierender Mechanismus gewöhnlich im Verborgenen bleibt«. ¹⁶⁶ Wenn diese These zutrifft, dann ist die Lustige Figur nicht lediglich ein Störmoment für die Repräsentationsbühne, sondern sie setzt, indem sie die ›vierte Wand‹ als die imaginäre Grenze der Unterscheidung ständig durchbricht, eben diese Grenze der Unterscheidung erst an ihren Platz. An dem Ausschluss der Lustigen Figur lässt sich also dieselbe historische Dynamik erkennen wie am Ausschluss der Parabase im Illusionsdiskurs. Die Illusionsästhetik benötigt einen Begriff der Parabase, um eine Idee der Illusion entwickeln zu können, und schließt die Parabase zugleich als Dramentechnik aus, da sie gegen die Illusionsästhetik verstößt. Die Repräsentationsbühne ist auf die Grenzüberschreitungen der Lustigen Figur angewiesen, um die Grenze zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen überhaupt beobachten zu können, und vertreibt die Lustige Figur aufgrund der Verletzung dieser Grenze.

Um es zusammenzufassen: Die Lustige Figur ist an der Schnittstelle

163 Dass es sich bei der Lustigen Figur auch um eine Figur des Dritten handelt, hat erstmals Annette Keck festgehalten (Keck: *Komische Interventionen*, S. 363).

164 Koschorke: *Ein neues Paradigma*, S. 11.

165 Vgl. dazu auch Gröne: *Improvisation und Repräsentation*, S. 111–115.

166 Koschorke: *Ein neues Paradigma*, S. 11.

verschiedener kulturwissenschaftlicher Diskurse verortet, die auf je eigene Art eine Funktionsstelle beschreiben, die vor der oder gegen die Ordnung der Repräsentation arbeitet. Demnach erscheint die Lustige Figur als ein grotesk-komischer Körper, der nicht auf eine Rolle festgelegt werden kann; sie erscheint als ein Parasit, der die kommunikative Ordnung des Bühnenrahmens stört; und sie erscheint als eine Figur des Dritten, die die Grenzen verletzt, die für die Ordnung der Repräsentation konstitutiv sind. Erst damit wird die Lustige Figur als Vertreterin einer parabatistischen Dramaturgie des Theaters beschreibbar, die nicht als Negation der Mimesis von dem Repräsentationstheater abhängig bleibt, sondern diesem Theater eine eigene parabatistische Logik gegenüberstellt.¹⁶⁷

4.7 *Improvisation und Responsivität*

Es gibt noch eine letzte Spur, die für die Beschreibung der Lustigen Figur als parabatistische Sprecherinstanz nachzugehen ist. Dabei handelt es sich um die Improvisation, die es der Lustigen Figur ermöglicht, den parabatistischen Kontakt mit dem Publikum aufrechtzuerhalten. Das improvisierte parabatistische Spiel reicht bis zum antiken Mimos zurück. Da es improvisiertes Spiel war, konnte es, anders als die Parabasen der Alten Attischen Komödie, nicht vorab schriftlich fixiert werden. Entsprechend wenig ist darüber heute bekannt. Allerdings besteht eine gewisse Nähe zwischen der improvisierten Komödie und der verschriftlichten Alten Attischen Komödie, insofern sich beide durch ihren Gegenwartsbezug auszeichnen, der für das literarische Drama der Neuzeit so nicht gegeben war. Denn während die moderne literarische Komödie auf zukünftige Aufführungen und Lektüren ausgerichtet ist, wurden die aristophanischen Komödien für eine einzige, zeitnahe Aufführung geschrieben. Wenn es dann, wie im Fall der *Frösche*, doch einmal zu einer zweiten Aufführung kam, bedeutete das bereits eine außergewöhnliche Auszeichnung, die der Gattung eigentlich fremd war. Dass die Stücke nur einmal aufgeführt wurden, war einerseits ein Effekt der Produktionsumstände, die auf einen bestimmten dramatischen Agon ausgerichtet waren. Andererseits war insbesondere die Komödie auf Aktualität angewiesen: Wenn Aristophanes ein konkretes politisches Problem auf der Bühne diskutieren wollte, musste er davon ausgehen, dass es zum Zeitpunkt der Aufführung immer noch aktuell war. Er musste also immer den

¹⁶⁷ Ulrike Haß schreibt mit Blick auf die komischen Masken zu Recht von einem »Spielraum, der das Mimetische übersteigt« (Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 170).



Abb. 9: Watteau: *Arlequin Empereur dans la lune* (Nantes, Musée d'Arts)

gegenwärtigen Zeitkontext im Blick behalten und sich des realen Publikums der Aufführung beim Schreiben bewusst sein. Das parabatistische Spiel ist auf charakteristische Weise ein Spiel der Gegenwartigkeit.

Ein eindrucksvolles Beispiel für die parabatistische Interaktion der Lustigen Figur mit ihrem Publikum in der Frühen Neuzeit liefert Nolant de Fatouilles *Arlequin Empereur dans la lune* aus der Sammlung Gherardi, dem ersten Stück des Théâtre Italien, in dem Pierrot vorkommt. Es wurde im Geburtsjahr Watteaus 1684 uraufgeführt, und Watteau selbst hat im Jahr 1707 eine Szene aus diesem Stück in einem Bild dargestellt (Abb. 9) – eines der wenigen Theatergemälde Watteaus, in dem er das mimetische Spiel zeigt.

Das Stück beginnt mit einem Dialog zwischen dem Docteur und seinem Diener Pierrot, in dem die fixe Idee des Docteur eingeführt wird, dass der Mond bewohnt sei. Der einfältige Pierrot, der im Mond selbst unter größter Anstrengung bestenfalls ein Omelett zu erkennen vermag, ist natürlich kein ebenbürtiger Gesprächspartner für seinen Herrn, und so wechselt das Thema bald zu häuslicheren Dingen. Es geht, wie fast immer in der Commedia dell'Arte, ums Heiraten: Zuletzt habe eine ganze Reihe von Männern um

die Hand der Dienerin Colombine angehalten. Diese Nachricht belauscht Arlequin, der von beiden unbemerkt auf der Hinterbühne erschienen ist. Arlequin ist selbst in Colombine verliebt und unterbricht die Erzählung des Docteur immer wieder mit zornigen Zwischenrufen. Der Docteur, der Arlequin nicht gewahr wird, glaubt, dass diese Einwürfe von Pierrot stammen; Pierrot meint den Docteur zu hören; und am Ende der Verwirrungen erhält Pierrot von seinem Herrn eine Ohrfeige.

Daran schließt sich eine zu Watteaus Zeit berühmte Bravourszene mit der grandiosen Parodie eines Verzweiflungsmonologs des unglücklich verliebten Arlequin an,¹⁶⁸ der den Entschluss fasst sich umzubringen, um sich als Geliebter Colombines in den Geschichtsbüchern zu verewigen:

ARLEQUIN *seul*. [...] Je m'en iray dans ma chambre; j'attacheray une corde au plancher; je monteray sur une chaise; je me mettray la corde au col, je donneray un coup de pied à la chaise, & me voila pendu. (*Il fait la posture d'un pendu.*) C'en est fait, rien ne me peut m'arrêter, courons à la Potence... A la Potence? Et sy donc, Monsieur, vous n'y pensez pas. Vous tuer pour une fille, ce seroit une grande sottise... Ouy, Monsieur; mais une fille trahir un honnête homme, c'est une grande fripponnerie... D'accord: mais quand vous vous serez pendu, en serez-vous plus gras? Non, j'en seray plus maigre; je veux estre de belle taille moy, qu'avez-vous à dire à cela? Si vous voulez estre de la partie, vous n'avez qu'à venir... Ho pour cela, non, mais vous ne vous en irez pas... Ho je m'en iray... Ho vous ne vous en irez pas... Je m'en iray, vous dis-je. (*Il tire son Coutelas & s'en frappe, puis dit:*) Ah! me voila délivré de cet importun. A present qu'il n'y a plus personne, courons nous pendre. (*Il fait semblant de s'en aller, & s'arrête tout court.*) Mais, non. Se pendre, c'est une mort ordinaire, une mort qu'on voit tous les jours, cela ne me feroit point d'honneur. Cherchons quelque mort extraordinaire, quelque mort heroïque, quelque mort Arliquinique. (*Il songe.*) Je l'ay trouvée. Je me boucheray la bouche & le nez, le vent ne pourra pas sortir, & comme cela je mourray. Voila qui est fait. (*Il se bouche le nez & la bouche avec les deux mains, & après avoir demeuré quelque temps dans cette posture, il dit:*) Non, le vent sort par le bas, cela ne vaut pas le diable. Helas! que de peine pour mourir. (*Vers le Parterre.*) Messieurs, si quelqu'un vouloit mourir pour me servir de modele, je luy serois bien obligé...¹⁶⁹

168 Diese Szene hat bereits Maurice Sand in seiner wegweisenden Studie über die Commedia dell'Arte hervorgehoben (Sand: *Masques et bouffons*, Bd. 1, S. 92 f.).

169 [Fatouville:] *Arlequin Empereur dans la Lune*, S. 145 f.

Man müsste lange nach einem zweiten Monolog suchen, in dem in so kurzer Zeit ähnlich viel passiert: Kaum hat Arlequin seinen Entschluss gefasst, sich zu erhängen, wird er schon unterbrochen. Es sei eine große Dummheit, so sagt einer, sich wegen eines Mädchens umzubringen. Es kommt zu einer kurzen Auseinandersetzung, in der Arlequin seinen Widersacher ersticht. Ein Nebentext am Ende der Szene gibt die wichtige Information, dass es niemand anderes als Arlequin selbst ist, der in einer Art monologischem Dialog seinen eigenen Widersacher spielt, sich dabei von der einen zur anderen Seite wendet und seine Stimme und Gestik verändert, bis er sein zweites Ich tötet. Dabei soll es sich, wenn man der Erläuterung im Nebentext glauben darf, um eine der unterhaltsamsten Szenen des Théâtre Italien gehalten haben.¹⁷⁰ Dass sich Arlequin in dieser Szene nicht auf eine Rolle festlegen lässt und sogar seine eigene Rolle verdoppelt, ist dabei nur konsequent – immerhin spielt er allein in diesem Stück nicht nur die Rolle des Arlequin, er ist auch Kammerzofe, Bäcker (in einer einzelnen Szene sogar gleich zweimal), Gutsbesitzer, Apotheker, Botschafter des Mondkaisers sowie ebendieser Kaiser höchstselbst.

Nachdem Arlequin sein Alter Ego getötet hat, fällt ihm ein, dass das Erhängen ein doch zu gewöhnlicher Tod wäre, und er kommt auf die Idee, sich Mund und Nase zuzuhalten. Auf diese Weise würde er sterben, da die Luft dem Körper nicht mehr entweichen könne. Den Plan führt er an Ort und Stelle aus, nur um wenig später resigniert aufzugeben: Die Luft entweiche immer noch – »von unten«. Und so wendet er sich in einer Parabase schließlich hilfeschend an das Publikum, ob ihm nicht einer der Zuschauer als Modell für seinen Freitod dienen könne. Man muss sich vorstellen, dass das Publikum die gesamte Szene mit Lachen quittiert hat, und dass nun genau dieses Lachen Arlequin das Stichwort für seine Lösung gibt: Man könne, so fährt Arlequin fort, in der Geschichte lesen, dass man sich auch zu Tode lachen könne. Also beginnt er sich selbst zu kitzeln, bis er vor Lachen zu Boden fällt. So findet ihn schließlich Pasquariel, der ihn für betrunken hält und von der Bühne trägt.

Die Szene lässt erahnen, wie sehr die *lazzi* Harlekins auf der Interaktion mit dem Publikum beruhen. Nur selten aber lässt sich der parabatistische

170 »Nota. Que dans cette Scene, par tout où la phrase est suivie de petits points, cela est mis pour avertir qu'en ces endroits Arlequin change de voix, & de geste, tantost se tirant d'un costé, & tantost se tirant de l'autre. Le sens des paroles le fait assez connoistre, c'est pourquoy cela ne se trouve pas marqué en son lieu. Ceux qui ont veu cette Scene, conviendront que c'est une des plus plaisantes qu'on ait jamais joué sur le Théâtre Italien« (ebd., S. 147). Diese Angabe widerlegt Stackelbergs Vermutung, Arlequin würde hier vorgeben – in einem wahrhaft parabatistischen Akt –, nicht nur sein Alter Ego, sondern einen Zuschauer zu erstechen (vgl. Stackelberg: *Metamorphosen des Harlekin*, S. 44).

Kontakt in der Geschichte der Commedia dell'Arte so gut am Text belegen wie hier, da gerade die *lazzi* für gewöhnlich nur als Kanevas vorliegen, die von den Schauspielern improvisiert wurden. Eben darin besteht das methodologische Problem: Man weiß, dass die Lustige Figur ständig improvisiert, aber weil es sich eben um Improvisationen handelt, lassen sie sich im Text nur selten festmachen.

Der parabatische Publikumsbezug blitzt dabei jedoch immer wieder auf. So etwa – um noch ein späteres Beispiel zu nennen – bei Carlo Gozzi. Gozzi ist ein einflussreicher Autor für die Geschichte des parabatischen Theaters im Zeitalter der Repräsentation, da er sich gegen Goldonis Bemühungen um eine regelhafte Komödie wendet, deswegen den Improvisationen einen hohen Stellenwert einräumt und die Reaktionen des Publikums einkalkuliert.¹⁷¹ In *Il Corvo* (1761) findet sich beispielsweise folgende Szene:

TRUFF. E BRIG. Accennano d'esser venuti al porto per ordine della Corte a vedere se giunge una galera. *Truff.* averà un lungo cannocchiale, con cui in caricatura guarderà all'opposto del mare, cioè l'Uditorio. Scherzerà sopra gli oggetti, che vede, specialmente ne'palchetti, con moderazione ad arbitrio; concluderà di non veder galere.¹⁷²

Der Blick mit dem Fernrohr in die falsche Richtung ist eine klassische Szene der Bühnenkomik. Truffaldino blickt mit seinem Fernglas in die Logen des Theaters und die Szenographie lässt ihm die Improvisationsfreiheit, die er benötigt, um mit dem realen Publikum in der jeweiligen Aufführungssituation nach Belieben zu interagieren.

Gozzis *Fiabe teatrali* sind dabei insofern symptomatisch für die Entwicklung der italienischen parabatischen Komödie des 18. Jahrhunderts, als sie wörtlich vorzutragenden und improvisierten Text verbinden. Die Schauspieltruppen mussten nun nicht nur über ein Improvisationsrepertoire verfügen, das sich in unterschiedliche Stücke einbauen ließ, sie mussten auch Passagen für spezifische Stücke auswendig lernen. Dadurch näherten sich die dramaturgischen Anforderungen an die komischen Darsteller immer weiter denen an, die zuvor vornehmlich an Schauspieler tragischer Rollen

171 Vgl. Winter: Von illusionärer Wirklichkeit, S. 81–83, 93–96.

172 Gozzi: *Il Corvo*, S. 69. »Truffaldin, Brigella bezeugen, daß sie auf Befehl des Hofes in den Hafen gekommen seyen, um zu sehen ob ein Schiff ankomme. Truffaldin hat ein langes Fernglas, womit er mit Caricatur nach der Seite, die dem Meer entgegen gesetzt ist, hin sieht, nemlich nach dem Auditorium. Scherzt mit anständiger Mäßigung über die Gegenstände, die er, besonders in den Balken sieht; und macht den Schluß es seyen keine Galeeren.« (Gozzi: *Der Rabe*, S. 103)

gestellt wurden. So entstand eine Mischform von mimetischer und parabatischer Ästhetik, in der sich die Illudierung des Publikums im mimetischen Spiel mit der parabatischen Illusionsdurchbrechung in den Improvisationen abwechselte.¹⁷³

Die Theaterpraktiker des 18. Jahrhunderts haben wiederholt über die Funktion der *lazzi* in Bezug auf die Improvisation reflektiert. So vor allem Luigi Riccoboni, der Schauspieler und Theaterleiter, der nach dem Tod Ludwigs XIV. mit der Leitung der neuen Comédie-Italienne beauftragt wurde. Er verfasste die bereits erwähnte zweibändige *Histoire du théâtre italien* (1728–31), die in großen Teilen von Johann Tobias Köhler für das zweite Stück von Lessings *Theatralischer Bibliothek* (1754) übersetzt wurde. Wie wenig später Diderot lobt Riccoboni das lebhaftes und natürliche Spiel der Improvisation. Er weist aber auch auf das Problem hin, dass die Improvisation besonders hohe Ansprüche an die Schauspieler stellt. Zwar könne der mittelmäßige Darsteller sich der Topik bedienen oder einen Monolog auswendig lernen, doch spätestens wenn er in die *lazzi* eingebunden werde, könne er das Improvisieren nicht mehr vermeiden. Dann trete der Unterschied zwischen einem auswendig gelernten Text und einer Improvisation für den Zuschauer nur umso deutlicher hervor und werde für einen mittelmäßigen Improvisator umso blamabler.¹⁷⁴

Die Improvisationspraxis der *lazzi* selbst erläutert Riccoboni anhand eines Kanevas aus dem Stück *Arlequin Dévaliseur de Maisons*: Arlequin und Scapin sind in diesem Stück Diener der verarmten Flaminia. An einer Stelle des Stücks unterbreitet Scapin seiner Herrin einen Plan, wie sie wieder zu Reichtum kommen könne.

Mittlerweile aber Scapin der *Flaminia* seinen Anschlag mittheilet, unterbricht Harlequin die Scene durch verschiedene *Lazzi*. Bald bildet er sich ein, als ob er in seinem Huthe Kirschen habe, und thut als ob er sie esse und die Kerne dem Scapin ins Gesicht werfe; bald thut er, als ob er eine Fliege erhaschen wolle, ihr auf eine komische Art die Flügel ausreisse und sie esse; bald macht er andere Streiche, und dieses eben ist das Theaterpiel, welches man *Lazzi* nennt. Diese *Lazzi* unterbrechen zwar beständig die Rede des Scapins, zugleich aber geben sie ihm auch Gelegenheit, sie desto lebhafter fortzuführen. Sie müssen zwar nicht nothwendig in der Scene seyn, denn wenn sie Harlequin nicht machte, so würde die Hand-

173 Vgl. zum Einfluss der Commedia dell'Arte auf Gozzi Winter: Von illusionärer Wirklichkeit, S. 143–168, sowie zu den kontrastierenden theatralen Verfahren ebd., S. 209, 274, 279–287 und passim.

174 Riccoboni: Geschichte der italiänischen Schaubühne, S. 188–191.

lung doch beständig fortgehen, ohne daß etwas daran fehlte; gleichwohl aber entfernen sie sich nicht von der Absicht der Scene, denn wenn sie dieselbe schon verschiedene mal unterbrechen, so verbinden sie sie doch auch wieder, und zwar durch eben die Schwäncke, welche aus dem Innersten der Materie selbst hergeleitet seyn müssen.¹⁷⁵

Zur weiteren Erläuterung führt Riccoboni die (etymologisch wohl nicht korrekte¹⁷⁶) Theorie an, dass das Wort *lazzi* von dem Wort für ›Bänder‹ abstammt. Man habe »durch dieses Wort andeuten wollen, daß wenn die Handlung durch diese *Lazzi* unterbrochen wird, sie durch eben diese *Lzzi* [sic] auch wieder verbunden werde, so daß der Zuschauer diese Unterbrechung gar nicht mercken muß«. ¹⁷⁷ Gegenwärtig gebe es allerdings *lazzi*, so beklagt Riccoboni, die von der Handlung so weit entfernt wären, dass sie diese nicht mehr verbinden könnten. An dieser Einschätzung lässt sich ablesen, wie sehr sogar Riccoboni die Forderung nach Einheit der Handlung, die der Tradition der *Commedia dell'Arte* fremd ist, im Sinne der Aufklärung als dramaturgische Norm übernimmt und die parabatischen Unterbrechungen Harlekins damit zu vereinbaren sucht.¹⁷⁸

Riccobonis Kritik an der Improvisation ist noch dramaturgisch motiviert. Als der Streit um die Improvisation im 18. Jahrhundert eskaliert, steht hin-

175 Ebd., S. 194f.

176 Vermutlich geht *lazzi*, wie Riccoboni selbst in Erwägung zieht, auf das Wort *l'azione* zurück, vgl. Mehnert: *Commedia dell'arte*, S. 38–40.

177 Riccoboni: *Geschichte der italiänischen Schaubühne*, S. 195.

178 Dieses Vorhaben ist allerdings nur durch eine substantielle Veränderung der Gattung zu verwirklichen. Denn Harlekins Witz hat wenig mit derjenigen Komik zu tun, die in den Komödien und Lustspielen auf der Repräsentationsbühne zu erleben war. Dort entsteht ein erlösendes Lachen, nachdem die Hindernisse beseitigt sind, die der Verbindung des Liebespaares im Weg standen. Das Lachen am Ende des Lustspiels ist das Ergebnis der mimetisch dargestellten Bühnenhandlung, der Auflösung des Konflikts, der zwischen den Rollen bestanden hat. Deswegen bleibt auch in denjenigen Theorien der Komödie, die vom Lustspiel ausgehen, der Fokus auf die Mimesis erhalten – auch wenn dann die Mimesis nur in einer selbstreflexiven Form erscheint (so etwa bei Dolar: *The Comic Mimesis*). Mit Harlekins *lazzi* verhält es sich anders. Sie unterbrechen die Handlung und bleiben für die Entwicklung des dramatischen Geschehens folgenlos. In ihnen tritt Harlekin nicht als Vertreter einer bestimmten Rolle auf, sondern als Artist. Wer nur ein paar Minuten einer Aufnahme von Harlekin-Darstellern wie Marcello Moretti oder Ferruccio Soleri aus Giorgio Strehlers Inszenierungen der *Commedia dell'Arte* ansieht, dem wird unmittelbar anschaulich, wie Harlekins komische Artistik immer wieder in parabatische Publikumskontakte umschlägt. Es ist nicht so sehr seine Darstellung als sein Können, womit Harlekin die Zuschauer zum Lachen bringt, es ist sein Körper viel mehr als es seine Worte wären – und die Worte sind es besonders dann, wenn er mit ihnen spielt, wenn er stottert und stammelt und sie ihrer Semantik entleert.

gegen die moralische Kritik an der Vulgarität im Vordergrund, für die vor allem die Wiener Hanswurststücke berüchtigt waren. Lady Mary Wortley Montagu berichtet von einer *Amphytrion*-Aufführung im Jahr 1716: »I could not easily pardon the liberty the poet has taken of larding his play with not only indecent expressions, but such gross words as I don't think our mob would suffer from a mountebank; and the two Sosias very fairly let down their breeches in the direct view of the boxes, which were full of people of the first rank, that seemed very well pleased with their entertainment, and they assured me that this was a celebrated piece.«¹⁷⁹

Auch die vor dem Publikum heruntergelassene Hose gehört in das Repertoire der parabolischen Kommunikationen der Lustigen Figur.¹⁸⁰ Schriftlich fixiert sind diese Formen aber, wenn überhaupt, nur in wenigen Rezeptionsdokumenten. Die Szenarien schweigen sich über die größten Unflätigkeiten aus. Da sie häufig überhaupt erst für Zensurzwecke verschriftlicht wurden, liegt die Vermutung nahe, dass gerade die kompromittierendsten Stellen gestrichen wurden.¹⁸¹ Sie hielten sich aber wohl auch und gerade im Verlauf des 18. Jahrhunderts hartnäckig auf der Bühne, vor allem in der Ära Joseph Felix von Kurz'.

Kurz, dessen Taufpate Stranitzky war, wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts zum berühmtesten Darsteller der Lustigen Figur in Wien, die bei ihm ›Bernardon‹ heißt. Im Gegensatz zu den Haupt- und Staatsaktionen stehen sich in Kurz' Bernardoniaden nicht mehr komische und ernste Figuren gegenüber, sondern die ernstesten Figuren werden von den komischen Figuren selbst in einer Doppelrolle verkörpert.¹⁸² In einem seiner größten Bühnenerfolge am Kärntnertortheater, *Bernardon die getreue Prinzessin Pumphia* (1756),¹⁸³ spielt Kurz-Bernardon eine persische Prinzessin, die mit ihrem Vater Cyrus in die Gefangenschaft des Tatarenkönigs Kulican gerät. Kulican ist in Kurz-Bernardon-Pumphia verliebt. Als er erfährt, dass sie bereits Frau

179 Montagu: Letter to Mr. P[o]pe. 14. September 1716. In: Dies: Letters, S. 66 f., hier S. 67 (vgl. Linhardt: Kontrolle, S. 10 f.; Keck: Komische Interventionen, S. 369 f.).

180 Otto Rommel, einer der besten Kenner der ›Alt-Wiener Volkskomödie‹, warnt allerdings vor einer Überbewertung dieses Briefs: Es könne sich »ganz gut um einen Kleidertausch auf offener Bühne gehandelt haben« (Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie, S. 277).

181 Dennoch sind gerade die Beleidigungen der Figuren untereinander bestehen geblieben, vgl. etwa Müller-Kampel: Hanswurst, S. 116 f.

182 Vgl. überblicksweise Münz: Das »andere« Theater, S. 145–175.

183 Münz, der das Volkstheater als ein Medium der Kritik von Seiten der untersten sozialen Schichten begreift, schlägt eine sehr weitreichende Deutung des Stücks vor. Er sieht darin Kurz' Versuch, Elemente einer rousseauistischen Kritik am Feudalsystem und insbesondere des reformierten sächsischen Theaters in die Form eines teatro dell'arte zu integrieren (vgl. ebd., S. 168–171).

und Mutter ist, enthauptet er aus Zorn ihren Vater. Dabei entspinnt sich eine groteske Hofopern-Parodie, in der Kulican des Cyrus Kopf so abschlägt, »daß man sehen kan, daß er einen falschen Kopf genommen, der abgehauene Kopf siehet lächerlich aus, und des Cyrus seinem gar nicht gleich«. ¹⁸⁴ Der Tatarenkönig wirft Pumphia diesen »lächerlichen« Kopf ihres Vaters vor die Füße, die die Ausweglosigkeit der Situation sogleich erkennt (»Die Wunde ist zu stark, die ist nicht zu curiren, | Ich stehe in Gefahr den Vattern zu verlihren«) und den Entschluss fasst, »aus Lieb des Vatters Kopf [zu] []fressen« ¹⁸⁵ – was von ihrem Gemahl mit einem resoluten »Pfuy deichsel Pumphia!« unterbunden wird. ¹⁸⁶ Aus Trauer schüttet Pumphia stattdessen so viel Bier in sich hinein, dass sie sich auf der Bühne erbricht. Ihr Auftritt endet mit einer improvisierten Arie, die der Verfasser Kurz – wie er im Nebentext erläutert – einmal gehört haben will, deren italienischer Text angeblich aber nicht abgedruckt werden konnte, da er ihn damals nicht verstanden habe. Es lässt sich erneut nur vermuten, dass diese Improvisation Anlass für einen abschließenden parabatistischen Witz in Richtung des Publikums war. ¹⁸⁷ Diese Vermutung ist umso plausibler, als die *Pumphia* ohnehin schon einen Ausnahmefall darstellt, zeichnen sich doch gerade die Bernardoniaden durch ein Höchstmaß an Improvisationen aus, die überwiegend nur als Kanevas verschriftlicht wurden. ¹⁸⁸

Im Zeitalter der josephinischen Aufklärung und im Kontext der mariatheresianischen Bildungsreform erfuhr die Lustige Figur auch in Wien immer schärfere Ablehnung, die sich gegen die vulgäre Sprache in Verbindung mit dem improvisierten Publikumskontakt richtete. ¹⁸⁹ Schon

184 Kurz: Bernardon die getreue Prinzessin Pumphia, S. 366.

185 Ebd.

186 Ebd., S. 367.

187 In anderen Stücken kommt es regelmäßig zu direkten Publikumsansprachen in den Arien, beispielsweise in Bernardons Arie aus *Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon*, die apostrophiert: »O du arme Welt!« (S. 178).

188 Vgl. Ernst: Zwischen Lustigmacher und Spielmacher, S. 83–86 und 127–145.

189 Vgl. als Überblick zur Theaterzensur im 18. Jahrhundert Plachta: *Damnatur*, S. 160–186, dabei v. a. S. 166–171 zu Sonnenfels; vgl. zur Wiener Zensur und ihrer Wirkung außerdem Müller-Kampel: *Hanswurst*, S. 153–160, und Borgards: *Improvisation*, S. 257–260. Die gesetzlichen Regelungen weichen im deutschsprachigen Raum zeitlich und inhaltlich voneinander ab. In Bayern etwa findet sich ein Extemporierverbot in einer Disziplinarsatzung aus dem Jahr 1829 (vgl. Wagner: *Theater und Öffentlichkeit*, S. 295). Eine Anordnung aus dem Jahr 1842 gegen Parabasen stellt unter Strafe, wenn »der Schauspieler während der Darstellung selbst unschicklicher Weise aus seiner Rolle treten, und zum Publikum sprechen sollte« (zit. n. ebd., S. 299). Dabei geht die bayerische Verordnung sogar so weit, den parabatistischen Publikumskontakt auch außerhalb der Aufführung zu untersagen: »Niemand, der in einer Vorstellung aufzutreten hat, oder aufgetreten ist, darf vor oder nachher sich unter die Zuschauer mischen, auch selbst nicht in den Theaterlogen, bei Strafe einer Tagesgage« (zit. n. ebd.).

1751 richtete Maria Theresia die Bücher-Censurs-Hofkommission ein. 1752 erließ sie das ›Norma‹-Edikt, das sich vor allem gegen Kurz richtete, aber auch seinen Konkurrenten Friedrich Wilhelm Weiskern traf.¹⁹⁰ Darin verordnete sie, dass

alle Compositionen von dem sogenannten Bernardon, wie alle dergleichen, mehr zum Argerniß des Publici als zur Einpflanzung einer guten Moral gereichenden, albernen Erfindungen durchgehends und für alle Zeit verboten seien; es wäre denn, daß von dem Komiker Weißkern eine oder die andere wohl ausgearbeitete Pièce zum Vorschein käme, welche jedoch eher genau durchgegangen werden soll; überhaupt solle jede équivoque und der Ehrbarkeit zuwiderlaufende, unfläthige Redensart unfehlbar vermieden und den Komödianten, sich deren zu gebrauchen, bei schwerster Bestrafung nachdrucksam verboten werden.¹⁹¹

Das Edikt wurde zunächst nur zurückhaltend durchgesetzt – nicht zuletzt, da viele Vertreter des Hofes selbst zu den Anhängern der Hanswurststücke und Bernardoniaden zählten. Kurz-Bernardon selbst stand in der zweiten Hälfte der 1750er Jahre sogar auf dem Zenit seines Erfolgs. Der Streit um die Lustige Figur wurde erst verschärft, als Joseph von Sonnenfels mit immer größerem Nachdruck gegen sie vorging. 1770 wurde er von Joseph II. als Theaterzensor eingesetzt. In seinem Handbillet heißt es:

4^{te} ist, nachdeme ohnehin schon, das extemporiren verboten worden, den Schauspielern in der Vorstellung alles geflissentliche Zusetzen, Abändern, oder aus dem Stegreif, ohne vorgängige gleichmässige Billigung der Censur, an das publicum stellende Anreden, auf das schärfeste, und mit der Bedrohung zu untersagen, daß auf den ersten Übertretungsfall ein der-

190 Im Gegensatz zu Kurz-Bernardon war Weiskern Vertreter einer gesitteten Hanswurst-Figur, wie sie auch infolge der Neuber'schen Vertreibung Harlekins verteidigt wurde. In dieser Sache stand er sogar mit Gottsched in regem Kontakt. Wenn sich im Verlauf des Jahrhunderts die Zensur der Lustigen Figur immer weiter durchsetzte, bedeutete das also einen Erfolg der Partei puristischer Aufklärungsvertreter gegenüber der Partei der gemäßigten Reformer (vgl. dazu Haider-Pregler: Der wienerische Weg).

191 Norma-Dekret Maria Theresias vom 17. Februar 1752, zit. n. Wlassack: Chronik des k. k. Hof=Burgtheaters, S. 14.

gleichen acteur oder actrice ohne Unterschied, wer es seye? also gleich nach geendigtem Schauspiel auf 24 Stunden in Arrest gebracht, bey dem zweiten Übertretungsfall aber, der oder dieselbe, ohnnachsichtlich vom Theater abgeschaffet werden solle.

5^{to} wird der Censor insonderheit auch entweder selbst, oder durch andere, für die er gut zu stehen hat, auf die Execution der Stücke die genaueste Aufsicht tragen, damit die Sittsamkeit eben so wenig durch Geberden, oder Gebrauchung, ohnanständiger in deren zur Censur gegebenen Aufsatz nicht bemerkter sogenannter requisiten, oder attributen verletzt werde, als worauf die nämliche Strafe, wie auf das extemporiren gesetzt ist.¹⁹²

Mit diesem Erlass wurden die Strafen für das Extemporieren deutlich verschärft. Sie richten sich nun explizit gegen die improvisierten Parabasen (»an das publicum stellende Anreden«). In der Konsequenz war die Zensur nicht mehr lediglich auf den geschriebenen Text beschränkt, sondern sie wurde auf die eigentliche Aufführung ausgeweitet. Der Zensor hatte dafür zu sorgen, dass nicht nur das Extemporierverbot eingehalten, sondern auch keine andere Form parabatistischer Bühnenkommunikation eingesetzt wurde.

Die Theaterzensur erfüllt im poetologischen und im politischen Kontext der Repräsentationsbühne zwei unterschiedliche Funktionen. Die poetologische Funktion nennt Sonnenfels selbst. Er leitet die Notwendigkeit der Theaterzensur ab aus »dem Grundsatz, daß die Schaubühne eine Schule der Sitten seyn soll«.¹⁹³ Daher sei »nicht zuzugeben, daß unflätige Possen, oder anders die Sitten und den Anstand entehrendes Zeug auf derselben zum Vorschein komme«.¹⁹⁴ Damit dient die Zensur der Durchsetzung einer Moral der Kunst, wie sie die Frühaufklärung entwickelt hat: Die Darstellung guter Sitten soll gute Sitten in der Gesellschaft und damit letztlich eine gute Gesellschaft selbst erzeugen, während unsittliche Darstellung schlechte Sitten und letztlich eine schlechte Gesellschaft hervorbringen.¹⁹⁵

In politischer Hinsicht ist die Theaterzensur hingegen Bestandteil einer Machtpolitik, in der vor allem der Konflikt zwischen groteskem Körper und glatter Körperfassade greifbar wird – nur dass sich dieser Konflikt nicht zwischen Hochkultur und Volk abspielt, sondern eine ganz neue Form von Gouvernamentalität ausbildet, die einen Volkskörper überhaupt erst hervor-

192 Handbillet von Josef II. zum Pro Memoria von Joseph von Sonnenfels (15. März 1770), zit. n. Müller-Kampel: Hanswurst, S. 229f., hier S. 229.

193 Sonnenfels: Sätze aus der Polizey, Handlungs- und Finanz=Wissenschaft, S. 78.

194 Ebd.

195 Vgl. Kirchmeier: Moral und Literatur, S. 233–297.

bringt. Selbst Möser wollte ja die Komik nur als eine Art Ventil legitimiert wissen, das der Affektkontrolle diene. Die Zensur richtet sich gezielt gegen die Lust an einer unkontrollierten Körperlichkeit, wie sie für die Hanswurstfigur charakteristisch ist. Gerade wenn die Theaterzensur bei Sonnenfels nicht nur den Text, sondern auch den Körper der Darsteller kontrolliert, gibt sie sich als biopolitisches Programm zu erkennen.

Für den ästhetischen Diskurs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist diese Verbindung von Poetologie und Biopolitik durchaus zweischneidig, wie das Beispiel Lessings zeigt. Lessing musste es sich gefallen lassen, dass in der Wiener *Sara Sampson* von 1763 Norton durch Hanswurst ersetzt wurde.¹⁹⁶ Das ließ sich kaum mit seiner Forderung verbinden, dass die Komödie die »Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken« trainieren soll, um »durch Lachen [zu] bessern«.¹⁹⁷ Entsprechend betrachtete er Sonnenfels' Reformbestrebungen mit einigem Wohlwollen, war aber gleichwohl der Auffassung, dass dessen »allzustrenger Eifer gegen das Burleske [...] gar nicht der rechte Weg [ist], das Publikum zu gewinnen«.¹⁹⁸

Mit Aufkommen der Genieästhetik trat die poetologische Ambivalenz eines Verbots der Improvisation offen zutage, da gerade der Improvisator zum idealtypischen Künstlergenie wurde.¹⁹⁹ Die Improvisation beinhaltet immer ein normzersetzendes Moment, und nicht zuletzt darin bestand ihr Widerstand gegen die frühauflärerische Regelpoetik. Aber selbst das Verbot der Improvisation eignet sich noch als Zielscheibe der Improvisation, was eine weitere, bekanntere Episode aus der Karriere Unzelmanns illustriert. Es ist Heinrich von Kleist, der 1810 eine Anekdote aus Unzelmanns Königsberger Gastspiel erzählt, bei dem die Direktion jede Improvisation untersagt hatte. »[A]ls aber ein Pferd, das man, bei der Darstellung eines Stücks, auf die Bühne gebracht hatte, in Mitten der Bretter, zur großen Bestürzung des Publikums, Mist fallen ließ: wandte er sich plötzlich, indem er die Rede unterbrach, zu dem Pferde und sprach: ›Hat dir die Direktion nicht verboten, zu improvisieren?‹ – Worüber selbst die Direktion, wie

196 Auf dem Titelblatt der Bühnenbearbeitung steht: »Neues | Bürgerliches | Trauerspiel | Von fünf Handlungen, | Aus dem Englischen gezogen, Betitelt: | MISSARA, | Und | SIRSAMPSON. | Mit | Hannswurst | Des | MELLEFONT'S | Getreuen Bedienten« (Lessing: Sämtliche Schriften, Bd. 22, S. 401).

197 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 29. Stück, S. 323.

198 Lessing: Brief an Eva König, 25. 10. 1770. In: Ders.: Werke und Briefe, Bd. 11.2, S. 81. Unmittelbar zuvor formuliert Lessing allerdings auch seinen Wunsch, dass Sonnenfels am Kärntnertortheater »in Wien mehr Gutes stiftet, als mir in Hamburg zu stiften gelingen woll[te]« (ebd.).

199 Vgl. zur Bedeutung der Improvisation für die Poetik um 1800 Esterhammer: Romanticism and Improvisation.

man versichert, gelacht haben soll.«²⁰⁰ Dieser Einwurf hat zweifellos Witz, und als plötzliches Ereignis, das nicht aus einer Reflexion abgeleitet wird, ist es auch ein Exempel dafür, wie Kleists die parabatische Unterbrechung gebraucht. Gerade die Plötzlichkeit zeichnet das Ereignis gegenüber dem literarischen Schreibprozess mit seinen ständigen Überarbeitungen aus. Damit führt diese Anekdote nicht nur den Normverstoß der Improvisation vor Augen. Sie zeigt auch, wie die Zensur zu einem produktiven Moment der Improvisation werden kann, und sie wirft die Frage nach einer ästhetischen Überlegenheit von Unzelmanns improvisiertem parabatischen Einwurf gegenüber dem geschriebenen Dramentext auf.

Der Genieästhetik bleibt nicht verborgen, dass sich die Improvisation besonders gut als Modell autonomer Kunst eignet. Karl Philipp Moritz beschreibt in den *Reisen eines Deutschen in Italien* (1792/93) einen venezianischen Improvisator, der nach seinem Gesang einen Knaben umhergehen lässt, um einige Münzen in einem Hut einzusammeln:

Der verschwenderische Dichter aber achtet zuweilen im Taumel seiner Begeisterung, wo alle Schätze und Reichtum der Erde in der Gewalt seiner Phantasie sind, der verächtlichen Münze nicht, sondern schleudert sie umher, indem er den angefüllten Hut auf den Kopf setzt, und nur das für sich behält, was zufälligerweise zwischen seinem Hut und Scheitel noch liegenbleibt.²⁰¹

Selbst der Lohn ist für den Sänger in dieser Episode lediglich Anlass für den Beginn der nächsten Performance. Der Improvisator wird damit zum Inbegriff des autonomen Künstlers, der unter offen zur Schau gestellter Ablehnung ökonomischer Zwänge die Kunst zu ihrem eigenen Zweck erhebt.²⁰²

Die poetische Leistung der Improvisation wird, um ein weiteres Beispiel zu nennen, auch von Carl Ludwig Fernow, Bibliothekar am Weimarer Hof, untersucht. Fernow verfasste eine Abhandlung *Über die Improvisatoren*, die

200 Kleist: Korrespondenz-Nachricht. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 3, S. 364. Vgl. zu dieser Anekdote Landgraf: Improvisation, S. 111–115.

201 Moritz: *Reisen eines Deutschen in Italien*, S. 357. Eine ganz ähnliche Geschichte, die sich im Jahr 1805 zugetragen hat, erzählt Elisa von der Recke über einen römischen Improvisator: »Nach geendetem Gesang ging er im Kreise umher, sammelte in seinen Hut was jeder Zuhörer nach Belieben und Vermögen ihm spenden wollte; zählte dann, wie groß oder klein die empfangne Summe seyn mogte [sic], gerade so viel davon ab als er zur Zehrung für den Tag bedurfte, und warf das übrige fröhlich und singend unter das Volk.« (Recke: *Tagebuch einer Reise*, Bd. 2, S. 410 f.)

202 Vgl. Borgards: Improvisation, S. 262–264.

in erster Fassung im *Neuen Teutschen Merkur* 1801 erschien. Darin untersucht er zwar nur die Improvisationskunst italienischer Sänger und nicht die Improvisation in der Komödie, doch wird dabei deutlich genug, dass er in der Improvisation die wirkungsvollste ästhetische Ausdrucksform schlechthin sieht, die nur von einem Genie erzeugt werden könne.²⁰³ Bei der Improvisation bleibe »[n]iemand [...] länger ohne lebhaftete Teilnehmung«, die Phantasie von Zuhörer und Improvisator arbeiteten gemeinsam, und die Begeisterung wachse, »jemehr Sänger und Hörer sich gegenseitig in Schwung setzen«.²⁰⁴ Damit fügt er der Genieästhetik ein genuin parabolisches Argument hinzu. Der direkte Kontakt zwischen dem Künstler und seinem Publikum schafft für ihn nicht nur eine ästhetische Gemeinschaft, sondern diese Gemeinschaft wirkt auf die Kunst zurück, die sie zu ihrer höchsten Form anspricht.

Allerdings gab es auch im Kontext der Genieästhetik gute Gründe, die Improvisation abzulehnen. Eine solche ablehnende Argumentation konnte sich auf die denkbar höchste poetologische Autorität berufen – auf Aristoteles. Bekanntlich argumentiert Aristoteles, dass die Fähigkeit zur Mimesis eine Naturanlage des Menschen sei, die ihn von den Tieren unterscheide. Diese These dient ihm zur Entwicklung eines historischen Narrativs über die Entstehung von Dichtung. Diejenigen nämlich, die mit einem besonderen mimetischen Talent ausgestattet waren, hätten »aus den Improvisationen die Dichtung hervorgebracht« (»ἐγέννησαν τὴν ποιήσιν ἐκ τῶν ἀὐτοσχεδιασμάτων«).²⁰⁵ Aus ursprünglich improvisierten Rügeliedern hätten sich einst komplexere Spottgedichte und schließlich die Komödie entwickelt, aus Preisliedern das Epos und schließlich die Tragödie. An den frühen Formen der Improvisation, die sich zu Aristoteles' Lebzeiten noch finden ließen und von denen er berichtet, lässt sich der parabolische Charakter noch sehr deutlich ablesen. Dazu zählen die improvisierten Einschübe der Chorführer im Dithyrambos (von dem sich die Tragödie ableite) sowie bei den dionysischen Phallos-Umzügen (die sich zur Komödie entwickelt hätten). Aristoteles beschreibt also den historischen Wandel von improvisierten, parabolischen Formen – dem Wechselgesang zwischen Vorsänger und Gemeinschaft – hin zu mimetisch-dialogischen Formen auf der Bühne, die vor einem Publikum aufgeführt werden, das kommunikativ nicht am Bühnengeschehen beteiligt ist, als eine Fortschrittsgeschichte der Kunst.

Friedrich Schlegel setzte sich 1798 in seiner *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* mit diesen Thesen auseinander. Er erkennt an, dass es solche

203 Vgl. Fernow: Über die Improvisatoren, S. 304 f.

204 Ebd., S. 313.

205 Aristoteles: Poetik (hg. v. Fuhrmann), S. 12 (= 1448b).

Improvisationen aus (vor-)homerischer Zeit gegeben habe, die allerdings von einer ländlich-bukolischen Kultur geprägt gewesen seien. Von Chören aus Landleuten, »noch bestaubt von Ernte und Pflug«²⁰⁶ ist da die Rede und von »Wechselgesänge[n] dorischer Hirten«.²⁰⁷ Fast meint man, darin Goethes Argumentation über die Bindung der *Commedia dell'Arte* an die Volkskultur wiederzuerkennen. Ganz explizit aber unterscheidet Schlegel diese Form der Improvisatoren von denen des Hellenismus, die er für nicht mehr natürlich, sondern bereits für künstlich hält, und die »etwas Seiltänzermäßiges und Knechtisches« hätten.²⁰⁸ Damit aber hat er es nicht mehr nur auf die griechische Antike abgesehen, sondern auf die Lustigen Figuren seiner Zeit, die auf dem Jahrmarkt neben den artistischen Seiltänzern auftraten.

Zwei Jahre vor Friedrich hat August Wilhelm Schlegel einen kleinen Aufsatz *Ueber den dramatischen Dialog* veröffentlicht, dessen Thesen in die *Geschichte der Poesie* eingeflossen sind. In dem Aufsatz versucht August Wilhelm Schlegel die Kritik zu entkräften, dass die Verwendung des Versmaßes im dramatischen Dialog gegen das Wahrscheinlichkeitspostulat verstoße, da jeder natürliche Dialog spontan sei. Gegen diesen Vorwurf wendet er ein, dass »das natürliche, zum Theil dialogische Dichten aus dem Stegreif«²⁰⁹ sich sogar im Affekt der gebundenen Rede bedienen könne. Auch August Wilhelm Schlegel ist der Auffassung, dass diese »natürliche« Art der Improvisation bei älteren Völkern verbreitet gewesen sei. Und auch er will sie explizit von ihren gegenwärtigen Formen unterscheiden. Es handle sich dabei nämlich explizit nicht um »die spätere Kunst der Improvisatoren vom Handwerk, die man eine poetische Seiltänzeri nennen könnte«.²¹⁰

Die ästhetische Bewertung der Improvisation unter dem Gesichtspunkt einer Genieästhetik ist also, wie sich bei genauerer Betrachtung zeigt, von Ambivalenzen geprägt. Einerseits verkörpert der Improvisator die Idealvorstellung eines autonomen Künstlers. Andererseits aber sperrt sich die Improvisation gegen ein emphatisches Autorschaftskonzept und steht der Idee eines performativen ästhetischen Produktionsvorgangs näher, der sich in einem sozialen Prozess entfaltet.²¹¹ Es besteht also ein nicht zu tilgender Gegensatz zwischen dem Autor eines klassisch-autonomen Kunstwerks und der improvisierenden Figur des populären Theaters, deren Improvisationen mit den Anforderungen des literarischen Dramas nicht zu vereinbaren sind.

206 F. Schlegel: *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, KFSA 1, S. 506.

207 Ebd., S. 507.

208 Ebd.

209 A. W. Schlegel: *Ueber den dramatischen Dialog*, S. 377.

210 Ebd.

211 Vgl. dazu Matzke: *Der unmögliche Schauspieler*, S. 166.

Die Aufführung eines geschriebenen Dramentextes vollzieht ja notwendigerweise die kommunikative Schließung der Bühne. Selbst die verschriftlichte parabatistische Adressierung des Publikums bleibt dabei immer noch monologisch, wenn der Darsteller nicht auf kommunikative Ereignisse reagiert, die sich vom Publikum an die Bühne richten. Das kann er erst, wenn er zu improvisieren beginnt. Erst dann ist ein echter Dialog zwischen Bühne und Publikum möglich, in der Kommunikationen auf nicht vorgeschriebene Weise aneinander anschließen können.²¹²

Im Laufe der romantischen Theoriebildung wird diese Form der wechselseitigen Kommunikation dann tatsächlich zu einem Ideal der Komödie überhöht. In einer Vorlesungsreihe *Über die dramatische Kunst*, in den Ausführungen zu *Ironie, Lustspiel, Aristophanes* (1808), stellt Adam Müller diese Konsequenz unter dem Begriff »Universallustspiel« vor, dessen Ansätze er im Spiel der Lustigen Figur des Wiener Volkstheaters erkennt. Dazu heißt es:

Ja, ich kann mir eine Zeit denken, und sie kommt vielleicht noch, wo das wirkliche Leben im Parterre und das idealische Leben auf der Bühne so einig sind, von dem Geiste derselben Ironie so gleichmäßig beseelt, wo eines das andre so versteht, daß die Schauspieler nur die Tonangeber eines großen Dialogs sind, der zwischen dem Parterre und der Bühne geführt wird, wo z. B. improvisierende Wortführer des Publikums mit Witz und Grazie eingreifen in das Werk des Dichters und andere Improvisatoren auf der Bühne mit Kunst das Werk des Dichters wie ihre Festung verteidigen, wo endlich das wirkliche Leben im Parterre und das idealische Leben auf der Bühne, wie König und Narr in meiner obigen Darstellung, jedes unüberwunden und jedes gekrönt zurückbleibt und *die* Dichter im Parterre gemeinschaftlich mit *dem* Dichter auf der Bühne dem ganzen Hause und jedem Schauspieler und Zuschauer offenbaren die unsichtbare Gegenwart eines höheren Dichters, eines Geistes der Poesie, eines Gottes.²¹³

Was Müller hier einfordert, ist nicht weniger als die völlige Revision der Repräsentationsästhetik und ihrer Bühne. Er wirft der Aufklärung vor, dass die kommunikative Abgrenzung zwischen Bühne und Parterre die Kunst als Medium der Repräsentation kategorial von dem Leben unterschieden hat. Durch den improvisierten direkten Kontakt soll die parabatistische Figur auf

²¹² Zu Improvisation als Form der Interaktion zwischen Darstellern und Publikum vgl. Esterhammer: *Romanticism and Improvisation*, S. 152–157.

²¹³ Müller: *Ironie, Lustspiel, Aristophanes*. In: Ders.: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, Bd. 1, S. 244 f.; vgl. Landgraf: *Eine wirklich transzendente Buffonerie*.

der Bühne den Gegensatz von Kunst und Leben versöhnen. So könne in der parabatistischen Gemeinschaft eine neue, höhere Form der Kunst entstehen, eine Art postmodernes Theater, das Müller in theologischem Vokabular geradezu heilsgeschichtlich einfordert.

Die Improvisation wird von Müller dabei zum Endzweck parabatistischer Kommunikation erklärt. Erst im extemporierten Austausch vollziehe sich das Moment theatraler Responsivität,²¹⁴ während die verschriftlichte Parabase die tatsächliche Einheit zwischen Bühne und Publikum, die tatsächliche Auflösung der ›vierten Wand‹, immer nur simulieren könne. Darin liegt zugleich die Grenze, die eine literaturwissenschaftliche Analyse des Textes von einer theaterwissenschaftlichen Analyse der Aufführung einer Parabase unterscheidet. Der Text der Parabase deutet auf die Grenzen philologischer Erkenntnis. Mehr noch: Die verschriftlichte Parabase verweist auf das Außerhalb von Literatur als Medium, das als schriftlich verfestigte Kommunikation Sinnangebote für Deutungen bereitstellt.²¹⁵ Das hat keinesfalls nur methodologische, sondern grundsätzliche historisch-ästhetische Konsequenzen: In der Parabase verweist die Literatur als Kunstform auf ihre eigene Aufhebung. Das aber ist das Thema der Semantiken, die sich am Ausgang des Zeitalters der Repräsentation mit der parabatistischen Komödie beschäftigen.

Der Widerstand der Improvisation gegen die Ordnung der Repräsentation war auch der Grund, warum Jacques Derrida immer wieder auf die Improvisation zu sprechen kam. Derrida erkannte in der Improvisation, insbesondere der musikalischen, eine Technik, die komplementär zur Idee der Komposition war, eine Technik, die sich von der Autorität eines Urhebers emanzipiert hat, dessen Werk es in der Aufführung zu reproduzieren galt.²¹⁶ Und doch ist es gerade Derrida, der die Möglichkeit einer ›reinen‹ Improvisation verneint, der also das kompositorische Moment jeder Improvisation betont. Denn auch das scheinbar singuläre Ereignis der Improvisation bleibt doch zumindest noch in eine Struktur der Wiederholbarkeit eingebunden, es nimmt Zitate in sich auf und stellt Zitate zur Verfügung.²¹⁷

Die Repräsentation hat ihren Ursprung in einer radikalen Trennung – zwischen Kunst und Welt, Herrschern und Beherrschten, Transzendenz und Immanenz. Wohl deswegen blieb der Epilog zur Geschichte der Lustigen Figur demjenigen Denker vorbehalten, der wie kein anderer darum

214 Darauf zielen beispielsweise Bormann / Brandstetter / Matzke: *Improvisieren*, S. 9, ab.

215 Vgl. Jahraus: *Literatur als Medium*, insbesondere Kap. 6–8.

216 Für einen Überblick zu Derridas Überlegungen zur Improvisation (und zu seinem gescheiterten Auftritt an der Seite von Ornette Coleman) vgl. Borgards: *Dekonstruktion und Free Jazz*.

217 Vgl. etwa Derridas Überlegungen zur Iterabilität in *Signatur Ereignis Kontext*.

bemüht war, ebendiese Trennungen aufzuheben. Dieser Denker ist Friedrich Nietzsche, und sein Epilog zur Lustigen Figur findet sich in der Vorrede des *Zarathustra* (1883):

Da aber geschah Etwas, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte. Inzwischen nämlich hatte der Seiltänzer sein Werk begonnen: er war aus einer kleinen Thür hinausgetreten und gieng über das Seil, welches zwischen zwei Thürmen gespannt war, also, dass es über dem Markte und dem Volke hieng. Als er eben in der Mitte seines Weges war, öffnete sich die kleine Thür noch einmal, und ein bunter Gesell, einem Possenreisser gleich, sprang heraus und gieng mit schnellen Schritten dem Ersten nach. »Vorwärts, Lahmfuss, rief seine fürchterliche Stimme, vorwärts Faulthier, Schleichhändler, Bleichgesicht! Dass ich dich nicht mit meiner Ferse kitzle! Was treibst du hier zwischen Thürmen? In den Thurm gehörsst du, einsperren sollte man dich, einem Bessern, als du bist, sperrst du die freie Bahn!« – Und mit jedem Worte kam er ihm näher und näher: als er aber nur noch einen Schritt hinter ihm war, da geschah das Erschreckliche, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte: – er stieß ein Geschrei aus wie ein Teufel und sprang über Den hinweg, der ihm im Wege war. Dieser aber, als er so seinen Nebenbuhler siegen sah, verlor dabei den Kopf und das Seil; er warf seine Stange weg und schoss schneller als diese, wie ein Wirbel von Armen und Beinen, in die Tiefe. Der Markt und das Volk glich dem Meere, wenn der Sturm hineinfährt: Alles floh aus einander und übereinander, und am meisten dort, wo der Körper niederschlagen musste.²¹⁸

Nietzsche erzählt das Gleichnis vom neuzeitlichen Menschen als Seiltänzer, das Gleichnis desjenigen Menschen, der den sicheren Turm, in den ihn der Possenreißer eingesperrt wissen will, verlässt, um einen neuen festen Boden zu erreichen. Erst im Sterben, wenn der Seiltänzer seine letzten Worte mit Zarathustra wechselt, beginnt jener die christliche Furcht vor der Verdammnis seiner Seele zu verlieren und an dem vormodernen *ordo*-Gedanken zu zweifeln. Damit wird auch deutlich, dass der Text eine Parabel des nachmetaphysischen Menschen ist, der sich im Übergang zum ›Übermenschen‹²¹⁹ und damit an der

²¹⁸ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 21.

²¹⁹ Kurz vor der zitierten Textstelle hält Zarathustra auf dem Marktplatz an das Volk seine ›Vorrede‹ über den Übermenschen. Darin spricht er die Metapher des Seils aus: »Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde. | Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. | Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine

Schwelle zu einem nicht mehr repräsentationalistischen Zeitalter befindet, in dem die alten Weltdeutungsmodelle an Gültigkeit verlieren.

Wenn der Possenreißer als »bunter Gesell« erscheint, gibt ihn Nietzsche als Harlekin-Figur zu erkennen, der durch seine Teufels-Ähnlichkeit zugleich in einer Traditionslinie von den komischen Teufeln des geistlichen Spiels bis zu Goethes Mephisto steht. Die *lazzi* dieser diabolischen Lustigen Figur haben nichts Harmloses mehr an sich. Sie sind dafür verantwortlich, dass der Seiltänzer in den Tod stürzt. Während also sich die Lustige Figur auf den deutschen Bühnen des 19. Jahrhunderts langsam in einen harmlosen Spaßmacher für Kinder verwandelt, betont Nietzsche noch einmal in aller Radikalität, wie bedrohlich deren Existenz in Wirklichkeit für die tradierte Ordnung ist.

Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist« (ebd., S. 16 f.).

5 Das Publikum des Königs. Zum politischen Imaginären der Romantik

An der Textstelle, an der Mozarts Figaro im Garten auf das Rendezvous zwischen dem Grafen und Susanna wartet und seine Arie an die Männer im Publikum singt, befindet sich in Beaumarchais' *La folle journée* (1778) ein langer Monolog. Darin richtet sich Figaro zunächst an das Geschlecht der Frauen (»Ô Femme! femme! femme! créature faible et décevante!«¹), bevor er im Grafen als Urheber des ihm angetanen Unrechts seinen eigentlichen Adressaten findet: »Non, monsieur le comte, vous ne l'aurez pas ... vous ne l'aurez pas.«² Zweimal: »Ihr werdet sie nicht haben«. In einem protorevolutionären Akt widerspricht der Untertan dem herrschaftlichen Anspruch des Grafen auf den Besitz seiner Subjekte, verweigert er die Verfügungsgewalt des Souveräns über den Körper der Untertanen. Es ist kein Wunder, dass das Stück einige Jahre lang an der Zensur scheiterte. Niemand geringerer als Napoleon soll später über *Le mariage de Figaro* geurteilt haben: »C'était la révolution déjà en action«.³

Vielleicht hat er sich da geirrt.⁴ Rainer Warning jedenfalls hat zu bedenken gegeben, dass die Umkehrung der Ordnung im Stück auf die karnevaleske *Folle Journée* begrenzt bleibt. Und auch bei Figaro selbst kann er wenig Revolutionäres erkennen: Figaro wolle nämlich »nicht die Almavivas abschaffen, sondern er will seine Susanne heiraten, und an dieser Heirat nimmt Almaviva teil.«⁵ Gerade an den satirischen Höhepunkten wie dem Monolog sei das zu erkennen: »Figaros Parabase [...] ist gesprochen – das wird meist übersehen und darf doch um keinen Preis übersehen werden – vom verzweifeltsten Liebhaber, der aus privatem Schmerz heraus öffentliche Ärgernisse angreift und eben damit diesen Angriff selbst ambiguiert.«⁶

Ob in der Parabase allerdings wirklich derselbe Figaro spricht, der seine Susanne heiraten will, ist gar nicht so einfach zu entscheiden. Denn in seinem Monolog berichtet Figaro von seinem Leben: Ein Landstreicher sei er gewesen, ein Jahrmarktsmusiker, ein Schriftsteller, den die Zensur bald ins

1 Beaumarchais: *La Folle Journée*, S. 469 (V/3).

2 Ebd.

3 So berichtet Las Cases: *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, Bd. 1, S. 929.

4 Diese Frage stellt sich für Mozarts Oper umso mehr, vgl. dazu den hinsichtlich seiner Antwort auf diese Frage sehr skeptischen Überblicksartikel Calella: Ein bisschen Erlösung.

5 Warning: *Komödie und Satire*, S. 553.

6 Ebd.

Gefängnis brachte – während die einzige Leistung des Grafen der Zufall seiner standesgemäßen Geburt war. Je mehr man über Figaros Lebensgeschichte erfährt, umso unklarer wird es, was noch fiktive Biographie Figaros ist und was schon Biographie des Autors. Fast unmerklich (und fast wie bei Aristophanes) verändert sich das Sprechersubjekt. Es spricht nicht nur Figaro, sondern auch Beaumarchais, und dieser Beaumarchais-Figaro klagt nicht mehr lediglich den fiktiven Grafen an, sondern die reale politische Ordnung. Der Text ambiguiert in typisch parabatistischer Weise die Identität des Sprechers, und was noch mehr ist: Er ambiguiert die Identität des Publikums, das nicht mehr als von der ›vierten Wand‹ abgetrenntes Theaterpublikum angesprochen wird, sondern als politisches Subjekt, dem sich der parabatistische Sprecher anschließt. Napoleons Zitat mag so gefallen sein oder nicht und es mag Beaumarchais' *Mariage de Figaro* gerecht werden oder nicht – einen Punkt wenigstens trifft es sehr genau: Selbst wenn das Stück dem Theaterpublikum nicht das revolutionäre Ereignis zeigt, vollzieht es doch in der Parabase – bei allen Beschränkungen des Mediums – insofern Revolution ›in actu‹, als das Theaterpublikum für einen kurzen Moment als politische Gemeinschaft in Erscheinung tritt.

In welchem Sinne die Zuschauer dabei tatsächlich aktiv werden, ist die politische Kardinalfrage für das parabatistische Drama. Sie steht bis heute im Spannungsfeld zweier widerstreitender Kritikpunkte: Einerseits lässt sich kaum leugnen, dass es trotz der parabatistischen Transformation des Publikums in ein politisches Subjekt letztlich nicht gelingt, die Zuschauerinnen und Zuschauer als Handelnde zu aktivieren. Sie bleiben ja doch an ihren Plätzen und kehren im Anschluss an die Aufführung nach Hause zurück, ohne zu Revolutionären geworden zu sein – ob die ›vierte Wand‹ nun durchbrochen wurde oder nicht. Andererseits erlaubt diese Kritik auch nicht, wie Jacques Rancière zu Recht eingewandt hat, »den an seinem Platz sitzenden Zuschauer für inaktiv zu erklären«. ⁷ Rancière bestreitet vehement, »dass das Theater an sich ein gemeinschaftlicher Ort sei«. ⁸ Die »Emanzipation des Zuschauers« ⁹ verdanke sich nämlich gerade nicht einer Partizipation am theatralen Geschehen, sondern der Distanz davon. Nur diese Distanz vom Geschehen gebe dem Zuschauer die nötige Freiheit der Reflexion, anstatt ihn zum Objekt einer ›pädagogischen Verdummung‹ zu machen. ¹⁰ In Konsequenz wäre dann das Theater Lessings sogar politischer als das Agitprop-Theater.

7 Rancière: Der emanzipierte Zuschauer, S. 22.

8 Ebd., S. 26.

9 Ebd., S. 28.

10 Vgl. ebd., S. 18–22. Auf vergleichbare Weise hat Robert Pfallers Schlagwort der ›Interpassivität‹ seine politische Bedeutung darin, dass er die scheinbar selbstverständliche Bevorzugung des Aktiven und der Partizipation problematisiert (vgl. Pfaller: Ästhetik der Interpassivität, S. 308–322).

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht das Phänomen einer durch die Parabase im Theater dargestellten Gemeinschaft des Publikums, die ein neues politisches Imaginäres entwirft, wobei die Frage nach der Emanzipation des Zuschauers immer mitgedacht werden soll. Gegenstand ist in erster Linie das Drama der Romantik, das damit experimentiert, Gemeinschaft parabatistisch zu erzeugen, und so das *experimentum crucis* des politischen Theaters aufführt. Dabei sollen insbesondere die Funktionen der parabatistischen Transgression untersucht werden, die Rancière in seiner Verteidigung der Distanzierung des Publikums vom mimetisch vermittelten Geschehen nicht berücksichtigt. Das ist deswegen zentral, da die parabatistische Transgression der Romantik in aller Regel gerade keine dogmatische, »pädagogische« Kommunikation ist, sondern die Funktion erfüllt, das Verhältnis zwischen dem Raum des Publikums und dem der Repräsentation neu zu gestalten. Dadurch bildet sie eine neue Form des politischen Imaginären aus, das die Gemeinschaft des Publikums in den Vordergrund rückt und in ihm – wenigstens für die Dauer der Vorstellung – einen neuen Souverän erkennt.

Kapitel 5.1 skizziert die Grundzüge der Entwicklung des politischen Imaginären an der Schwelle zum Zeitalter der Repräsentation, also im Zeitraum zwischen Renaissance und beginnender Aufklärung, in dem sich die Repräsentationsbühne als Paradigma ausbildet. Dabei soll gezeigt werden, dass die Parabase sowohl die Fiktion der »zwei Körper des Königs« zu Beginn der Frühen Neuzeit als auch die Imagination eines »Porträts des Königs« im französischen Hochabsolutismus problematisiert.

Kapitel 5.2 nähert sich der Untersuchung des politischen Imaginären der Romantik mit einem Blick auf die Forschungsdebatte an, ob es sich bei der Romantik um eine politische oder um eine unpolitische Epoche gehandelt hat. Dabei wird zunächst die »politische Differenz« und die Konzeption einer der Politik vorgelagerten Sphäre des Politischen rekonstruiert, um anschließend zu zeigen, dass Friedrich Schlegel die Parabase genau an der Stelle einsetzt, an der es um das Fundierungsmoment des Politischen geht.

Kapitel 5.3 greift sodann die romantische Theorie der Parabase unter dem Aspekt ihrer politischen Implikationen auf. Dabei soll gezeigt werden, dass die Romantik der aristophanischen Parabase einen demokratischen Wert zuspricht. Nach dem Scheitern der Französischen Revolution beruft sich die Romantik auf diesen Wert, um das Theater als einen gemeinschaftlichen Kommunikationsraum zu etablieren und so das Fundament einer republikanischen Ordnung zu gestalten.

Kapitel 5.4 wendet sich schließlich dem politischen Imaginären der Romantik in der Form zu, in der es sich im parabatistischen Metatheater der Romantik ausbildet. Nach einigen systematischen Überlegungen zum Metatheater

soll dieses neue politische Imaginäre mit dem Begriff vom ›Publikum des Königs‹ gefasst und durch zwei Aspekte charakterisiert werden: Das ›Publikum des Königs‹ bringt erstens die Zuschauerinnen und Zuschauer als einen partikularisierten Chor auf die Bühne, der in eine permanente ästhetische Auseinandersetzung involviert ist. Und es problematisiert zweitens die Übernahme von Rollenidentitäten und dabei insbesondere den hegemonialen Akt, den die Übernahme der politischen Rolle des Königs bedeutet. Das Theater wird als Darstellungsraum vom ›Publikum des Königs‹ zu einem Ort, an dem die Antagonismen demokratischer Gesellschaften als ethisches Problem verhandelbar werden.

Im Mittelpunkt von Kapitel 5.5 stehen die parabatischen Komödien der mittleren und späten Romantik nach Tieck, in denen die metadramatischen Darstellungsformen immer komplexer werden. In diesem Prozess, der bei Brentano beginnt und bei Eichendorff endet, wird der politische Effekt der Parabase in Formexperimenten radikalisiert, bis sich die romantische Komödie schließlich von dem imaginierten ›Publikum des Königs‹ abwendet und zur Instanz des Subjekts zurückkehrt.

5.1 Dramaturgien des politischen Imaginären

Ein Topos moderner politischer Theorie besagt, dass es keine politische Ordnung geben kann ohne ein Imaginäres, das Herrschaft instituiert, legitimiert und stabilisiert.¹¹ Die politischen Ästhetiken – die Bilder, Erzählungen und Inszenierungen von Herrschaft – sind nach diesem Verständnis nicht nur Ornament, sondern Konstituens der politischen Ordnung. Das wird besonders deutlich an der Schwelle zum Zeitalter der Repräsentation, in dem sich Herrschaft als zunehmend abstraktes Konzept etabliert, das nicht mehr auf die Person des Herrschers reduziert werden kann und deswegen neue ästhetische Darstellungsformen benötigt.

Wie Ernst Kantorowicz beschrieben hat, gestaltet sich das politische Imaginäre des ausgehenden Mittelalters in Form der Rechtsfiktion von den zwei Körpern des Königs.¹² Der König wird in dieser Zeit als eine *persona mixta* imaginiert, die aus einem physischen Leib, dem *body natural*, besteht und zugleich das Haupt eines *body politic* bildet, dessen Glieder die Untertanen

¹¹ Vgl. dazu exemplarisch Frank u. a.: Des Kaisers neue Kleider. Zur Theorie des Imaginären als instituierender Macht der Politik vgl. Castoriadis: Gesellschaft als imaginäre Institution, sowie überblicksweise Seyfert: Cornelius Castoriadis.

¹² Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs.

sind. Dieses Herrschaftskonzept folgt dem theologischen Modell der Unterscheidung zwischen dem historischen Christus als *corpus Christi verum* und der Kirche als *corpus Christi mysticum*. Im Feld der Politik bildet die Doppelnatur des Königs ihre eigenen Paradoxien aus. Wie Kantorowicz ausführt, wurde es beispielsweise möglich, den König als Person zu bekämpfen ohne das Königtum zu beschädigen, oder im Fall der puritanischen Revolution sogar: den König zu bekämpfen, um den *body politic* ebendieses Königs zu schützen.

Die Strukturen dieser politischen Theologie prägen das höfische Zeremoniell, in dem der *body natural* als *body politic* inszeniert wird. Das Zeremoniell enthält durch diese Inszenierung ein theatrales Moment, aber auch das Theater selbst wird seit der Renaissance vermehrt zu einem Ort, an dem die Inszenierungsformen der politischen Theologie zur Schau gestellt werden. Besonders Shakespeares Königsdramen verhandeln die Struktur des politischen Imaginären ihrer Zeit. Auf exemplarische Weise thematisiert beispielsweise Heinrich V. im Sinne der politischen Zweikörperlehre die Doppelnatur des »[t]win-born« Königs, wenn er die rhetorische Frage stellt: »And what have kings that privates have not too, | Save ceremony, save general ceremony?«¹³ Er zählt in seinem Monolog alle Zeichen des Zeremoniells auf – Balsam, Szepter, Reichsapfel, Schwert, Stab, Krone, Robe mitsamt Gold und Perlen, Titel und Thron –, nur um sie allesamt als »idol«,¹⁴ als bloße Götze und leere Zeichen, auszuweisen. Indem Shakespeare die Inszenierungsformen derart bloßstellt, macht er anschaulich, dass die Repräsentation des Zeremoniells den *body politic* überhaupt erst konstituiert.

Besonders kritisch wird das Zeremoniell für das politische Imaginäre in denjenigen Momenten, in denen die Königswürde von einem alten zu einem neuen Monarchen übergeht. Das gilt für die Rituale der Investitur, die den *body politic* auf einen neuen *body natural* übertragen, und es gilt vielleicht noch mehr für die Rituale der Devestitur, wenn der *body natural* den *body politic* abstreift. Gerade die Abdankung ist für die Formierung des politischen Imaginären ein kritischer Fall, da der natürliche Körper als Erinnerung an die verlorene Königswürde fortexistiert.

Kantorowicz selbst widmet das zweite Kapitel seiner Abhandlung der Analyse von *Richard II* (1595), in dem Shakespeare eingehend die Probleme thematisiert, die sich bei der Devestitur eines Königs für das politische Imaginäre ergeben.¹⁵ Das Stück behandelt mit der Absetzung sowie der

13 Shakespeare: *Henry V*, S. 1587 (IV/1, V. 211, 215f.)

14 Ebd., V. 217.

15 Zu Investitur und Devestitur des historischen Richard II. vgl. Frank u. a.: *Des Kaisers neue Kleider*, S. 223–229.

Ermordung Richards II. einen Schlüsselmoment der englischen Geschichte.¹⁶ Shakespeare übernimmt dazu das zentrale Herrschaftsnarrativ der Tudor-Geschichtsschreibung, wonach der Staatsstreich gegen den legitimen König Richard II. durch Bolingbroke, der als Heinrich IV. den Thron besteigt, England in das Chaos der Rosenkriege des 15. Jahrhunderts geführt habe. Im Stück brandmarkt der Bischof von Carlisle als Verteidiger der politischen Theologie die Usurpation als Verstoß gegen die göttliche Ordnung und er prophezeit dem Land als Konsequenz für das Vergehen »[d]isorder, horror, fear, and mutiny«.¹⁷ Die Abdankung Richards II. wird damit zu einem Sündenfall der englischen Geschichte stilisiert.¹⁸

Im Stück kulminiert das Ritual der Abdankung in der Spiegelszene des vierten Akts. Hier erkennt Richard in seinem Spiegelbild zum letzten Mal seinen zweiten, politischen Körper: »Was this face the face | That every day under his household roof | Did keep ten thousand men? Was this the face | That like the sun did make beholders wink?«¹⁹ Er erinnert an seinen verschwindenden mystischen Körper, der aus zehntausend Untertanen bestand, und er verweist mit der Sonnenmetapher auf das Gottesgnadentum seiner Herrschaft. Schließlich zerbricht er den Spiegel und vollzieht so symbolisch die Trennung von seinem *body politic*. Kantorowicz schreibt dazu: »Der zersplitternde Spiegel bedeutet – oder ist – das Auseinanderbrechen jeder möglichen Dualität.«²⁰ Die Szene verbildlicht damit eine krisenhafte Situation des politischen Imaginären in einem Schlüsselmoment der englischen Geschichte.

Was durch die symbolische Handlung im vierten Akt performativ vollzogen wird, hat Richard bereits im dritten Akt rhetorisch vorbereitet. Von dem Irlandfeldzug an die Küste von Wales zurückgekehrt, empfängt er die Nachrichten, die den Niedergang seiner politischen Macht ankündigen. Als

16 Vgl. Tillyard: Shakespeare's History Plays, S. 29–32, sowie zu der einflussreichen Chronik von Edward Hall ebd., S. 40–50. Vgl. außerdem überblicksweise zum elisabethanischen Imaginären und zu sozialen Ordnungsvorstellungen bei Shakespeare Andreas Mahlers Ausführungen in Schabert (Hg.): Shakespeare Handbuch, S. 298–314.

17 Shakespeare: Richard II, S. 940 (IV/1, V. 136).

18 Wenngleich Shakespeare mit dem Stück das dominierende politische Ordnungsnarrativ seiner Zeit reproduziert, behandelt er ein durchaus riskantes Sujet. Robert Devereux, der zweite Earl of Essex, beauftragte am 7. Februar 1601, dem Vorabend seines missglückten Staatsstreichs gegen Elisabeth I., eine Aufführung des Stücks. Die Königin selbst soll sich im Zusammenhang mit diesen Ereignissen aufgrund der ungeklärten Frage nach ihrer Thronfolge mit Richard II identifiziert haben.

19 Shakespeare: Richard II, S. 943 (IV/1, V. 274–277).

20 Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs, S. 62.

Reaktion darauf spricht er im Kreise seiner Getreuen die Sätze aus, die den Verlust seiner Königswürde vorwegnehmen:

[...] Throw away respect,
Tradition, form, and ceremonious duty,
For you have but mistook me all this while.
I live with bread like you, feel want,
Taste grief, need friends. Subjected thus,
How can you say to me I am a king?²¹

Ein Fehler, ein Missgriff sei es gewesen, wenn man in ihm eine Doppelgestalt von *body natural* und *body politic* erkannt habe. Auch er sei nur den Bedürfnissen und Trieben des menschlichen Körpers unterworfen. Die Annahme eines davon losgelösten mystischen Leibes, der unabhängig von seiner physischen Körperlichkeit wahrer Souverän sein kann, wird so als eine politische Theologie erkennbar, deren Anspruch an der politischen Wirklichkeit gescheitert ist.

Im Mittelpunkt der rhetorischen Abdankung des Königs stehen die Worte »like you«. Dieses »you« ist im Ritual der Abdankung zumindest implizit notwendig, weil es die generische Identität des »subjected king« mit seinen »subjects« herstellt. Das Pronomen richtet sich dabei im Stück zunächst an die Untertanen des Königs innerhalb des mimetischen Bühnenrahmens. Aber insofern die frühmoderne Bühne das politisch Imaginäre der gelenden monarchischen Herrschaft darstellt, richtet es sich unweigerlich auch parabolisch an die Zuschauerinnen und Zuschauer bei der Aufführung als Subjekte des Königtums. Richard II. dankt auf der Bühne mit einem rhetorischen parabolischen Akt ab und proklamiert im selben Moment seine Gemeinschaft mit dem Publikum.

Der abdankende Monarch auf der Bühne fällt dabei zweifach aus der Ordnung der Repräsentation. Er verliert innerhalb des Repräsentationsrahmens die Verfügungsgewalt über das Zeremoniell, das seinen *body politic* erzeugt hat. Zugleich bricht die Parabase aber auch seine Identität als mimetische Figur, insofern sich die Worte auch an das reale Publikum richten: »Ihr habt euch die ganze Zeit in mir getäuscht; ihr habt in mir nur die Figur des Königs gesehen; tatsächlich aber bin ich wie ihr.« Die Abdankung des Monarchen auf der Bühne markiert damit qua Parabase die Krisenhaftigkeit der Repräsentation sowohl im politischen Imaginären als auch auf dem Repräsentationsort der Bühne.

21 Shakespeare: Richard II, S. 929 (III/2, V. 167–172).

Shakespeare verwendet die Parabasis in seinen Historien nicht nur zur Problematisierung des politischen Imaginären der zwei Körper des Königs. Eine zweite parabatistische Funktion arbeitet er in *Richard III* (ca. 1592–1594) aus. Man muss sich in diesem Zusammenhang daran erinnern, dass *Richard II* und *Richard III*, obwohl sie in nur wenigen Jahren Abstand entstanden sind, nach der Chronologie der historischen Stoffe an entgegengesetzten Polen stehen: *Richard II* befindet sich am Beginn der Lancaster-Tetralogie, mit *Richard III* endet die York-Tetralogie. Dem Tudormythos zufolge markieren die Stücke somit die beiden entscheidenden historischen Wendepunkte der englischen Geschichte. Mit der als illegitim verstandenen Absetzung Richards II. beginnt ein Jahrhundert des Chaos, mit dem Untergang Richards III. und dem Herrschaftsübergang zum Tudorkönig Heinrich VII. werden die Häuser Lancaster und York zusammengeführt und die Ordnung wiederhergestellt.

Richard III nimmt nicht nur durch sein historisches Sujet, sondern auch hinsichtlich seiner dramaturgischen Form eine Sonderstellung in den Historien ein. Keine andere Figur wendet sich so häufig in Parabasen an das Publikum wie Richard, keine andere pflegt einen so engen Kontakt zu den Zuschauerinnen und Zuschauern. Das wird in dem Stück von Beginn an deutlich, als der Protagonist sich in der Funktion eines Prologsprechers direkt an das Publikum wendet und die berühmte Parabase über den »winter of our discontent« spricht.²² Darin bezeichnet er sich selbst als »villain«, als »subtle, false, and treacherous«, und er berichtet von der Intrige, die er gegen seinen eigenen Bruder eingefädelt hat.²³ Dem Publikum macht Richard damit von Beginn an deutlich, dass er skrupellos alle Mittel gebrauchen wird, die ihn in der Königsfolge aufsteigen lassen und auf den Thron bringen.

In der dritten Szene des ersten Akts, unmittelbar bevor er den Mord an seinem Bruder beauftragt, fährt er im selben Duktus mit einer weiteren Parabase fort:

And thus I clothe my naked villainy
With old odd ends stol'n out of holy writ,
And seem a saint when most I play the devil.²⁴

Auch Richard verfügt über zwei Körper, die in den Parabasen voneinander unterschieden werden. Doch diese Körper stehen nicht mehr für den Dualismus von *body natural* und *body politic*, sondern für den Gegensatz von Teufel

²² Shakespeare: *Richard III*, S. 567 (I/1, V. 1).

²³ Ebd., S. 567 (I/1).

²⁴ Ebd., S. 584 (I/3, V. 332–334).

und Heiligem. Den tugendhaften Herrscher gibt Richard in seinen Parabasen als bloße Verstellung zu erkennen. In der parabatistischen Tradition zeigt er, dass er im mimetischen Spiel lediglich eine Rolle spielt. Er trägt eine Maske, die aus Versatzstücken der moraltheologischen Tugendlehre besteht. Der ›authentische‹ Richard hingegen offenbart sich dem Publikum im direkten parabatistischen Kontakt.

Bei den meisten Parabasen ist Richard alleine auf der Bühne, um ein vertrauliches Gespräch mit den Zuschauerinnen und Zuschauern zu führen. Es gibt jedoch auch Szenen, bei denen er sich in Anwesenheit anderer Figuren an das Publikum wendet, ohne von diesen dabei gehört zu werden. In solchen Momenten zeigt sich die Besonderheit der Shakespeare-Bühne, bei der im Gegensatz zur Guckkastenbühne das Spiel inmitten der Zuschauerinnen und Zuschauer stattfindet. Der variable Abstand zum Publikum ermöglicht dabei komplexe kommunikative Situationen. So etwa in der Parabase im dritten Akt, als sich Richard mit seinem Neffen, dem Kronprinzen Edward, als scheinbar fürsorglicher Onkel unterhält, dem Publikum gegenüber aber die Ermordung seines Neffen bereits andeutet:

GLOUCESTER [*aside*]. So wise so young, they say, do never live long.

PRINCE EDWARD. What say you, uncle?

GLOUCESTER. I say, »Without characters fame lives long.«

[*aside*] Thus like the formal Vice, Iniquity,

I moralize two meanings in one word.²⁵

Der Prinz ist fast in der Lage, die Parabase zu hören und sich damit in den kommunikativen Rahmen zu begeben, in dem sich Richard und das Publikum befinden. Aber da er als primär mimetische Figur letztlich doch nicht von der Existenz des Publikums wissen kann, bleibt ihm der Adressat der Aussage verborgen. Er bleibt an den mimetischen Bühnenrahmen gebunden, während einzig Richard als parabatistischer Sprecher sowohl im Bühnen- als auch im Publikumsrahmen spricht.

Warum alleine Richard diese Sonderposition einnimmt,²⁶ erklärt er in dem Zitat selbst, wenn er auf die Figur des *Vice* aus den Moralitäten verweist. In den Moralitäten versuchen die *Vice*-Figuren einen *Everyman* oder die allegorische Figur *Mankind* vom göttlichen Pfad abzubringen. Sie stehen

25 Ebd., S. 601 (III/1, V. 79–83).

26 Lediglich Queen Margaret macht etwas Ähnliches, wenn sie das Geschehen in der dritten Szene des ersten Aktes beiseite kommentiert, wodurch das Stück ihre Funktion als Gegenspielerin Richards und Repräsentantin der göttlichen Nemesis betont.

den Figuren der *Virtue* gegenüber, die den *Everyman* zu Gott zurückführen wollen. Als Nachfolger des *Vice* ist Richard also Vertreter eines Figurentypus, dessen selbsterklärte Bosheit weniger psychologisch als gattungstypologisch motiviert ist.

Im Gegensatz zu den Figuren der *Virtue* sprechen die *Vice*-Figuren im *genus humile*. Sie äußern Unsinn und Blasphemie, und sie können ironisch mit Wortbedeutungen spielen – ganz so, wie es Richard im Gespräch mit Edward tut. Dadurch verkörpern sie nicht einfach nur ein abschreckendes radikales Böses (als solches könnten sie den *Everyman* auch kaum verführen), sondern sie versuchen ihn durch Witz und Komik auf ihre Seite zu ziehen. Manche Moralitäten, wie etwa das Stück *Mankind* (um 1465–1470), weisen dabei eine enge Verwandtschaft zu den deutschen Fastnachtspielen auf.²⁷ Die *Vice*-Figur erhält aus dieser Traditionslinie Merkmale, die auch von der Lustigen Figur bekannt sind, und zwar allen voran die Parabase, die zu ihrem festen dramaturgischen Repertoire gehört. So können die *Vice*-Figuren beispielsweise das Publikum zum Mitsingen auffordern oder Geld für die Aufführung einsammeln.

Indem Shakespeare Anleihen bei der Bühnenkomik macht, gestaltet er Richard als hybriden Charakter. Der Protagonist ist Gloucester, er wird Richard II., er ist *Vice*, und er weist Merkmale der Lustigen Figur auf. Shakespeare überträgt also die parabatische Sprecherfigur aus der Komödien-tradition in den Raum der politischen Repräsentation und er schafft dadurch eine ganz eigene Art der Verhandlung des politischen Imaginären. Richard wendet sich an die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht in dem Sinne, in dem sie wie ein Karnevalspublikum einer komischen Aufführung folgen. Er zieht sie vielmehr bei seinen Plänen zur Machtübernahme ins Vertrauen, er verführt sie durch seine Klugheit sowie durch sein intrigantes Geschick, und er stößt sie zugleich durch seine Skrupellosigkeit ab. Dadurch erfährt das Publikum eine Spannung zwischen Einvernehmen, vielleicht sogar »Kopplizenschaft«²⁸ mit dem König und Ablehnung eines illegitimen und verabscheuungswürdigen Monarchen, und es wird sich eben durch diese Erfahrung eines Widerspruchs seiner externen Beobachterposition bewusst. Wie Oliver Jahraus treffend bemerkt hat, konstituiert sich damit im Theater vielleicht sogar erstmals seit der Alten Attischen Komödie ein politisches Publikum,²⁹ weil es zugleich Teilhaber und Beobachter des politischen Imaginären ist.

27 Vgl. King: *Morality Plays*, S. 243–247.

28 So etwa Bettinger: *King Richard III*, S. 45.

29 Vgl. Jahraus: *Die Bildung eines politischen Publikums*.

Die genannten Beispiele zeigen, dass Shakespeare in den Historien zwei Typen von politischen Parabasen entwickelt, die sich an der Repräsentation des politischen Imaginären seiner Zeit abarbeiten. In *Richard II* nutzt er sie, um die Konstitution des *body politic* zu problematisieren. In *Richard III* setzt er den Fokus auf das Publikum, das über seine Zustimmung zur Herrschaft reflektiert. Beide Funktionen der Parabase verweisen an unterschiedlichen systematischen Orten auf eine prinzipielle Krisenhaftigkeit der Vorstellung von den zwei Körpern des Königs, das seine Voraussetzungen mithilfe einer politischen Theologie lange verdeckt hielt. Dabei blickt Shakespeare zurück auf eine Zeit, in der politische Herrschaft personal strukturiert war und ihre Legitimität aus der Tugendhaftigkeit und dem Charisma des Monarchen ableitete. Er untersucht die Bedingungen, unter denen das Königtum einer Person zugerechnet werden konnte, und er zeigt die Probleme, die sich aus der Fiktion eines doppelten Körpers des Königs ergeben.

Ein Jahrhundert später führen die Konflikte in der Herrschaftsordnung, die Shakespeare aufdeckt, zur Bildung einer neuen Form des politischen Imaginären. Wie Louis Marin argumentiert hat, vollzieht sich dieser Wandel im Zeitalter des französischen Hochabsolutismus.³⁰ Sobald es denkbar wird, dass ein König den Satz ›L'État c'est moi‹ äußert, repräsentiert der *body politic* nicht mehr ein *corpus mysticum*, dessen Glieder die Untertanen sind, sondern er repräsentiert eine Staatlichkeit, die einen zentralistischen Verwaltungsapparat voraussetzt. Eine solche abstrakte Staatlichkeit an die Person des Monarchen zu binden, erfordert Marin zufolge sehr viel umfassendere Inszenierungsstrategien, als es zur Zeit der Renaissance notwendig war. Marin fasst diese Strategien unter dem metonymischen Begriff vom ›Porträt des Königs‹ zusammen.³¹ Bei diesem ›Porträt des Königs‹ handelt es sich um einen semiotischen Körper, der die Einheit von physischem und politischem Körper nach dem Modell der Realpräsenz erzeugt: »Das Porträt des Königs [...] produziert [...] den König als absoluten Monarchen.«³²

Idealtypisch verwirklicht sieht Marin dies in Hyacinthe Rigauds berühmtem *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* (1701, Abb. 10).³³

30 Vgl. Marin: Das Porträt des Königs.

31 Ethel Matala de Mazza schreibt dazu ganz treffend, dass das Porträt des Königs eine Antwort auf die Frage gibt, »wie durch Bilder auch solche Männer als würdige Monarchen erscheinen können, die nicht über die einschüchternde Statur eines Herkules oder Samson verfügen« (Matala de Mazza: Fabelhafte Macht, S. 72).

32 Marin: Das Porträt des Königs, S. 344.

33 Vgl. Marin: Der glorreiche Körper des Königs.



Abb. 10: Rigaud: *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* (Paris, Louvre)

In vielerlei Hinsicht kann Rigauds Porträt Ludwigs XIV. als Gegenstück zu Watteaus *Louvre-Pierrot* (Abb. 3) betrachtet werden. Hier der König in vollem Ornat, dort die Lustige Figur in ihrem Kostüm. Hier die Insignien der Macht – das Schwert und die *main de justice* Karls des Großen, die Kette des Ordens vom Heiligen Geist, die Lilien auf dem Hermelinmantel, die auf die *Fleur-de-lys* verweisen, die einst Chlodwig von Gott überreicht wurde, das Lilienzepter, die Krone, der Thron usw. –, dort die Charaktere der *Commedia dell'Arte*, die sich auf einen Esel als ihren Begleiter konzentrieren. Hier ein Raum der Repräsentation der Geschichte, dort ein Raum gegenwärtiger Performanz.

Es gibt allerdings auch Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern. So ist bei Watteau eine Satyrherme zu sehen, die nicht so sehr auf die Performanz hinweist, sondern eher als ästhetisch-historisches Zeichen fungiert. Außerdem befindet sich nicht nur *Pierrot*, sondern auch der König auf einer Bühne. Das konnotiert zumindest der Baldachin, der an einen Theatervorhang erinnert, sowie die Beinstellung des Königs, die eine Ballettposition zitiert und darauf hinweist, dass Ludwig als junger Mann häufig selbst als Tänzer auf der Bühne stand. Schließlich gleicht sich vor allem der Blick beider Figuren, der in beiden Bildern direkt an den Betrachter gerichtet ist und dadurch parabolisch aus dem Rahmen des Gemäldes hinausweist.

Genau dieser parabolische Blick aber erfüllt beim Königsporträt eine völlig andere Funktion als beim Porträt der Lustigen Figur. Der Betrachter von Watteaus Bild befindet sich in der Position des Zuschauers einer Aufführung. Er steht *Pierrot* immer schon in einem Publikumsrahmen gegenüber. Der intendierte Betrachter von Rigauds Gemälde hingegen ist, wie Marin argumentiert, gerade kein Zuschauer, der von der Darstellung getrennt wäre, sondern eine Person am Hofe und idealtypisch der König selbst.³⁴ Marin beschreibt, dass sich der Blick des Monarchen nicht ›dialogisch‹ an ein Publikum richtet: »Der Blick des Monarchen in seinem Porträt ist nicht der, den ein ›ich‹ einem ›du‹ zuwerfen würde, einem ›du‹, das er anschauen und das im Gegenzug ihn betrachten würde. Es gibt keinen anderen möglichen Betrachter des Porträts des Monarchen als den König selbst.«³⁵

Damit leugnet Marin nicht, dass auch das Porträt des Königs ein ästhetisches Medium ist, das einen Repräsentationsrahmen von einem Rahmen der Beobachtung trennt. Im Blick des Monarchen ist die parabolische Überschrei-

34 Die mehrfache Semantisierung der Beobachterposition erinnert dabei an Diego Velázquez' *Las Meninas* (1656) in der berühmten Interpretation von Michel Foucault (Foucault: Die Ordnung der Dinge, S. 31–45).

35 Marin: Der glorreiche Körper des Königs, S. 49. Die Übersetzung weist zusätzlich darauf hin, dass Marin in dem Satz das Wort *Monarque* mit großem ›M‹ schreibt. Dadurch markiert Marin, dass es sich bei dem Monarchen im Bild schon um den inszenierten König handelt.

tung des Repräsentationsrahmens noch ganz präsent. Die hochabsolutistische Herrschaftsrepräsentation nivelliert allerdings diese Trennung sogleich wieder, indem sie Subjekt und Objekt des Bildes miteinander identifiziert. Es handelt sich gewissermaßen um eine List, mit der die Repräsentation in der Lage ist, die Unterscheidung zwischen Mimesis und Parabasis in sich zu fassen.

Diese ›List‹ lässt sich auch an den Inszenierungsformen jenseits der bildenden Kunst erkennen. Marin diskutiert beispielsweise die *Divertissements de Versailles* von 1674, die aus Anlass der Eroberung der Franche-Comté veranstaltet wurden.³⁶ Zu den mehrtägigen Festivitäten, von denen André Félibien berichtet, zählen Theater, Musik, Bankette sowie aufwändige Feuerwerke und Lichtinszenierungen, die allesamt nichts anderes tun, als den König zur Schau zu stellen. Der König wird zum Zentrum einer Inszenierung, die die gesamte Schlossanlage in einen Raum des Spektakels verwandelt und die gerade deswegen so verschwenderisch ist, weil sie in dem Exzess das Absolute andeutet.³⁷

Der Hofstaat, der dieses Spektakel staunend bewundert, ist Beobachter einer Inszenierung von scheinbar unbegrenzter Herrschaftsmacht. Aber er ist zugleich auch Teil des Festes, Teil der Inszenierung, und gerade deswegen kann das Fest den Anspruch auf universelle Repräsentation absolutistischer Herrschaft erfüllen. »Der König«, schreibt Marin, »ist ein Porträt, das das Volk mit ehrerbietiger Bewunderung einmütig betrachtet. Alle zusammen zeichnen sie das Porträt des Fürsten, ein Porträt, das sie ihm präsentieren«.³⁸ Diese Wirkung erzielt das Porträt in seinem engeren Sinne als Gemälde wie auch in weiterem Sinne als inszeniertes Fest, indem es die Trennung zwischen einem Rahmen der Repräsentation und einem Rahmen der Beobachtung unterläuft.

Diese Eingemeindung der Parabasis in die politische Repräsentation des Hochabsolutismus hat jedoch Grenzen. Sie ist nie in dem Sinne total, dass sie die prinzipielle Exteriorität des Beobachtungsrahmens tatsächlich beseitigen könnte – auch wenn sie versucht, alle in ihre Inszenierung einzuschließen. Der externe Beobachtungsstandpunkt des politischen Imaginären bleibt immer erhalten, schon weil politische Herrschaft immer auf Zustimmung angewiesen ist.³⁹ Das politische Publikum des Ancien Régime steht deswegen

36 Vgl. Marin: Das Porträt des Königs, S. 313–332.

37 Vgl. Frank u. a.: Des Kaisers neue Kleider, S. 210–212, sowie Koschorke u. a.: Der fiktive Staat, S. 187f.

38 Marin: Das Porträt des Königs, S. 379.

39 Das betont in Anschluss an Althusser beispielsweise Trautmann: Das politische Imaginäre, S. 18.

immer auch potentiell in einer irreduziblen Gegenposition zur Bühne als Raum der Repräsentation. Indem die Parabase aus dem Raum der Repräsentation hinausweist, bleibt sie daher auch für das Porträt des Königs als ein Krisensymptom des politischen Imaginären erhalten. Es dauert jedoch noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, bis sich daraus eine neue Form des politischen Imaginären ausbildet.

5.2 Zur Forschungsdebatte über die politische Romantik

Die Frage, inwiefern die Romantik ein neues politisches Imaginäres hervorgebracht hat, führt in das Zentrum der Forschungsdiskussion über das Politische der Romantik.⁴⁰ Diese Diskussion kreist um ein Paradox, das Helmut Schanze 2012 auf die Formel gebracht hat: »Die ›Romantiker‹ sind dezidiert ›unpolitisch‹ und ›politisch‹ zugleich.«⁴¹ Einerseits würden sie sich nämlich in einen subjektiv-privaten Bereich zurückziehen und die ›deutsche Kulturnation‹ auf einen ›Sonderweg‹ führen, indem sie sich jedem politischen Imaginären verweigern. Dieser Gedanke führt ideengeschichtlich zu Thomas Mann, der sich in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* davon überzeugt zeigt, »daß das deutsche Volk die politische Demokratie niemals wird lieben können, aus dem einfachen Grunde, weil es die Politik selbst nicht lieben kann.«⁴² Andererseits aber sind sowohl die frühe Sympathie für die Revolution als auch die spätere für die Restauration eminent politisch, und selbstverständlich nimmt auch der in sich zurückgezogene Dichter schon insofern am politischen Diskurs teil, als er seine Schriften an eine Öffentlichkeit adressiert. Systematisch gibt es für dieses Paradox dann nur zwei Lösungsmöglichkeiten: Entweder erweist sich das vermeintlich Politische der Romantik als das eigentlich Unpolitische, oder das vermeintlich Unpolitische der Romantik als das eigentlich Politische.

Carl Schmitt hat den ersten Lösungsweg gewählt. Wo sich die Romantiker politisch äußern, sieht er die Leugnung des Politischen. Um das nachzuweisen, versucht er in seiner erstmals 1919 erschienen Schrift *Politische Romantik* eine Reihe von Fragen zu beantworten: Wie ist der politische Opportunismus der Romantiker zustande gekommen, wie konnten sie sich also in kürzester Zeit gegensätzlichen politischen Positionen anschließen,

40 Dieses Unterkapitel ist eine überarbeitete Fassung von Kirchmeier: Einleitung, S. 8–16.

41 Schanze: Romantik als ›unpolitische‹ Kategorie, S. 36.

42 Th. Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 33.

und warum ist an die Stelle der normgeleiteten politischen Entscheidung der bloße gesellige Austausch subjektiver Meinungen getreten? Seine Antwort kulminiert in der berüchtigten Formel: »Romantik ist subjektiverer Occasionalismus«. ⁴³ Die Romantiker hätten, so wirft Schmitt ihnen vor, die Kategorie der *causa* verabschiedet und damit das Prinzip einer normativ bindenden Wirkursache aus der Politik ausgeschlossen. Ein Modell des Politischen ohne dieses Prinzip erscheint Schmitt aber ebenso undenkbar wie ein Verzicht auf den Ursache-Wirkungs-Zusammenhang in der Mechanik oder das Reiz-Reaktions-Schema in der Biologie. ⁴⁴ Da das romantische Subjekt glaube, die Außenwelt lediglich als Anlass für die eigene poetische Produktion zu benötigen, sei es nur noch zu (liberalem) Gerede fähig, nicht aber zu normbasierter politischer Entscheidung.

Schmitts Sorge über einen Verlust des Politischen in der Romantik beruht, wie Friedrich Balke gezeigt hat, ⁴⁵ auf einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber der modernen Gesellschaft, die sich durch das gesamte Werk Schmitts zieht. In den Begriffen der Systemtheorie formuliert, ergibt sich diese Skepsis aus der Tatsache, dass komplexe Systeme (wie soziale Funktionssysteme in einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft) nicht mechanisch auf Umweltreize reagieren, sondern sie ihren eigenen Programmen gemäß verarbeiten – in Schmitts Sinne also subjektiv-okkasionalistisch. Wenn Schmitt diese Notwendigkeit leugnet und an einer determinierenden transzendenten politischen Wirkursache, an einem normativen Ursprung der Politik festhält, wird er zwangsweise zu einem Metaphysiker, womöglich sogar zum »letzten großen Metaphysiker der Politik«, ⁴⁶ als den ihn Jacques Derrida einmal bezeichnet hat.

Die Forschung hat Schmitts Ausführungen zur Romantik mehrfach widersprochen. Ein gewichtiger Einwand zielt auf sein Verständnis romantischer Ästhetik: Diese ist nicht der Versuch, tradierte politische Autoritäten zu verdrängen, sondern das genaue Gegenteil, nämlich eine Reaktion auf deren Verdrängung und der Versuch, diesen Verlust zu kompensieren. ⁴⁷ An die Stelle transzendenter Gewissheit setzt die Romantik eine immanente Praxis, die aus sich selbst heraus eine alternative, immanente Gewissheit zu produzieren versucht. Deswegen wird Literatur in der Romantik nicht nur zum Medium der Dichtung, sondern zugleich zum Medium der Reflexion über Dichtung. Mit den Worten Philippe Lacoue-Labarthes und Jean-Luc

43 Schmitt: Politische Romantik, S. 23.

44 Vgl. ebd., S. 120.

45 Balke: Der Staat nach seinem Ende, S. 120–132.

46 Derrida: Die Politik der Freundschaft, S. 333.

47 Vgl. dazu Bohrer: Die Kritik der Romantik, S. 284–311.

Nancys gesprochen, ist sie damit nicht so sehr »Poesie« als »Auto-Poesie«, nicht so sehr das Verfahren der Romantisierung als ihre Erzeugung aus sich selbst heraus und damit die »Wahrheit der Produktion selbst«. ⁴⁸

Problematisch ist zudem Schmitts Kritik am Subjektivismus. Wenn er in der Romantik einen *subjektivierten* Okkasionalismus erkennt, dann meint er damit nicht nur, dass das Individuum als Begründungsinstanz an die Stelle Gottes getreten ist. Es geht ihm vielmehr um eine Kritik am Pluralismus, um einen Protest gegen den Zustand des unentschiedenen Nebeneinanders bloßer Meinungen. Eine solche Auffassung erkennt er vor allem bei Adam Müller, der alle möglichen Gegensätze lediglich subjektiv vermittele, ohne ein kausales Prinzip anzuerkennen.

Dabei übersieht Schmitt aber, dass gerade Müller ein poetisch-politisches Projekt verfolgt. Müller geht nämlich von einer Diskrepanz aus, die zwischen dem Geist der deutschen Nation, der sich in der Literatur ausdrücke, und der tatsächlichen nationalen Einheit bestehe. ⁴⁹ Da die politische Einheit fehle, äußere sich auch der Geist nur partikular. ⁵⁰ Abhilfe soll Müller zufolge das Theater als derjenige Ort schaffen, an dem sich das Abhängigkeitsverhältnis von Politik und Geist umkehrt: Sobald nämlich Literatur in den öffentlichen Raum trete, könne sie politisch werden. ⁵¹ Das Theater wird so bei Müller zu einem Raum des ›Austauschs‹, das einen Beitrag dazu leisten kann, einen bloßen Subjektivismus zu überwinden. Wenn Schmitt in der Romantisierung also lediglich einen Prozess der Subjektivierung am Werk sieht, verkennt er, dass sich die romantische Ästhetik und insbesondere deren Dramatik gerade am Problem dieses Subjektivismus abarbeiten.

48 Lacoue-Labarthe / Nancy: Das Literarisch-Absolute, S. 27.

49 Das ist beispielsweise das Referenzproblem der *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur*, die Müller im Jahr 1806 in Dresden gehalten hat. Darin spannt er ein weites Feld auf, das vom Verhältnis des ›deutschen Geistes‹ zu Antike und Mittelalter, über Kritik und Dichtung bis zu Geschichte und Staatswissenschaft reicht. Doch all das läuft auf die Abschlussvorlesung zum deutschen Theater hinaus. In diesem Kapitel findet man viel von dem, was Schmitt an Müller kritisiert: dass er Argumente durch Emphase und Analogien ersetzt, dass er Kategorien vertauscht und Gegensätze lediglich okkasionalistisch vermittelt. Da wird das Theater zum Vermittler von Kirche und Markt, von Tragödie und Komödie, von Weichem und Festem, Flüssigem und Trockenem, Weiblichem und Männlichem, Monarchistischem und Republikanischem etc. Doch gerade das Theater dient Müller dabei dennoch für ein ›kausalisches‹ politisches Argument hinter dieser okkasionalistischen Rhetorik.

50 Vgl. Müller: Kritische, ästhetische und philosophische Schriften, Bd. 1, S. 35–37.

51 So heißt es schon im ersten Satz der abschließenden Vorlesung: »Das künstlerische und wissenschaftliche Wesen der Nationen erbaut sich in seiner innersten Mitte einen Schauspielplatz, auf den die Lebenslust der großen Gemeinschaft ihre herrlichsten Früchte ausschüttet; einen Markt, auf dem das Nationalleben sich berührt und sich austauscht – das *Theater*« (ebd., S. 127).

Wie erfolgreich die romantische Lösung des Subjektivitätsproblems qua Ästhetik und Dramaturgie ist, steht freilich auf einem anderen Blatt. Und hier wären Apologeten der Romantik vorschnell, würden sie mit Schmitts Prämissen zugleich den diagnostischen Wert seiner Schlussfolgerungen ablehnen. Aber eine Kritik der politischen Romantik muss zur Kenntnis nehmen, dass die Romantik mit der Idee des ›Austauschs‹ (im Sinne Müllers) eine Lösung vorschlägt, die etwas anderes ist als Schmitts Feindbild vom liberalen Salongeschwätz.

Es bleibt damit als zweiter Weg, das Paradox von den politisch-unpolitischen Romantikern zu lösen, der Versuch, in der poetischen Kommunikation selbst das Politische der Romantik zu suchen. Dieser Weg führt zurück zu Friedrich Schlegels 1796 erschienenem *Versuch über den Begriff des Republikanismus*, in dem Schlegel eine Art Kommunikationstheorie *avant la lettre* entwirft. Aus dem menschlichen »*Vermögen der Mitteilung*« schließt er darin auf einen »reine[n] praktische[n] Imperativ«:

*Gemeinschaft der Menschheit soll sein, oder das Ich soll mitgeteilt werden. Diese abgeleitete praktische Theses ist das Fundament und Objekt der Politik, worunter ich nicht die Kunst verstehe, den Mechanism der Natur zur Regierung der Menschen zu nutzen [...], sondern (wie die griechischen Philosophen) eine praktische Wissenschaft, im Kantischen Sinne dieses Worts, deren Objekt die Relation der praktischen Individuen und Arten ist.*⁵²

Dies ist eine Schlüsselstelle für das politische Denken der Frühromantik, weil Friedrich Schlegel hier einen romantischen Begriff des Politischen vorschlägt. Er unterscheidet dazu zwei verschiedene Bedeutungen von »*Politik*«. Die erste Bedeutung zielt auf gouvernementale Fragen von Regierungstechniken, also auf das, was im Kontext frühneuzeitlicher Herrschaft unter dem Begriff der *Policey* verhandelt wurde. Die zweite Bedeutung hingegen bezieht sich auf die Verhältnisse von sozialen Akteuren zueinander, durch die sich eine politische Ordnung überhaupt erst ausbilden kann, und die den herrschaftstechnischen Fragen der *Policey* notwendig vorausgeht. ›Unpolitisch‹ sind die Romantiker, wenn man diese Unterscheidung ernst nimmt, nur in Bezug auf gouvernementale Machttechniken. Die Bedingungen von politischer Ordnung hingegen sind für sie von so zentralem Interesse, dass ein großer Teil der frühromantischen Poetik sogar als Reaktion darauf gelesen werden kann.

Schlegels zweiter Begriff von ›*Politik*‹ reagiert unmittelbar auf die politischen Zeitumstände: Solange monarchische Herrschaft auf der Idee beruhen

52 KFSa 7, S. 14 f.

konnte, dass der König über einen durch Gottes Gnaden eingesetzten zweiten Körper verfügt, war die Frage nach der Legitimation von Macht von der politischen Theologie immer schon (gewissermaßen transzendent-kausalistisch) beantwortet. Mit dem Zusammenbruch transzendenter Legitimationsfiguren aber wurde völlig unklar, worauf sich soziales Zusammenleben begründen könnte.⁵³ Mit seiner Suche nach der »*Relation* der praktischen Individuen und Arten« hat Schlegel also nicht weniger im Sinn, als das Begründungsproblem säkularer Herrschaft zu adressieren, die sich nicht mehr auf einen transzendenten Ursprung berufen kann.

Von Schlegels Unterscheidung der beiden Bedeutungen von ›Politik‹ führt eine ideengeschichtliche Linie bis zu dem Konzept einer ›politischen Differenz‹, das seit den 1980er Jahren die politische Theorie prägt⁵⁴ und auch in den Fokus der Romantikforschung getreten ist.⁵⁵ Schlegels Unterscheidung hat sich in der jüngeren politischen Theorie als notwendig erwiesen, um die Bedingungen politischer Herrschaft in der Moderne begreifen zu können. Die Parallelen der politisch-theoretischen Diskussionen in der Folge von 1789 und 1989 sind dabei kaum zu übersehen: So wie die Französische Revolution politisch-theologische Begründungsfiguren korrodieren ließ, hat der Zusammenbruch der Sowjetunion politische Begründungsfiguren der marxistischen Tradition in eine Krise gestürzt.⁵⁶ Der Verlust an politischen Gewissheiten, die lange Zeit von Zwei-Körper-Lehre bzw. historischem Materialismus garantiert schienen, erzeugte in beiden historischen Situationen ein Fundierungsproblem, das tiefer ging als das technische Problem guter Regierung. Zu beiden Zeiten waren die Lösungsversuche mit dem Problem eines postfundamentalistischen Denkens konfrontiert, also mit der Notwendigkeit, nach dem Wegfall metaphysischer bzw. geschichtsphilosophischer Begründungsinstanzen das Politische rekursiv aus sich selbst zu begründen.⁵⁷

53 Und musste dann etwa mit einer organischen Körper-Metapher ersetzt werden (vgl. Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*).

54 Von dem Derrida-Kolloquium, das Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy im Jahr 1980 organisiert haben, sowie von dem im Anschluss daran gegründeten *Centre de recherches philosophiques sur le politique* gingen für diese Debatte entscheidende Impulse aus. Einen guten Überblick über die ›politische Differenz‹ gibt Bedorf: *Das Politische und die Politik*.

55 Vgl. neben den in anderen Zusammenhängen genannten etwa auch Hebekus / Matala de Mazza / Koschorke (Hg.): *Das Politische*; die von Ulrich Breuer betreute Sektion zu »Politische Romantik im 19. und 20. Jahrhundert« in Gruzca: *Vielheit und Einheit der Germanistik*, Bd. 7, S. 13–95; sowie Kirchmeier (Hg.): *Das Politische des romantischen Dramas*.

56 Im Sinne von Fukuyama in *The End of History*.

57 Zum »Postfundamentalismus« im jüngeren politischen Denken vgl. Marchart: *Die politische Differenz*, S. 11–84.

Ein solches immanentes »Fundament«, wie es Schlegel im genannten Zitat sucht, erkennt er im »*Vermögen der Mitteilung*«. Die Rede vom »Vermögen« klingt kantianisch – und Schlegel selbst ist bemüht, den Bezug auf Kant hervorzuheben. Doch der Gedanke der »Mitteilung« geht über die Kant'sche Anthropologie insofern hinaus, als er nicht subjektphilosophisch, sondern soziologisch gedacht ist. Er begründet sich auf der »*Relation* der praktischen Individuen und Arten«. Es ist also das transsubjektive empirische Faktum der Kommunikation selbst, das für Schlegel diejenige immanente Praxis darstellt, die eine »*Gemeinschaft*« hervorzubringen vermag.

Von dieser Vorstellung einer durch Kommunikation erzeugten *communitas* führt eine ideengeschichtliche Linie zur politischen Theorie der Spätmoderne. So rückt ein ähnlicher Gedanke insbesondere im politischen Denken Jean-Luc Nancys in den Mittelpunkt, bei einem Autor also, der in seinem Werk immer wieder auf die Jenaer Romantik Bezug nimmt. Zwar leitet Nancy in *Die undarstellbare Gemeinschaft* (1986/88) diese Verbindung nicht von Schlegel, sondern von Bataille her, aber der Einfluss von Schlegels *Republikanismus*-Aufsatz ist doch kaum zu übersehen. So schreibt Nancy: »In Wahrheit hatte Bataille vielleicht gar keinen *Begriff* vom Subjekt, ließ jedoch bis zu einem gewissen Grad zu, daß die Kommunikation, die weit über das Subjekt hinausreicht, sich auf ein Subjekt bezieht oder sogar sich selbst zum Subjekt erhebt. (Zum Beispiel als Subjekt der literarischen Produktion und Kommunikation der eigenen Texte Batailles [...]).«⁵⁸ An diesem »Ort der Kommunikation« erscheine dann »weder das Subjekt noch das Eins-Sein, sondern die Gemeinschaft und die Mit-Teilung«. ⁵⁹ Nun wird man Schlegel nicht absprechen können, dass er noch einen Begriff des Subjekts hat, und doch wäre Nancys Zitat auch dann noch ziemlich treffend, wenn man im Sinne einer Ersetzungsprobe »Bataille« mit »Schlegel« substituierte. Denn gerade in seinem politischen Denken entwickelt Schlegel ebenjene Begriffe der »*Mitteilung*« und »*Relation*«, die über die Subjektphilosophie hinausweisen.

Welche Form aber kann ein Diskurs annehmen, der mehr ist als der Austausch zwischen Subjekten, ein Diskurs also, in dem sich Gemeinschaft als immanenter Ursprung des Politischen offenbart? Nancys Antwort darauf lautet: die Form der Literatur.⁶⁰ Das ist im Kern diejenige romantische Lösung, die auch Schlegel im 65. *Lyceum*-Fragment gegeben hat:

58 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 55 f.

59 Ebd., S. 58.

60 Ebd., S. 58 f.

Die Poesie ist eine republikanische Rede; eine Rede, die ihr eignes Gesetz und ihr eigener Zweck ist, wo alle Teile freie Bürger sind, und mitstimmen dürfen.⁶¹

Für Schlegel ist Literatur eine Form der Kommunikation, die aufgrund ihrer Autonomie einen demokratischen Raum imaginiert, in dem alle an der literarischen Kommunikation Beteiligten in einem politischen Sinn Akteure sind. Unter den historischen Bedingungen des Massenmediums Buch ist diese These nicht zuletzt Zeitdiagnose. Schlegel stehen dabei die Schriften eines »gesellschaftliche[n] Schriftsteller[s]«⁶² vor Augen, wie er ihn exemplarisch in Georg Forster erkennt. Dabei geht es Schlegel nicht so sehr um dessen republikanische Gesinnung als um eine bestimmte formale Qualität seines Werks. Bei fast allen seinen Texten handle es sich nämlich um »geschriebne[] Gespräche«,⁶³ und Forsters Künstlertum bestehe eben darin, »dem schönen Gespräch [...] durch die *Schrift* Dauer zu geben«.⁶⁴

Diese Beschreibung orientiert sich am Modell des sokratischen Dialogs in Platons Schriften, doch wenn Schlegel die Vergänglichkeit des Gesprächs mit dem »vorübereilende[n] Schauspiel«⁶⁵ vergleicht, zeigt sich, wie sehr Schlegel beim politischen Schriftsteller auch den Dramenautor im Sinn hat. Sein Modell einer Begründung des Politischen auf der sozialen Tatsache der Kommunikation folgt einem dialogischen Prinzip, das sich idealtypisch im dramatischen Schreibverfahren realisiert – und sei es nur in Form der Einschaltung von Gesprächspassagen im Roman. Das Drama ist für Schlegel also eine politische Gattung, weil es diejenige Schriftform ist, die Kommunikation selbst (und nicht primär: den denkenden und kommunizierenden Menschen) zu ihrem literarischen Formprinzip macht.

Dieser Gedanke ist ideengeschichtlich wegweisend für das politische Denken der Gegenwart, das die Kategorie des Politischen immer wieder als theatrales Ereignis imaginiert hat. Das zeigt sich beispielhaft am politischen Denken Claude Leforts. Gemeinsam mit Marcel Gauchet hat Lefort die These aufgestellt, dass das Politische in Demokratien aus der Praxis sozialer Teilung, aus Antagonismus und Konflikt erwächst. Diese »finden dann eine symbolische Auflösung, in ihrem *Auftreten auf einer Bühne und ihrer bildlichen Darstellung*: in den offensichtlichen Spaltungen der politischen Oligarchie, in der Sitzaufteilung innerhalb der Repräsentationsorgane, im Freibleiben

61 KFSa 2, S. 155. Vgl. dazu Deiters: »Die Poesie ist eine republikanische Rede«.

62 So Schlegel in seiner Charakteristik Georg Forsters (KFSa 2, S. 83).

63 Ebd., S. 91.

64 Ebd., S. 97.

65 Ebd.

des Ortes des Herrschers und der regelmäßigen Infragestellung der Identität der Regierung.«⁶⁶ Damit ist mehr gemeint als lediglich der Umstand, dass demokratische Institutionen immer auch in Szene gesetzt werden, es geht also nicht nur um eine Theatralität politischer Institutionen. Für Lefort ist eine *mise-en-scène* notwendiger Bestandteil jeder politischen Ordnung,⁶⁷ da jede konkrete Form der Politik darauf angewiesen ist, den Mechanismus des Politischen, der es hervorgebracht hat, im Sinne eines politischen Imaginären beobachtbar zu machen. Erst aus dieser Szenographie leitet sich die Legitimität der Herrschaftsmacht ab – der Antagonismus beispielsweise der demokratischen Institutionen oder die Ausstellung der zwei Körper des Königs in einer politischen Theologie. Es gibt also, so könnte man sagen, ein theatrales Dispositiv des Politischen, weil das Theater das Modell dafür vorgibt, wie sich Macht formiert.

Im Anschluss an Jacques Rancière lässt sich dieser Befund historisch spezifizieren und an die Romantik zurückbinden. Rancières zentrale historische These zur Morphologie des Politischen besteht darin, dass im Verlauf der Romantik ein Regime der Repräsentation von einem ästhetischen Regime abgelöst worden sei.⁶⁸ Im Zeitalter des Hochabsolutismus, in dem sich politische Macht in der Repräsentation des Glanzes des Herrschers manifestiert, werde vor allem »die Tragödie [...] zur Bühne der Sichtbarkeit einer geordneten Welt, die von der Hierarchie der Gegenstände sowie der Anpassung von Situationen und Redeweisen an diese Hierarchie regiert wird.«⁶⁹ Im ästhetischen Regime hingegen repräsentiere die Kunst nicht einfach nur vorhandene Hierarchien, sondern irritiere etablierte Wahrnehmungsmuster und könne so permanent stabilisierte Machtdifferenzen stören.⁷⁰

Das Politische erkennt Rancière in einem ›partage du sensible‹ in doppelem Sinn, nämlich als Aufteilung des Bereichs des Sinnlichen wie auch als Teilhabe an diesem Bereich. Damit meint Rancière, dass jede politische Ordnung eine Entscheidung darüber voraussetzt, wer wann worüber reden darf oder nicht, wessen Stimme gehört wird, was sichtbar werden kann und was unsichtbar bleibt etc. Eine solche ›Aufteilung des Sinnlichen‹ lässt sich Rancière zufolge in drei Typen von »ästhetischen Praktiken«⁷¹ nachvollziehen:

66 Lefort / Gauchet: Über die Demokratie, S. 112. Im französischen Original wird der Ausdruck »figuration sur une scène« verwendet, der einige zusätzliche Bedeutungsnuancen enthält.

67 Vgl. Lefort: Fortdauer des Theologisch-Politischen?, S. 39 f.

68 Vgl. etwa mit besonderem Blick auf die Romantik Balke: Die große Hymne.

69 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 33.

70 Vgl. Rancière: Was bringt die Klassik auf die Bühne?, S. 33–37.

71 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 27.

in der Schrift, in der das Wort gespeichert wird, ohne ein real sprechendes und zuhörendes Subjekt zu identifizieren, in der Choreographie, in der sich in Tanz und Gesang eine Gemeinschaft formiert, sowie in der Doppelstruktur des Theaters, in dem sich Sprecher in Schauspieler und Rollenfiguren aufspalten.

Nun muss man bedenken, dass mit dem romantischen Drama ein Syntheseprozess einsetzt, der Text, Musik und Schauspiel verbindet und auf Richard Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks zuläuft. Mit Rancières Theorie des Politischen lässt sich dieser Prozess deuten als die Ausbildung eines Mediums, in dem sich alle drei Dimensionen der ›Aufteilung des Sinnlichen‹ verbinden. Insofern ist das dramatische Kunstwerk noch in seiner späromantischen Überhöhung nicht Ausdruck bloßer Subjektivität, sondern ein Versuch, die Ordnung des Politischen anschaulich werden zu lassen, zu objektivieren, zu stören und damit letztlich zu verändern.⁷²

Im Gegensatz zu Carl Schmitts Vorwurf, dass romantische Kommunikation unpolitisch sei, zeichnet sich damit eine Perspektive ab, in der die Romantik in der Praxis der Mit-Teilung ein neues Fundament für eine postfundamentalistische Ordnung des Politischen zu errichten versucht und dafür eine neue Form eines politischen Imaginären benötigt. Deswegen entwickelt die romantische Poetik Formen der Kommunikation, die nicht darauf zurückgeführt werden können, dass sich in ihnen lediglich ein Subjekt äußert. Diese Formen findet die Romantik im romantischen Kunstwerk und vor allem in der synthetisierenden Gattung des romantischen Dramas realisiert, das die ›Aufteilung des Sinnlichen‹ sowohl symbolisiert als auch vollzieht und damit die Ordnung des Politischen nachvollziehbar werden lässt und korrigiert.

5.3 *Dramenpoetik und Gattungspolitik um 1800*

Bei der Neuformierung des politischen Imaginären in der Romantik kommt der Parabase eine entscheidende Bedeutung zu. Dies wird in den Parabasentheorien seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in der Auseinandersetzung mit Aristophanes deutlich.⁷³ Die politischen Deutungen der Parabase um 1800 stehen dabei allesamt vor demselben Problem: Wie lässt sich das poli-

⁷² Das könnte ex negativo erklären, warum Rancière in *Der emanzipierte Zuschauer* diejenigen Dramaturgien ablehnt (wie beispielsweise auch die Brecht'sche Dramentheorie), die sich aus einer Opposition des Illusionstheaters ableiten, für das ihnen nicht zuletzt Wagner einstand.

⁷³ Vgl. dazu Holtermann: *Der deutsche Aristophanes*, S. 61–90.

tische Potential der Parabase aktualisieren, wenn zwischen der attischen Demokratie und dem Zeitalter der Französischen Revolution ein kaum zu überbrückender sozialhistorischer Unterschied besteht? Ob eine Aktualisierung der politischen Parabase gelingt, hing entscheidend davon ab, wie die parabatische Gesellschaftskritik der Alten Attischen Komödie bewertet wird.

Der Aristophanes-Übersetzer Johann Georg Schlosser etwa glaubt angesichts der historischen Differenzen nicht an eine mögliche Aktualisierung der politischen Parabase. In der attischen Demokratie seien es »die Prahler, die Schwäzer, die Betrüger«⁷⁴ gewesen, die zu politischem Einfluss gelangt wären. Aristophanes habe erkannt, dass sich ein wirkungsvoller Tadel dieses Zustandes nicht mit der Verspottung eines allgemein lächerlichen Verhaltens erreichen ließe. Da sich nämlich bei dieser Form der allgemeinen Satire niemand wirklich angesprochen fühle, könne nur die namentliche Verspottung einen gewissen politischen Effekt erzielen. In seiner eigenen Gegenwart aber (die *Frösche*-Übersetzung erscheint im Jahr 1783), die Schlosser im Duktus Karl Moors als »empfindsames, gutherziges, Rosenfest=Seculum« diffamiert, könne »doch keiner mehr als Dichter Einfluß in das wirkende Leben haben.«⁷⁵ Eine Verbindung von Kunst und Leben und insbesondere einen Einfluss der Kunst auf die politische Wirklichkeit schließt Schlosser damit aus.

Diese resignative Haltung ändert sich in der Folge der Französischen Revolution. Wieland betont 1793 in einem offenen Brief an Voß die Aktualität des Aristophanes: Eine Neuübersetzung der *Acharner* sei schon deshalb wichtig, da »die seit einigen Jahren vor unsern Augen in Frankreich gespielte große Tragi=komische Sankulotten=*Farce* auf dieses Stück [...] ein ganz neues Licht warf, vielen Stellen gleichsam zum Schlüssel diene, vielen Gemälden und Charakterzügen eine Wahrheit und *fraicheur* gab, als ob sie erst gestern von dem Pariser Volk und den Demagogen, von denen ganz Frankreich sich so erbärmlich mystifizieren und mißhandeln läßt, abkopiert worden wären.«⁷⁶ Die Zeitgeschichte und die aristophanische Komödie werden Wieland in dieser Deutung zu wechselseitigen Interpretamenten, die sich gegenseitig erhellen. Das Revolutionsgeschehen erscheint dabei einerseits selbst als Tragikomödie, andererseits aber wird die politische Einflussnahme der Alten Komödie wieder absehbar und damit auch ein Einfluss der Kunst auf die Politik.

Allerdings ist für Wieland die Geschichte der attischen Demokratie eine Verfallsgeschichte, die in der Glanzzeit des Aristokraten Solon beginnt

74 Schlosser: Vorerinnerung, S. 132.

75 Ebd., S. 139.

76 Wieland: An Herrn H. V**, S. 428 f.

und mit dem Demagogen Kleon endet.⁷⁷ Die namentliche Verspottung der Komödien kann er nur als Teil eines voranschreitenden sittlichen Niedergangs deuten und lediglich mit der »Unschädlichkeit der Personalsatire«⁷⁸ entschuldigen. Darüber hinaus rechtfertigt er sie mit dem Hinweis, dass das Ansehen der Opfer des Komödienspotts (als die er allerdings auch nur Perikles und Sokrates nennt) keinen wirklichen Schaden genommen hätte: »Am Ende war ja doch alles nur Spaß und Muthwillen.«⁷⁹ Aufgrund dieser verharmlosenden Sicht kann Wieland die Parabase letztlich auch nicht als politischen Mechanismus deuten – Aristophanes' Verspottung von Politikern tadelt auch er noch, ganz wie die Autoren der französischen Klassik, als Verstoß gegen das *decorum*.

Um das Jahr 1800 vertrat Wieland damit jedoch bereits eine Minderheitenmeinung, gegen die sich bald Widerspruch regte. Ludwig Tieck etwa versuchte sich 1801 an einem *Anti-Faust*, der nach der Art von Ben Jonsons *The Devil is an Ass* (1616) mit einem Prolog in der Unterwelt beginnt und sich zu einer Satire auf den gegenwärtigen Literaturbetrieb ausweitet.⁸⁰ In dem Fragment lässt Tieck Aristophanes auftreten, der von den Göttern für seine Späße mit Höllenqualen bestraft wurde. Seine Peiniger sind jedoch nicht die alten Götter, die als Objekt seiner Späße ja eigentlich allen Grund dafür hätten, sondern die neuen, die offenbar sehr viel weniger Humor besitzen. Ein Engel erlöst ihn von seinen Qualen und berichtet ihm, er sei von einem neuen Übersetzer für seine Verfehlungen entschuldigt worden. Sein Übersetzer habe »[d]as Schlimmste [...] ausgelassen«, ihn »sauber gefegt« und für »nicht unmoralisch« erklärt.⁸¹ Da diese moralische Reinigung aber den Geist der Alten Komödie verfälscht, erweist sich die scheinbare Erlösung durch Wieland für Aristophanes als umso härtere Strafe. Und so entschwindet Aristophanes zwar der Hölle, aber nur, um sich von der Bühne ernüchert mit der Pointe zu verabschieden: »Ich sehe freilich Land! Doch ach! – Wie Land!«⁸²

Nun lässt sich kaum übersehen, dass Tieck die politischen Möglichkeiten der parabatistischen Form selbst nicht ausschöpft. Zwar finden sich im *Gestiefelten Kater* eine ganze Reihe von satirischen Anspielungen auf realpolitische Fragen,⁸³ doch tagespolitische Themen werden in den Parabasen nicht angesprochen. Tiecks parabatistische Komödien (das bereits erwähnte Stück

77 Vgl. Wieland: Kurze Darstellung.

78 Wieland: Versuch über die Frage, S. 78.

79 So in seiner Einleitung zu der *Ritter*-Übersetzung (Wieland: Die Ritter, S. XI).

80 Vgl. zu diesem Stück Scherer: Witzige Spielgemälde, S. 413–419.

81 Tieck: *Anti-Faust*, S. 140.

82 Ebd.

83 Vgl. dazu Manfred Franks Kommentar in Tieck: *Phantasmus*, S. 1392–1395.

Hanswurst als Emigrant ausgenommen) sparen die konkrete Ebene der Politik aus. Und so ist es nur konsequent, wenn er Aristophanes im Vorbericht zu den *Schriften* (1828) dafür kritisiert, dass »sein poetischer Glaube wohl nicht vom politischen zu sondern ist«,⁸⁴ ihm also die Einlassung in die Tagespolitik als ästhetischen Mangel anlastet.

Diese politische Zurückhaltung hat insbesondere Heinrich Heine der romantischen Komödie vorgeworfen. Die »deutschen Aristophanes«, schreibt er in der *Romantischen Schule* (1836), wählten nur das Theater zum Gegenstand ihrer Satire und schwiegen sich aus »über die zwei wichtigsten Verhältnisse des Menschen, das politische und das religiöse«.⁸⁵ Eine wirkliche Erneuerung des Aristophanes müsse aber »auch den politisch unfreien Zustand Deutschlands berücksichtigen«.⁸⁶

Hinter dieser Kritik Heines verbirgt sich ein grundlegender Streit um die angemessene Form einer Aktualisierung des Aristophanes. Heine hat sich nicht an einer aristophanidischen Komödie versucht, was nach der heftigen Auseinandersetzung um Platens *Romantischen Ödipus* verständlich ist. Allerdings formuliert er sehr wohl den Anspruch, mit seinem Werk ebenfalls das Erbe des Aristophanes anzutreten. So nennt die Sprecherinstanz im letzten Caput des *Wintermärchens* (1844) Aristophanes ihren Vater,⁸⁷ bevor sie dem König im Geiste des ὀνομαστὶ κομωθεῖν mit der Verdammung durch die Dichter droht.

Schon die Zeitgenossen haben diesen Aristophanesbezug Heines thematisiert. Arnold Ruge schreibt in seiner Rezension zum *Wintermärchen* aus dem Jahr 1845: »Wie Aristophanes in seinen Parabasen zum Publikum herabsteigt und Parthei ergreift, so thut er [Heine, C. K.] es in seiner Vorrede.«⁸⁸ Etwas genauer müsste man sagen, dass Heine auch und gerade über die Vorrede hinaus die politische Parabase aktualisiert. Denkt man etwa an das berühmte erste Caput und die Verse »Ein neues Lied, ein besseres Lied, | O Freunde, will ich Euch dichten!«,⁸⁹ so wird man darin erkennen, wie Heine durch die direkte Adressierung der Leserinnen und Leser eine parabatistische Form in das Versepos einführt. Heine inszeniert sich als legitimer Nachfolger des Aristophanes mithin durch das formale Argument, dass die Parabase aus dem Medium der

84 Tieck: Vorbericht, S. XII.

85 Heine: Die Romantische Schule, S. 423.

86 Ebd. Diese Passage fiel freilich sogleich der souveränen Ironie der Zensoren zum Opfer.

87 »Es ist dieselbe Leier, die einst | Mein Vater ließ ertönen, | Der selige Herr Aristophanes, | Der Liebling der Kamönen« (Heine: Deutschland. Ein Wintermärchen, Caput XXVII, V. 21–24, S. 642). Zu Heines Aristophanes-Bezügen vgl. Pugh: Heine's Aristophanes Complex.

88 Ruge: Rezension, S. 356. Vgl. zu Ruges Heine-Rezeption Stenzel: Aristophanes stirbt, S. 61–68.

89 Heine: Deutschland. Ein Wintermärchen, Caput I, V. 33f., S. 578.

Komödie in das der Lyrik wechseln müsse, um mit einer politisch-literarischen Kritik die lesende Öffentlichkeit parabatisch erreichen zu können.

Die intensivste Auseinandersetzung mit der politischen Dimension der Parabase findet sich bei Friedrich Schlegel.⁹⁰ Das Politische der theatralen Parabase ist geradezu der Zielpunkt, auf den seine frühe ästhetische Theorie zuläuft. Sein Ansatzpunkt ist das antike Drama in seinem historisch-politischen Kontext. Schon in seiner ersten Publikation überhaupt, *Von den Schulen der griechischen Poesie* (1794), vertritt er die These, dass sich im Verlauf des griechischen Altertums die drei Großgattungen ausdifferenziert hätten.⁹¹ Den Höhepunkt dieser Entwicklung sieht Schlegel in der attischen Dramatik.⁹² Wie zu keiner anderen Zeit der Kunstgeschichte sei im attischen Drama »die Poesie zu einer reinen Kunst des Schönen«⁹³ geworden. Nur hier habe sie »ihr ursprüngliches vollgültiges Recht an gränzenlose äußre Freiheit und unbeschränkte Autonomie«⁹⁴ genossen.

Schlegel ruft in diesem Zitat Schlüsselbegriffe der Autonomieästhetik auf und beschwört dabei vor allem die »äußre Freiheit« der Dichtung. In eben dem Moment, in dem er über die Antike schreibt (und die Moderne aus Opposition zur Antike erklärt), liegt sein Interesse mithin auf dem Drama, nicht auf dem Roman, und auf der Politik, nicht auf dem Subjekt. Das wird besonders im Umfeld von Schlegels Arbeiten zum *Studium*-Aufsatz deutlich. In den Notizen zur *Charakteristik der griechischen Tragiker* heißt es:

Die Grenzen der dramatischen Sphäre bestimmt der stärkste Wille der Maße des Publikums, welcher nothwendig die dramatische Darstellung beherrscht und lenkt. Wenn etwa höhere Stände oder der Wille Weniger herrscht, so werden diese ihre *konventionellen* und zufälligen Begriffe zum Gesetz erheben; ihre Engherzigkeit wird die Grenze der Kunst. Dergl. Schranken sind dann Decenz pp. Diese Schranken stören die Freiheit der

90 Die folgenden Seiten dieses Unterkapitels sind eine überarbeitete Fassung von Kirchmeier: Einleitung, S. 4–8.

91 So sei die Epik in der ionischen Schule, die Lyrik in der dorischen und die Dramatik in der athenischen entstanden – eine These übrigens, der sich Novalis in seiner Dramentheorie anschließt: »Wie episches, lyrisches und dramatisches Zeitalter in der Geschichte der griechischen Poësie einander folgten, so lösen sich in der Universalgeschichte der Poësie die Antike, Moderne, und Vereinigte Periode ab« (Novalis: Schriften, Bd. 2, S. 537). Zum Unterschied zwischen den Dramentheorien Friedrich Schlegels und Novalis' vgl. Endres: Szenen der »Verwandlung«.

92 Erst die vierte, alexandrische Schule habe dann das »natürliche Ende der Kunst« (KFSA 1, S. 16) eingeläutet, wie Schlegel mit einer an Hegel erinnernden Formulierung schreibt.

93 KFSA 1, S. 12.

94 Ebd., S. 13.

Kunst. Ist aber der Wille wirklich öffentlich und giebt es nur das Gesetz, daß die Darstellungen *bürgerlich* seyn sollen, republikanisch, öffentlich: das setzt dem Dichter eigentlich gar keine Schranken, denn es raubt ihm nicht eine bestimmte Klasse von Gegenständen aus seinem unendlichen Gebiete [...].

Bey uns darf der Dramatiker nicht darstellen, was die beleidigt, welche das Publikum beherrschen; bey den Griechen mußte es nur eine öffentliche Darstellung seyn, die das öffentliche Interesse erregen sollte.⁹⁵

Politischer und aktueller ließ sich nach der Französischen Revolution über das Drama nicht schreiben. Schlegel zieht eine direkte Verbindungslinie zwischen der Dramatik und dem politisch herrschenden Willen, der entweder eine *volonté générale* oder aber eine bloße *volonté particulière* sein könne. Da das Drama als einzige Gattung an die öffentliche Aufführungssituation gebunden sei, werde seine Freiheit notwendig von dem herrschenden Willen beschränkt. Damit verwirft Schlegel die störenden Schranken der »Decenz«, also die aristokratisch-höfischen Normen der *bienséance*, denen er lediglich »zufällige[]« Geltung zugestehen mag. Autonom kann für Schlegel das Drama nur dort sein, wo auch die politische Öffentlichkeit autonom ist, wo es also ein und dieselbe Instanz ist, die Normen setzt und ihnen unterworfen ist. Unter solchen republikanischen Bedingungen konnte sich das Drama für Schlegel nur in der Epoche der attischen Demokratie entfalten. Hier habe es sogar als »Verbrechen der beleidigten Heiligkeit des Volks und der Tugend [gegolten], andre als öffentliche Darstellungen aufs Theater zu bringen.«⁹⁶ Das stellt die Idee einer aufklärerischen Regelpoetik geradezu auf den Kopf: Die Vorbildlichkeit des antiken Dramas besteht nicht etwa in einem normativen Geltungsanspruch der Form, sie erklärt sich auch nicht lediglich aus der Geltung historisch kontingenter Normen, sondern aus dem Umstand, dass es Fragen demokratischer Tugenden – des *δημος* und der *ἀρετή* – öffentlich verhandelt, dass es also in der Lage ist, in Normkonflikten zu vermitteln und bloß zufällige Normen zu verabschieden. Damit fügt Schlegel der Diskussion um die politische Funktion des Theaters eine neue Dimension hinzu, die nicht nur Rousseaus Kritik am Theater als Symptom einer Entfremdung diame- tral entgegensteht, sondern auch Schillers form- und wirkungsästhetische Theorie des Theaters hinter sich lässt:⁹⁷ Eine ›moralische Anstalt‹ kann das

95 KFSa 11, S. 207.

96 Ebd.

97 Zum Gegensatz zwischen Schlegels und Schillers Theorie der Komödie vgl. Messlin: Antike und Moderne, S. 307–331.

Theater für Schlegel weder aufgrund eines freien Spiels der Erkenntniskräfte noch aufgrund einer ›Freiheit in der Erscheinung‹ sein, sondern allein durch seine Eigenschaft als öffentlicher Raum.⁹⁸

Es ist wohl Schlegels originellster Beitrag zur griechischen Literaturgeschichte, dass er die Freiheit und Autonomie, die das Drama des klassischen Athens zur ästhetischen Blüte geführt hätten, nicht in der Tragödie, sondern in der Komödie erkennt. Letztere entnehme ihren Stoff nämlich nicht dem Mythos, sondern beziehe »nun auch das wirkliche, öffentliche und häusliche Leben«, also die Bereiche des Politischen und der Ökonomie, in die »Sphäre der Poesie« ein.⁹⁹ Dem wird sich auch August Wilhelm Schlegel anschließen, wenn er den eigentlichen Gegenstand der Alten Komödie im öffentlichen Leben und im Staat erkennt: »Sie ist durchgehends politisch«,¹⁰⁰ heißt es bei ihm bündig.

Friedrich Schlegel nun arbeitet dieses Argument in seiner Schrift *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* aus, die nur einen Monat nach dem *Schulen*-Aufsatz erscheint. Hier versucht er nichts Geringeres, als das ästhetische Urteil über die Alte Attische Komödie, wie es sich noch bei Wieland finden ließ, einer vollständigen Revision zu unterziehen. Den Vorwurf, ihre derbe Komik sei Zeichen für eine mindere ästhetische Qualität, kehrt er dazu ins Gegenteil um und entwickelt so ein neues politisches Argument für das Theater. Mit Rückgriff auf die Begriffe des *Schulen*-Aufsatzes schreibt er, dass die Alte Attische Komödie durch den krassen Verstoß gegen alle klassizistischen Normen »gränzenlose Freiheit«¹⁰¹ und »unbeschränkte Autonomie«¹⁰² verwirkliche. Für Schlegel wird die Alte Attische Komödie damit zum Muster des griechischen Dramas, und die Parabase zum exemplarischen Ausdruck der ästhetisch-politischen Freiheit.

In geschichtsphilosophischer Perspektive ist Schlegel (wie nach ihm beispielsweise auch Eichendorff¹⁰³) der historische Befund wichtig, dass die Parabase in der Mittleren Komödie verschwindet, also genau in dem Moment,

98 Mit Schillers Idee einer »Gerichtsbarkeit der Bühne« aus dem Schaubühnen-Aufsatz (FSA 8, S. 190) deutet sich zwar bereits das Argument des Theaters als öffentlicher Raum an, es bleibt aber an die subjektive Idee des Urteils gebunden.

99 F. Schlegel: Von den Schulen der griechischen Poesie. In: KFSA 1, S. 13.

100 A. W. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, S. 135.

101 KFSA 1, S. 23.

102 Ebd., S. 24.

103 Bei Eichendorff heißt es: »Als aber bald nachher die politische Freiheit zu Grunde ging, und mit ihr das nationale Leben, auf dem das Drama wesentlich beruht, so mußte auch dieses der allgemeinen Abspannung folgen. Da es nicht mehr ungestraft von Dem, was das Volk bewegte, zum Volke sprechen durfte, zog es sich allmähig von der Weltbühne in das Privatleben zurück« (Eichendorff: Zur Geschichte des Dramas, S. 256).

in dem das Experiment der attischen Demokratie scheitert. Der hellenistische Staat erscheint so als Präfiguration des absolutistischen Zeitalters: »Der Magistrat sah sich hier wirklich genötigt, sowohl die persönliche Satire als auch den Chor mit der Parekbase zu verbieten. Dies fällt aber zugleich mit dem Verfall des Republikanismus und der Demokratie zusammen, so daß die eingeschränkte bürgerliche Freiheit als mitwirkende Ursache zu betrachten ist.«¹⁰⁴ Diese politische Veränderung ist für Schlegel das Symptom eines grundlegenden Wandels historischer Machtstrukturen, bei dem das Theater aufhört, Ort des politischen Diskurses zu sein. So wie die Frühromantik den modernen Roman also als Medium entwirft, das dem Leser in einer privaten Lektüre die Geschichte einer privaten Subjektwerdung erzählt, erscheint das antike Drama als ein Medium, das ein öffentliches Publikum mit öffentlichen Fragen konfrontiert.

Wenn damit der Begriff, den Schlegel vom parabatischen Drama entwickelt, anachronistisch zu werden droht, dann liegt das nicht etwa an der Gattungskonkurrenz zum Roman, sondern an den politischen Machtstrukturen einer Epoche, die dem Drama keine ›äußere Freiheit‹ einräumt. Deswegen ist das Interesse an der Gattungspoetik in der Romantik alles andere als antiquarisch. Gerade für jemanden wie Friedrich Schlegel war die in der *Terreur* ausgearbeitete Französische Revolution das politische Kardinalproblem seiner Zeit.¹⁰⁵ Man muss sich nur daran erinnern, dass er 1793 mehrfach die gerade aus der politischen Haft entlassene Republikanerin Caroline Böhmer besuchte, die 1796 dann ja auch August Wilhelm heiraten sollte.¹⁰⁶ Die griechische Antike dient Friedrich Schlegel zu dieser Zeit als eine Reflexionsfläche, aus der er Lehren für gegenwärtige Verfassungsentwürfe zwischen konstitutioneller Monarchie, Republik und Direktorialzeit zu gewinnen versucht.¹⁰⁷

Dazu wählt Schlegel in seinen frühen Schriften nicht nur den Zugang der historischen Gattungspoetik, sondern auch den Weg der politischen Philosophie, deren Begriffe er anhand der griechischen Geschichte schärfen will. Das wird besonders deutlich in dem schon erwähnten *Republikanismus*-Aufsatz, der sich mit Kants Schrift *Zum ewigen Frieden* auseinandersetzt. Schlegel wirft Kant vor, einen unzureichenden Begriff von ›Republikanismus‹ zu verwenden, der die Lehren des Altertums nicht gezogen habe: »Die Unkenntnis der politischen Bildung der Griechen und Römer ist die Quelle unsäglich

104 F. Schlegel: [Charakteristik der griechischen Komödie]. In: KFSa 11, S. 94.

105 Vgl. allgemein zur Bedeutung der Französischen Revolution für das Frühwerk Friedrich Schlegels Weiland: Der junge Friedrich Schlegel.

106 Vgl. Peter: Friedrich Schlegel, S. 23 f.

107 Zu Schlegels frühem Interesse an der Revolution vgl. Schnyder: Die Magie der Rhetorik, S. 173–177.

Verwirrung in der Geschichte der Menschheit, und auch der politischen Philosophie der Modernen sehr nachteilig, welche von den Alten in diesem Stücke noch viel zu lernen haben.«¹⁰⁸ Ohne eine Reflexion der attischen demokratischen Kultur kann für Schlegel kein gültiger Begriff des Republikanismus entwickelt werden.

Im Zusammenspiel von *Komödien*-Aufsatz und *Republikanismus*-Schrift manifestiert sich eine doppelte Publikationsstrategie, die aus zwei verschiedenen Richtungen ein gemeinsames poetologisch-politisches Projekt verfolgt. Erst in diesem Zusammenhang wird verständlich, worin Schlegels Lösung der *Querelle des anciens et des modernes* besteht.¹⁰⁹ Für ihn ist es ausgemacht, dass sich die Moderne nur in Opposition zur Antike literarisch selbst begreifen und politisch neu gestalten kann.¹¹⁰ Denn nur im klassischen Athen sei eine Symbiose von Drama und Demokratie erreicht worden. Die »ästhetische Revolution«,¹¹¹ die er im *Studium*-Aufsatz auch für das Politische erwartet, ist die Schlussfolgerung dieser poetologisch-politischen Reflexion.¹¹²

Die Engführung von politischer Theorie und Dramenpoetik, die das Frühwerk Schlegels prägt, eröffnet einen Blick auf das romantische Drama als derjenigen Gattung, die das Öffentliche in der Kunst vertritt. Selbst nach seiner Konversion zum Katholizismus im Jahr 1808 hält Schlegel daran fest, dass das Drama von seiner historisch-politischen Situation abhängt – und zwar explizit auch in der Neuzeit. In der Wiener Vorlesungsreihe zur *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812), deren Druckfassung bereits Metternich gewidmet ist, heißt es im Kontext der Ausführungen zum spanischen *Siglo de Oro* etwa: »Die dramatische Dichtkunst aber [im Gegensatz zur lyrischen und epischen, C. K.] eignet dem Staat und dem bürgerlichen und gesellschaftlichen Leben, erfordert daher auch einen großen Mittelpunkt desselben zum Schauplatze ihrer Entwicklung.«¹¹³ Dabei wird die Nation zum normativen Telos. Die literaturgeschichtliche Bedeutung der Bühnen von Madrid, London und Paris verdanke sich dem »Nationalgeist«¹¹⁴ dieser Hauptstädte, mit dem sich Rom und Wien (noch) nicht messen könnten. Auch

108 KFSa 7, S. 18.

109 Zu Schlegels poetologischer Antwort auf die *Querelle* vgl. Jauß: Schlegels und Schillers Replik.

110 Vgl. dazu Bräutigam: Eine schöne Republik.

111 KFSa 1, S. 269.

112 Vgl. Jaeschke: Ästhetische Revolution. Es ist daher keine zufällig gewählte Metapher, wenn Schlegel gerade in diesem Zusammenhang von der politischen Geschichte als »Drama« spricht und von der Französischen Revolution als ihrer (wenn auch nur vorläufigen) »Katastrophe« (KFSa 1, S. 269).

113 KFSa 6, S. 277f.

114 Ebd., S. 278.

wenn Schlegel hier also mit bereits restaurativem Interesse die Kategorie der Republik durch die der Nation ersetzt hat, um die ästhetische Qualität der Dramatik zu bewerten, hält er doch daran fest, dass sich das Drama nur als politische Gattung verstehen lässt.

5.4 *Das parabatische Metatheater*

Das politische Imaginäre der Romantik, das Friedrich Schlegel in seinen frühen politisch-poetologischen Texten umkreist, nimmt in der romantischen Komödie ästhetisch Gestalt an. Es folgt einer gewissen historischen Logik, wenn dieses politische Imaginäre nach dem 16. Jahrhundert, in dem es auf der Fiktion der zwei Körper des Königs beruht, und dem 17. Jahrhundert, das ein ›Porträt des Königs‹ entwirft, im ausgehenden 18. Jahrhundert eine Form annimmt, die auf der Parabasis begründet ist, weil sie die Öffentlichkeit, die Gemeinschaft, oder verkürzt gesagt: das Publikum, in den Mittelpunkt rückt. Erst die Romantik verhandelt mithilfe der Parabasis die politische Wirkung des Dramas auf das Publikum im Medium des Dramas selbst. Voraussetzung dafür war die dramaturgische Idee, das Theater – und sei es nur als imaginiertes Theater des Lesedramas – selbst auf die Bühne zu bringen. Ein solches selbstreflexives Theater musste, um den Begriff Lionel Abels zu verwenden, ›Metatheater‹ sein. Die metatheatrale Dramaturgie verändert für das politische Imaginäre des Repräsentationszeitalters alles. Bevor daher im weiteren Verlauf dieses Kapitels die Frage danach beantwortet werden kann, wie das politische Imaginäre im Metatheater der Romantik konkret gestaltet wird, ist es zunächst notwendig, die formalen Bedingungen dieser dramatischen Selbstthematization zu klären.

Was nämlich unter ›Metatheater‹ zu verstehen ist, wurde in der Forschung sehr unterschiedlich beantwortet. Abel hatte damit eine Form des Theaters im Sinn, in der die Figuren selbst als Stückeschreiber auftreten – und zwar nicht so sehr im wörtlichen Sinne als vielmehr dadurch, dass sie andere Figuren zu ›ihren‹ Figuren (etwa mittels einer Intrige) machen. Ein Stück wie *Hamlet* erscheint Abel nicht etwa deswegen als Metatheater, weil es ein Spiel-im-Spiel enthält, sondern weil darin Hamlet, Claudius, Polonius und der Geist im übertragenen Sinne Funktionsstellen von Dramatikern einnehmen.¹¹⁵ Nicht das Spiel-im-Spiel, das Abel lediglich für eine mögliche Technik unterschiedlicher Dramenformen hält, ist das Produktionsprinzip des Metatheaters, sondern eine bestimmte Art von Figuren: »[T]hey them-

115 Abel: *Metatheatre*, S. 45–50.

selves knew they were dramatic before the playwright took note of them [...], they are aware of their own theatricality.«¹¹⁶

Abels Begriff wurde vielfach kritisiert. So wurde einerseits eingewandt, dass die Bezeichnung theatraler Selbstthematization als *metatheatral* ungegerechtfertigt sei, da das Metatheater ja nicht auf einer Ebene ›über‹ dem Theater stattfindet (und es sich daher besser als ›Paratheater‹ charakterisieren ließe).¹¹⁷ Andererseits könne eine Selbstthematization aber eigentlich auch nicht *metatheatral* genannt werden, da sie auf die Ebene der dramatischen Fiktion beschränkt sei und nicht die theatrale Situation (nicht also den Schauspieler und das reale Publikum) tangiere.¹¹⁸

Die Forschung hat viel Aufmerksamkeit darauf verwandt, den Begriff des Metatheaters systematisch zu untergliedern.¹¹⁹ Nicht immer war dabei ersichtlich, inwiefern solche Klassifikationen zu Erkenntnisgewinnen in der Analyse führen. Zu den wenigen grundsätzlichen Überlegungen zum Metatheater zählt ein Beitrag Ralf Simons, der zentrale Gattungsfragen des Dramas berührt und deswegen auch für das parabatische Theater wichtig ist. Simon zufolge unterscheiden sich Tragödie und Komödie nämlich dahingehend, dass in der Tragödie die Handlung zum Gegenstand metasprachlicher Reflexion wird, während in der Komödie die Handlung von einer »Metahandlung«¹²⁰ reflektiert wird. Als »parabatisch« bezeichnet er den Sprung, in dem die Komödienhandlung aus sich selbst heraustritt, um über sich reflektieren zu können.¹²¹

Nun bestehen zwar Unterschiede zwischen Simons und dem hier vorgestellten Ansatz, die auf theoriertechnische Grundentscheidungen parabatischer Kommunikation zurückführen.¹²² Doch vor allem ein Argument Simons

116 Ebd., S. 60.

117 Vgl. beispielsweise Rosenmeyer: ›Metatheater‹, S. 90–94.

118 So vor allem Hauthal: Metadrama, S. 36–39 und 129–144. Da die Parabase einen Theatralitätseffekt auf Ebene des Textes erzeugt, hat sie die Tendenz, metadramatische in metatheatrale Kommunikation kippen zu lassen und so die Differenz zwischen Metadrama und Metatheater zu nivellieren. Wenn im Folgenden von ›Metatheater‹ die Rede ist, ist damit also immer auch der Kippmechanismus von Metadrama und Metatheater angesprochen.

119 Vgl. etwa Vieweg-Marks: Metadrama, S. 18–42, sowie Hornby: Drama, Metadrama, and Perception, S. 29–118.

120 Simon: Theorie der Komödie, S. 53. Als »strukturelle[s] Bauprinzip von Komödie und Lustspiel« hat bereits Fritz Martini das Spiel-im-Spiel bezeichnet (Martini: Lustspiele, S. 21).

121 Simon: Theorie der Komödie, S. 52.

122 Im Kern geht es dabei um die Frage, ob eine Theorie der Parabase auf dem Prinzip der Handlung (wie bei Simon) oder der Kommunikation (wie hier vorgeschlagen) beruhen soll. Der zentrale Unterschied besteht darin, dass die Parabase, wenn sie als eine Technik dramatischer Handlung aufgefasst wird, immer schon den auf der Bühne mimetisch handelnden Akteur

zum Metatheater ist auch für das hier vorgestellte Konzept der Parabasis wichtig. Simon unterscheidet nämlich zwischen Metahandlungen, die für die von ihnen reflektierte Handlung folgenlos bleiben (und daher auch in der Tragödie vorkommen können), und solchen, die zu einem Erkenntnisgewinn beim Verursacher des Komödienkonflikts führen (wie beispielsweise mithilfe einer Intrigenhandlung in der Verlachkomödie). Es existieren laut Simon also Metahandlungen, die auf die Metahandlung beschränkt bleiben, und solche, die einen Effekt in der äußeren Handlungsebene haben. Da diese zweite Form des Metatheaters von einer Wirkungskraft abhängt, die von der Metaebene auf die ursprüngliche Handlungsebene wirkt, lässt sie sich als parabolisches Metatheater auffassen.

Die Struktur eines solchen parabolischen Metatheaters lässt sich mithilfe der Unterscheidung zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen beschreiben. Parabolisches Metatheater, so wie es im Folgenden verstanden werden soll, ist metaleptisch strukturiert. Es entsteht durch ein *re-entry* der Differenz zwischen (kommunikativ erzeugten) Bühnen- und Publikumsrahmen in den Bühnenrahmen. Der äußere Bühnenrahmen wird also in einen inneren Bühnen- und Publikumsrahmen aufgeteilt. Dabei wird die in den Bühnenrahmen kopierte Grenze brüchig, sodass es zu Einwirkungen von dem äußeren Bühnenrahmen auf die inneren Rahmen (oder umgekehrt) kommt. Typischerweise stellt das parabolische Metatheater auf der Bühne ein Theater dar, wodurch das externe Publikum im äußeren Publikumsrahmen beobachten kann, wie das interne Publikum auf die Figuren der Metaebene und wie die Figuren der Metaebene auf das interne Publikum reagieren.

Max Kommerell hat mit Blick auf Calderón den Begriff vom ›barocken Zeigen‹ geprägt,¹²³ der sich auf das parabolische Metatheater anwenden lässt. Kommerell fasst unter diesem Begriff drei Merkmale des Barocktheaters: Es lässt das auf der Bühne Gezeigte in seiner Exemplarizität als ein Gemachtes erkennbar werden; es verbindet damit den Appell, das Gezeigte in seiner Bedeutung für das Leben zu erfassen; und es nivelliert dadurch die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum.

Systematisch lassen sich daran anschließend zwei Fälle des Zeigens im parabolischen Metatheater unterscheiden: Mithilfe der in den Bühnenrahmen kopierten Rahmendifferenz kann ein Stück entweder auf den Bühnenrahmen oder aber auf den Publikumsrahmen zeigen. Parabolisches Metatheater kann also die Aufmerksamkeit entweder auf die Bühne auf der Bühne oder auf das

voraussetzt. Mit einer Kommunikationstheorie der Parabase lässt sich hingegen beschreiben, dass die Bühne als Konstitutionsraum mimetischer Handlung erst kommunikativ erzeugt wird.

123 Kommerell: Die Kunst Calderons, S. 33–37.

Publikum auf der Bühne richten. Wollte man versuchen, das in den Begriffen der Romantik auszudrücken und den Bühnenrahmen als ›Theater‹ sowie den Publikumsrahmen als ›Welt‹ bezeichnen, dann führt die metatheatrale Markierung des Bühnenrahmens zu einer Potenzierung des Theaters und die Markierung des Publikumsrahmens zu einer Potenzierung von Welt.

Für beide Formen gibt es einflussreiche Vorbilder und Traditionslinien. Das wirkungsmächtigste Vorbild für eine Potenzierung von Welt ist Calderóns *El gran teatro del mundo* (1655). Das Stück gibt bekanntlich ein Exempel katholischer Rechtfertigungslehre, indem es vorführt, dass sich der Mensch nicht nur durch seinen Glauben, sondern auch durch sein Handeln (am Beispiel der Reaktion auf einen Bettler) vor Gott rechtfertigen kann. Die Zuschauer des *auto sacramental*, die das Stück im Rahmen des Fronleichnamsfests sehen, sollen sich in den typisierten Figuren des Spiels-im-Spiel wiedererkennen und den Titel dieses Spiels-im-Spiel – »*Obrar bien, que Dios es Dios*«, »*Gut handeln, denn Gott ist Gott*«¹²⁴ – als Aufruf für ein Leben nach dem Maßstab der Werkgerechtigkeit verstehen. In diesem Sinne ermahnt die allegorische Figur der Welt das reale Publikum in einer Parabase: »*al teatro pasad de las verdades, | que este el teatro es de las ficciones*« – »geht nun zum Theater der Wahrheit hinüber, | denn dies ist das Theater der Fiktionen«.¹²⁵

Der Status des Metatheaters wird im Stück von der Figur des *Autor* (des »Schöpfers«) mit dem barocken Topos des *theatrum mundi* erklärt, wonach das ganze menschliche Leben eine Vorstellung sei: »*toda la vida humana | representaciones es*«.¹²⁶ Das Stück markiert also gerade nicht das Theater als Raum der Repräsentation, sondern die Welt, und es potenziert die Welt, indem es die Immanenz als Raum des Scheins ausstellt, der vor dem Hintergrund einer absoluten heilsgeschichtlichen Wahrheit betrachtet werden muss. Es benutzt gewissermaßen das Spiel-im-Spiel nur, um eine Welt-in-der-Welt zu errichten. Dabei ist es die parabatistische Transgression, die das Fronleichnamspublikum als Gemeinschaft der Gläubigen hervorbringt.

Der umgekehrte Fall einer Potenzierung des Theaters ließe sich schon an *La vida es sueño* (erstaufgeführt Ende der 1620er Jahre) zeigen; im Vergleich mit der Romantik ist aber vor allem ein Blick auf Shakespeare wichtig, bei dem sich ebenfalls beide Typen des Metatheaters finden. So gibt es eine typologische

124 Calderón: *El gran teatro del mundo*, S. 30, V. 438.

125 Ebd., S. 90, V. 1390 f. Zuvor hatte sich bereits die allegorische Figur der Vernunft an das Publikum gewandt: »[...] con que doy, | por hoy, fin a la comedia, | que mañana hará el Autor. | Enmendaos para mañana | los que veis los yerros de hoy.« – »[...] damit ist | für heute das Stück zu Ende, | das morgen der Schöpfer weiterführt. | Bessert euch für morgen, | die ihr die Fehler von heute seht« (ebd., S. 80, V. 1249–1253).

126 Ebd., S. 30, V. 427 f. Vgl. mit fast identischem Wortlaut auch S. 8, V. 46.

Ähnlichkeit zwischen der Potenzierung von Welt in Calderóns *Gran teatro* und im Spiel-im-Spiel des *Hamlet* (1604): Im *Hamlet* stellt Shakespeare zwar nicht wie Calderón das Sein als Schein aus, aber er stellt doch dar, wie der Schein des Theaters direkt auf das Sein des Lebens einwirken kann. Gleich zweimal wird der Schein auf der Bühne für die Figuren zum Anlass einer Reflexion über das eigene Sein – für Hamlet, der sich von dem Schauspieler das Leid der Hekuba rezitieren lässt und deswegen sein eigenes Verhalten infrage stellt, sowie für Claudius, der die Aufführung von *The Murder of Gonzago* abbrechen muss und von dem Stück zur Reflexion über seine eigene Schuld getrieben wird.¹²⁷ Nur dieser parabatistische Effekt, die unausweichliche Reaktion des Zuschauers Claudius auf das Spiel, erlaubt es Hamlet, das Stück mit »*Mouse-trap*« zu betiteln.¹²⁸ Indem *Hamlet* die Wirkung des Theaters auf die Welt metatheatral verhandelt, verschiebt es den Fokus auf den Publikumsrahmen und damit auf die Wirkung des Theaters auf die Zuschauer.

Im *Midsummer Night's Dream* (1600) verhält es sich hingegen umgekehrt, hier kommt es tatsächlich zu einer Potenzierung des Theaters. Shakespeares Komödie führt vor, wie die Handwerkertruppe daran scheitert, auch nur ein minimales illusionistisches Element in ihrer Aufführung der Tragödie von Pyramus und Thisbe zu erzeugen. Damit fokussiert das Stück nicht die Rezeptionswirkung, sondern die Produktionsästhetik der Bühne. Es potenziert den Bühnenrahmen, indem es den Schein der Komödie als Schein markiert. Das wird vor allem deutlich, wenn Puck abschließend den Epilog spricht, den Theseus Bottom nach dem Ende des Spiels-im-Spiel soeben noch untersagt hat, und dabei das reale Publikum adressiert: »If we shadows have offended, | Think but this, and all is mended, | That you have but slumbered here | While these visions did appear.«¹²⁹ Diese Parabase potenziert das Theater also insofern, als sie auch den Bühnenrahmen erster Ordnung als »vision«, als Schein markiert.

Mit Entstehung der Repräsentationsbühne werden die Möglichkeiten der Potenzierung von Welt und Theater durch das parabatistische Metatheater massiv eingeschränkt. Exemplarisch lässt sich das bereits an Pierre Corneilles *L'Illusion comique* (1636) beobachten.¹³⁰ Protagonist des äußeren Bühnen-

¹²⁷ Vgl. Iser: *Das Spiel im Spiel*, S. 223–231.

¹²⁸ Shakespeare: *Hamlet*, S. 1810 (III/2, V. 220).

¹²⁹ Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream*, S. 1095 (V/1, V. 409–412).

¹³⁰ Peter Bürger hat gezeigt, dass das Stück am Höhepunkt einer Entwicklung steht, in dem die französischen Autoren von den illusionsbrechenden *pointes* Abstand nehmen, die insbesondere zum Repertoire der niederen Theaterkomik der Lustigen Figuren gehört hatten, und an diese Stelle Techniken der *feinte*, vor allem der Intrige, aber auch der theatralen Selbstreflexion setzen (vgl. Bürger: *Die frühen Komödien Pierre Corneilles*, v. a. S. 19–38 und 226–236).

rahmens ist Pridamant, der seinen Sohn Clindor zehn Jahre vor Beginn der Handlungszeit durch übertriebene väterliche Strenge vertrieben hat. Seitdem befindet sich der reumütige Vater auf der Suche nach seinem Sohn. Dazu bedient er sich der Hilfe des Zauberers Alcandre, der ihm durch seine Magie Szenen aus dem Leben Clindors zeigt – zuletzt auch den Tag, an dem Clindor in einem Hinterhalt getötet wird. Zur Überraschung des erschütterten Vaters bekommt er jedoch in der letzten Szene zu sehen, wie der vermeintlich getötete Sohn und seine Mörder Geld untereinander aufteilen. Erleichtert stellt Pridamant fest, dass Clindor nicht tot ist, sondern nur als Schauspieler in seiner Rolle ermordet wurde. Pridamant ist also einer doppelten Illusion aufgefressen: der des Zauberers und der des Spiels-im-Spiel.

L'illusion comique hat es ebenso wenig wie *A Midsummer Night's Dream* auf einen direkten Wirkungszusammenhang von der Bühne auf den Beobachtungsrahmen abgesehen. Weder soll das Leben der Zuschauer verändert noch ein Reflexionsprozess in Gang gesetzt werden. Pridamant hat von Beginn an seinen Fehler erkannt, der seinen Sohn von ihm gestoßen hat. Deswegen kann Alcandre (darin steht er Puck typologisch nahe) das Stück auch nicht mit einem moralischen Epilog beenden, sondern nur mit einer Verteidigung des Theaters: Wenn Pridamant meine, den Beruf seines Sohnes beklagen zu müssen, würde er den Stellenwert des neuen Theaters in der Pariser Gesellschaft verkennen. Damit wird aber nur noch der ökonomische und nicht der epistemologische oder gar politische Stellenwert des Theaters als Institution hervorgehoben.¹³¹

Corneilles Stück ist bereits so sehr dem Paradigma der Repräsentationsbühne verschrieben, dass es keine expliziten Parabasen mehr enthält. Der einzige Augenblick, in dem die Grenze zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen brüchig wird, ist der Moment, in dem Clindor scheinbar getötet wird. Nur hier (und auch nur in Corneilles überarbeiteter Fassung) verstößt Pridamant gegen die Regeln der theatralen Illusion, wenn er inmitten des Geschehens zu Alcandre ausruft: »On l'assassine, ô Dieux, daignez le secourir.«¹³² Es ist nur folgerichtig, wenn unter den Bedingungen der

¹³¹ Vgl. dazu Bürger: Die frühen Komödien Pierre Corneilles, S. 235: »Das barocke Theater weist auf die Illusionshaftigkeit des menschlichen Lebens; in der *Illusion* wird die Realität keinen Augenblick in Frage gestellt [...]. Dargestellt wird nicht die Scheinhaftigkeit der Welt, sondern die Scheinhaftigkeit des Theaters.«

¹³² So der Wortlaut nach Corneilles Überarbeitung des Stücks im Jahr 1660 (Corneille: *L'illusion comique*, S. 1446; in der Erstausgabe heißt es lediglich: »Hélas! il est perdu!«, ebd., S. 684). Vor allem in der überarbeiteten Fassung wird deutlich, dass sich Pridamant in einer ähnlichen Situation befindet wie das von d'Aubignac geschilderte Mädchen, das Sein und Schein verwechselt und sich bei einer Tragödienaufführung um den Protagonisten sorgt (s. o., S. 112 f.).

Repräsentation die ›vierte Wand‹ im Spiel-im-Spiel grundsätzlich nicht vonseiten der Bühne kommunikativ überschritten wird und auch vonseiten des Publikums nur dann, wenn ein Zuschauer das Prinzip der Illusion erkennt.¹³³ Diese Einschränkung bringt das Metatheater aber um sein eigentliches Erkenntnisziel, Theater und Welt in Abhängigkeit voneinander denken zu können. Ohne metatheatrale Parabasen kommt es weder zu einer Potenzierung des Theaters noch der Welt. Deswegen dauert es noch bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert, als sich aus dem Metatheater eine neue Form des politischen Imaginären ausbildet.

Im parabatistischen Metatheater der Romantik zeichnet sich dann jedoch eine spezifisch romantische Version des *theatrum-mundi*-Topos ab, die auf eine andere Art und Weise politisch ist als es eine Thematisierung von Tagespolitik auf der Bühne sein könnte.¹³⁴ Solange im sich ausbildenden Paradigma der Repräsentation im Zentrum der Macht der natürliche Körper des Königs stand, der ein Abwesendes repräsentierte – sei es die Idee eines *corpus mysticum*, sei es die abstrakte Idee eines Staates –, solange war politische Herrschaft auf ein politisches Imaginäres angewiesen, das auf dem Prinzip der Mimesis beruhte. Die Parabasis hat diese älteren Formen des politischen Imaginären immer schon problematisiert. Doch erst im Metatheater der Romantik überwindet die Parabasis diese älteren Formen, indem sie in das binäre System der zwei Körper des Königs bzw. des Königs und seines Porträts den Beobachter als nicht eliminierbare dritte Instanz einführt und dessen Bedeutung für die Repräsentation in den Blick nimmt. Das parabatistische Drama stellt aus, dass sich diese dritte Instanz des Beobachters vom Raum der Repräsentation unterscheiden muss, um die politische Ordnung überhaupt erst erzeugen zu können. In diesem Moment, in dem der Beobachter zur Bedingung der Möglichkeit von Macht wird, wird erstmals seine eigene Machtposition in das politische Imaginäre integriert.

In Anlehnung an Kantorowicz und Marin soll diese neue Form des politischen Imaginären der Romantik im Folgenden mit dem Begriff vom ›Publikum des Königs‹ bezeichnet werden. Dieser Begriff umfasst zwei

¹³³ Walter Pape sieht in der metatheatralen Selbstthematisierung der französischen Komödie des frühen 17. Jahrhunderts einen Weg, der von der Komödie der Lustigen Figur wegführt: Corneille »and other comedy-writers of the French early seventeenth century had renounced the more rude comic devices like harlequin and low characters in order to redeem comedy's ill reputation of being only farce by a more sophisticated self-conscious comic illusion« (Pape: *Comic Illusion*, S. 239).

¹³⁴ Teile der folgenden Überlegung sind eine überarbeitete Fassung von Kirchmeier: *Von der Ästhetik der Repräsentation*, S. 169–178.

Aspekte: Erstens verschiebt sich der Fokus des politischen Imaginären weg vom sakralen Körper des Königs hin zu der Gemeinschaft des Publikums, das als Träger dieser Ordnung fungiert. Das Publikum wird dadurch erstmals seit der Alten Attischen Komödie konsequent selbst als politischer Akteur imaginiert. Zweitens stellt das Publikum des Königs die Frage nach der Legitimität der Person, die für sich die Herrschaftsrolle in Anspruch nimmt. Der imaginäre politische Körper des Königs wird in die mimetischen Techniken aufgelöst, durch die er produziert wird. Dieses Verfahren führt, mit Claude Leforts gesprochen, zu einer »Entkörperung der Macht« und somit zu der Paradoxie, dass sich im Zentrum dieses politischen Imaginären – dort also, wo zuvor der *body politic* verortet war – eine Leerstelle befindet.¹³⁵

Die Romantik gestaltet die neue Form des politischen Imaginären konkret dadurch, dass sie das Metatheater zu einem Formprinzip der Komödie macht. Den beiden Aspekten vom Publikum des Königs entsprechen dabei die beiden Typen des parabatistischen Metatheaters, wie sie oben dargestellt wurden: Die romantische Komödie thematisiert einerseits die Legitimität der Herrschaftsrolle, indem sie den Bühnenrahmen markiert. Sie »zeigt« dazu, um noch einmal den Begriff Max Kommerells zu verwenden, auf die Figur, die im Spiel-im-Spiel eine bestimmte Rolle darzustellen beansprucht. Andererseits thematisiert die romantische Komödie die Gemeinschaft des Publikums, indem sie den Publikumsrahmen markiert. Durch die Potenzierung des Publikumsrahmens kann sich das reale Publikum als *dramatis persona* auf der Bühne selbst als politisches Subjekt beobachten. Das Metatheater stellt damit genau das aus, was nach der Logik des »Porträts des Königs« ausgeschlossen war.

Ein erstes Beispiel, an dem sich der Aspekt vom »Zeigen« auf das Publikum, also die zweite Form des parabatistischen Metatheaters, erkennen lässt, findet sich im dritten Akt von Tiecks *Die verkehrte Welt* (1798). Hier gibt es nicht nur ein Spiel-im-Spiel, sondern das Theater wird ganze drei Mal metaleptisch gespiegelt – ein Spiel-im-Spiel-im-Spiel-im-Spiel also. Dabei sind schon die Zuschauer des primären Bühnenrahmens mit der für sie nur doppelten Metalepse überfordert:

SCÄVOLA. Auszuhalten ist es nicht, das ist gewiß. Seht Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehn ein Stück; in jenem Stück sitzen Zuschauer und sehn ein Stück und in diesem dritten wird denen dreifach verwandelten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt.

135 Vgl. Lefort: Die Frage der Demokratie, S. 293.

WACHTEL. Ich habe nichts gesagt, aber um nur zur Ruhe zu kommen, hätte ich mich gern aus meinem jetzigen Zuschauerstande in die letzte versifizierte Komödie als Akteur hineingeflüchtet. Je weiter ab vom Zuschauer je besser.

DER ANDRE. Nun denkt Euch Leute, wie es doch möglich ist, daß *wir* wieder Akteurs in irgend einem Stücke wären und einer sähe nun das Zeug so alles durcheinander. In diesen Umständen wären wir nun das Erste Stück. Die Engel sehn uns vielleicht so, wenn uns nun ein solcher zuschauender Engel betrachtet, müsste es ihm nicht möglich sein, verrückt zu werden?¹³⁶

Es sind natürlich keine Engel, sondern wir selbst, die als Beobachter vierter Ordnung die Möglichkeit haben, angesichts der komplexen Ebenenstruktur ebenso »verrückt« zu werden wie die Beobachter dritter Ordnung, die wir auf der Bühne sehen: Man sieht Leuten dabei zu, wie sie Leuten zusehen, die Leuten zusehen, die Leuten zusehen. Diese potenzierte metaleptische dramatische Form erfüllt die Funktion, das mimetische Spiel auf der innersten Darstellungsebene so weit wie möglich in den Hintergrund zu rücken, um das Publikum und damit auch die eigene Beobachtungsposition selbst zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung zu machen. Die mimetischen Figuren treten also nur deswegen in immer weitere Ferne, damit die Zuschauerinnen und Zuschauer im Vordergrund als Akteure beobachtbar werden.

Die letzte Grenze zum äußersten Publikumsrahmen und damit zur realen eigenen Beobachtungsposition bleibt dabei zwar formal intakt, da die Figuren zwischen der ersten und vierten Spielebene wechseln, nicht aber – wie manche Lustige Figur des Barockzeitalters – von der letzten Bühnenrampe bis zu uns springen. Die Schwelle zur Partizipation wird im romantischen Metatheater nicht überschritten. Dennoch kommt es zu einer eigentümlichen Verschränkung von Bühnen- und Publikumsrahmen: Der Illusionscharakter der Bühnenrealität wird nur reduziert, um den Spielcharakter der realen Realität auszustellen – was die paradoxe Konsequenz hat, dass gerade dort die Realität am stabilsten erscheint, wo sie von »toxische[n]« Beobachtungen höherer Ordnung (wie Niklas Luhmann das einmal genannt hat¹³⁷) am weitesten entfernt ist, nämlich im innersten Bühnenrahmen. Wie der Zuschauer Wachtel ganz richtig erkennt, hat nur die Figur im innersten Rahmen, die als einzige nur Beobachter erster Ordnung ist, noch festen Boden unter den Füßen: »Je weiter ab vom Zuschauer je besser.«

136 Tieck: Die verkehrte Welt, S. 71 f.

137 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 156.

Wer Tiecks Publikum dabei beobachtet, wie es sich selbst als Darsteller vierter Ordnung vor einem transzendenten Publikum von Engeln imaginiert, der kommt unweigerlich auf den Gedanken, dass er genauso eine mimetische Figur sein könnte wie »DER ANDRE« (was ein durchaus sinnfälliger Name für diesen letzten Zuschauer ist). Indem Tieck das Publikum auf solche Weise zum Protagonisten der Handlung macht, unterläuft er die stillschweigende Konvention der Mimesis als eine scheinbar auf das Theater beschränkte Praxis. Er richtet sich damit ganz prinzipiell gegen das Theater als einen Ort, der auf dem Prinzip der Repräsentation beruht. »Das parabatistische Lustspiel der Romantik protestiert«, wie Uwe Japp deswegen völlig zu Recht konstatiert hat, »gegen die in sich abgeschlossene Form der Guckkastenbühne«¹³⁸ und damit auch gegen die sich in der Guckkastenbühne manifestierende Machtstruktur der Mimesis.

In dieser prinzipiellen Unterwanderung der Repräsentation ähnelt die metatheatrale Dramaturgie den Bemühungen Tiecks, das Wunderbare auf der Bühne zu rehabilitieren – also dasjenige, was eine mimetische Repräsentation immer schon übersteigt.¹³⁹ Jedoch gestaltet Tieck durch die Fokussierung auf den Publikumsrahmen darüberhinausgehend die Imagination des Publikums auf ganz spezifische Weise. Das Publikum kann sich als neues Subjekt des politischen Imaginären in einer parabatistischen Dramaturgie nunmehr selbst beobachten.

Deutlich wird das etwa in dem kurzen Stück *Ein Prolog* (1796).¹⁴⁰ Das Stück spielt im Parterre eines Theaters, in dem die Zuschauer auf den Beginn des Spiels-im-Spiel warten. Das Publikum weiß hier noch nicht einmal, um welches Stück es sich handelt, und während es immer länger auf den Anfang wartet, wird sogar immer fraglicher, ob überhaupt ein Stück gespielt wird. Die metatheatrale Bühne im *Prolog* stellt nichts mehr dar, es gibt keine »vierte Wand«, sondern lediglich den Fokus auf das Geschehen im Publikumsrahmen.

138 Japp: Die Komödie der Romantik, S. 116.

139 Tieck: Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren; vgl. dazu Scherer: Witzige Spielgemälde, S. 106–111.

140 Trotz der formalen Verwandtschaft zum *Gestiefelten Kater* und der *Verkehrten Welt* ist nicht unmittelbar einsichtig, inwiefern *Ein Prolog* als parabatistisches Drama gelten kann. Mit Ausnahme eines »Prologus im Prologus« (Tieck: *Ein Prolog*, S. 241) gibt es keine eindeutig markierten Parabasen. Eine parabatistische Qualität weist das Stück aber insofern auf, als sich sowohl die Publikumsdarsteller als auch das (Lese-)Publikum in einem (wenigstens imaginierten) gemeinsamen Zuschauerraum befinden, wodurch die Grenze zwischen den Darsteller- und Publikumsrollen nivelliert wird. Für die Zuschauerinnen und Zuschauer bleibt damit unentscheidbar, ob sich die Äußerungen des Bühnenpublikums nicht doch parabatistisch auch an sie richten.

Das Publikum, das sich im *Prolog* auf der Bühne versammelt, besteht aus typisierten Zuschauern, die in ihrem ästhetischen Urteil über die Bühne so ziemlich alle Positionen vertreten, die sich im 18. Jahrhundert finden lassen.¹⁴¹ Ihre ästhetische Auseinandersetzung bleibt dabei unversöhnlich, bis zuletzt ausgerechnet Hanswurst die unvermittelbaren Positionen kurzerhand in einen Topf wirft. Damit macht Tieck deutlich, dass es bei diesem Publikum kein Prinzip gibt, das in der Lage wäre, die Spannungen zwischen den Urteilskriterien in einer abschließenden Synthese zu überbrücken. Thema des Stücks ist nicht der unglaubliche Versuch einer Versöhnung, sondern die Darstellung eines ausgeprägt kampfeslustigen ästhetischen Streits. Da wird der Lampenputzer mit Äpfeln von der Bühne vertrieben,¹⁴² »*Anthenor wird hinausgeworfen*«,¹⁴³ »*Melantus wird hinausgedrängt*«,¹⁴⁴ Polykarb »*wird von einigen hinausgetragen*«¹⁴⁵ (wenn auch nur, weil er sich überfressen hat) und Michel und Rüpel ohrfeigen sich wechselseitig.¹⁴⁶ Diese Zuschauer sind weit davon entfernt, sich zu einem homogenen Publikum zu verbinden, das sich einen moralischen Lehrsatz vorsetzen ließe. Ihre Rezeption ist ein hochgradig aktiver und agonaler Akt, der nicht einmal ein Stück als Gegenstand der Auseinandersetzung benötigt. Sie benötigt lediglich einen Publikumsrahmen als öffentlichen Raum, in dem ein Kampf um Anerkennung des ästhetischen Urteils ausgetragen werden kann.

Um zu verstehen, warum für die Romantik gerade das eine hochgradig politische Situation ist, muss man sich die Bedeutung des Chores in der romantischen Parabasentheorie vergegenwärtigen. Für Friedrich Schlegel ist die Frage nach der Funktion der antiken Parabase nicht davon zu trennen, dass in der Parabase der Chor zum Publikum spricht. Den Chor aber deutet er im Sinne einer politischen Theologie als Relikt eines ursprünglich religiösen Festes, das in der Kunst politisch geworden sei: »Der Chor besonders deutete auf das Athenische Volk, welches in der Schönheit seines Spiels seine eigne Heiligkeit erblickte.«¹⁴⁷ In der 1822 erschienenen Werkausgabe ersetzt er den Begriff »eigne Heiligkeit« mit dem stärker politischen Konzept »eigne, nach alter Verfassung der freiesten Republik geheiligte, Idee und oberste Gewalt«. ¹⁴⁸ Im Chor erkennt sich der Polisbürger als republikanische Macht-

141 Vgl. Scherer: *Witzige Spielgemälde*, S. 306–308.

142 Tieck: *Ein Prolog*, S. 261.

143 Ebd., S. 253.

144 Ebd., S. 255.

145 Ebd., S. 256.

146 Ebd., S. 262.

147 *KFSA* 1, S. 24.

148 Ebd., *Variantenapparat*.

instanz selbst, und in ebendiesem Sinne schreibt Tieck über den antiken Chor, dass er »offenbar in vielen Stücken das Volk repräsentirt, so daß dann Theater und Bühne eins ausmachten«. ¹⁴⁹

Damit formuliert er einen Gedanken, der sich in Schillers Vorrede »Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie« aus der *Braut von Messina* (1803) besonders prägnant ausgearbeitet findet. Die Figuren in der Tragödie stehen Schiller zufolge gegenüber dem Chor »gewissermaßen schon auf einem natürlichen Theater, weil sie vor Zuschauern sprechen und handeln, und werden eben desto tauglicher von dem Kunst-Theater zu einem Publikum zu reden.« ¹⁵⁰ Zwar bezieht sich Schiller auf den Tragödienchor und deswegen lassen sich nicht alle seine Argumente auf die Komödie übertragen, doch teilen sich Komödienchor und Tragödienchor dieselbe metaleptische Struktur: Als Zuschauer ist der Chor der Vertreter des Publikums auf der Bühne. Wenn Tieck also den Zuschauer auf die Bühne bringt, dann ist das im Sinne der Poetologien seiner Zeit als eine Wiederkehr des antiken Chores unter den Bedingungen der Moderne zu verstehen.

Dabei kommt es zu signifikanten Transformationen: Tiecks ›Zuschauerchor‹ äußert sich nicht über Politik, sondern lediglich über den Literatur- und Theaterbetrieb. Auch spricht er weder als Einheit noch im Agon zweier Halbchöre, sondern er stellt eine vollständig partikularisierte und individualisierte Gemeinschaft dar. Aber gerade in dieser Partikularisierung besteht seine soziale Struktur und sein politischer Gehalt. Hier beobachtet sich ein Publikum selbst dabei, wie aus ihm, um den Begriff Jürgen Habermas' zu verwenden, ›bürgerliche Öffentlichkeit‹ wird. Es kommuniziert dabei zwar nicht im Medium des »öffentliche[n] Raisonement[s]«, das man für das ›Publikum des Königs‹ ohnehin nicht als Prinzip voraussetzen kann (und worin ein Unterschied zu Habermas' Beobachtung besteht), aber doch als »Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute«. ¹⁵¹

Das parabatische Drama löst auf diese Weise das ein, was Friedrich Schlegel in seinem *Republikanismus*-Aufsatz als ethische Maxime der Kommunikation eingefordert hat: »Gemeinschaft der Menschheit soll sein«. ¹⁵² Diese sich aus der Mitteilung konstituierende Gemeinschaft ist unter den Bedingungen eines modernen, also subjektivierten Republikanismus, wie ihn die Romanik imaginiert, gerade kein homogener Körper eines *body politic*, sondern

149 Tieck: Das Buch über Shakspeare, S. 128. Ganz ähnlich schreibt Schlegel über den Chor als »Repräsentation des Volks als Zuschauer der Handlung« (KFSa 11, S. 208).

150 Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: FSA 5, S. 290.

151 Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, S. 86, vgl. außerdem insbesondere das Kapitel »Institutionen der Öffentlichkeit« ebd., S. 90–107.

152 KFSa 7, S. 14.

moderne Gesellschaft geworden, in der Individualität nicht mehr hinter Souveränität verschwindet.¹⁵³ Die Publikumsgemeinschaft befindet sich bei Tieck immer im Zustand des Kampfes *omnium contra omnes* in Form einer kommunikativen Auseinandersetzung. Auch wenn es dabei lediglich um den Dissens ästhetischer Werturteile (und nicht um Urteile über Krieg und Frieden) geht, wird der Raum der Gemeinschaft nicht als utopischer Raum eines Konsenses vorausgesetzt. Er kann kein kohärenter Akklamationsraum einer irgendwie gearteten Herrschaft mehr sein. Der Anspruch auf allgemeine Gültigkeit des Geschmacksurteils ist auch für Tieck nicht mit dessen subjektiver Natur vereinbar. Aber das parabatische Drama imaginiert einen gemeinschaftlichen Kommunikationsraum, in dem eben diese Antagonismen ausgehandelt werden können. Und es ist dieser antagonistische Raum, der das ›Publikum des Königs‹ als politisches Subjekt konstituiert.

Das parabatische Metatheater erzeugt darüber hinaus noch einen zweiten Effekt für das politische Imaginäre, wenn es den Fokus weg vom Publikum und hin auf die Figuren legt. Dann wird sichtbar, wie auch die Redeordnungen und Rollenidentitäten brüchig werden, die unter den Bedingungen des politischen Imaginären vom Porträt des Königs unantastbar waren. Das ist auch der Moment, in dem die zweite metatheatrale Technik, also die Fokussierung des Bühnenrahmens, in den Vordergrund tritt und damit der zweite Aspekt vom ›Publikum des Königs‹: die entkörperlichte Macht oder die Leerstelle, an der sich zuvor der *body politic* des Königs befand. Es geht dabei letztlich um die übergeordnete Frage nach der Rechtmäßigkeit der Übernahme einer politischen Rolle.

Dieses Thema deutet sich bereits in Stücken an, bei denen die metatheatrale Struktur weniger ausgeprägt ist als in Tiecks Komödien. Rüdiger Campe etwa hat am Beispiel von Büchners *Leonce und Lena* (1836) gezeigt, wie auch dort eine parabatische Dramaturgie politisch am Werk ist, wenn sie das Rollenspiel als eine Form von Wahnsinn ausstellt.¹⁵⁴ In der dritten Szene glaubt sich Leonce allein auf der Bühne und setzt zu einem parabatischen Monolog an, in dem er sich selbst als Publikum imaginiert: »Meine Herren, meine Herren, wißt ihr auch, was Caligula und Nero waren? Ich weiß es. – Komm Leonce, halte mir einen Monolog, ich will zuhören.«¹⁵⁵ Hier ist es nicht mehr das Publikum, das sich als Handlungsträger entdeckt, sondern die dramatische Figur eines Prinzen, der sich auf den Standpunkt des Publikums begibt.

153 Vgl. dazu Matala de Mazza: Der verfaßte Körper.

154 Vgl. Campe: Büchners politische Komödien, insbesondere S. 195 f.

155 Büchner: *Leonce und Lena*, S. 103.

Leonce' Diener Valerio, der unter einem Tisch versteckt war, erwidert auf den Monolog: »Eure Hoheit scheint mir wirklich auf dem besten Weg, ein wahrhaftiger Narr zu werden.«¹⁵⁶ Das ist auch ein dramaturgischer Kommentar. Wenn sich der Prinz als Figur und als Publikum zugleich imaginiert, steht er sowohl innerhalb als auch außerhalb des Bühnenrahmens, er wechselt seine Position im Kommunikationssystem und nimmt dadurch in der Tat den Charakter eines Narren im Sinne der Lustigen Figur an. Er okkupiert also eine Position, die nach der Komödienkonvention eigentlich Valerio als Dienerfigur zusteht. Zugleich verliert Leonce die souveräne Position als mimetische Rollenfigur, die ihm nach der Logik der ›zwei Körper‹ und des ›Porträts des Königs‹ zugekommen wäre. So nimmt zwar auch der König im Sinne Marins eine Beobachtungsposition ein, denn das Porträt richtet sich ja in erster Linie an den König selbst, doch er bleibt dabei König. Seine Transposition in einen Publikumsrahmen ist ganz explizit nicht vorgesehen. Im romantischen Metatheater findet ein solcher Wechsel hingegen ständig statt.

Tieck spielt diese Konfusion der Rollen in der *Verkehrten Welt* noch sehr viel expliziter durch als Büchner, und dabei wird der Rollenwechsel auch sehr viel deutlicher. Zu Beginn des ersten Aktes mischt sich der Zuschauer Scävola in den Bühnendialog zwischen Scaramuz und dem Poeten ein und spricht diesem seine Eignung für eine tragische Rolle ab, worauf ihm Scaramuz in einer Parabase entgegnet:

SCARAMUZ. Wie so? Ei, wie das? Ich muß gestehen, ich erstaune über diese Unverschämtheit.

SCÄVOLA. Nein, mein Herr, das haben Sie gar nicht Ursache. Ich bin für mein Geld hier, Herr Scaramuz, und da kann ich hier denken, was ich will.

SCARAMUZ. Die Gedankenfreiheit ist ihnen unbenommen, aber das Sprechen ist Ihnen untersagt.

SCÄVOLA. Wenn Sie sprechen dürfen, wird es mir auch noch immer erlaubt sein.¹⁵⁷

Diese Stelle liest sich wie eine Parodie, wenn nicht sogar Korrektur, des berühmten Appells für Gedankenfreiheit, den der Marquis von Posa in Schillers *Don Karlos* (1787) an den spanischen König richtet. Mit der Kategorie der Gedankenfreiheit wird ein zentrales aufklärerisches Programm nicht

¹⁵⁶ Ebd., S. 104.

¹⁵⁷ Tieck: *Die verkehrte Welt*, S. 12.

nur aufgerufen, sondern zugleich problematisiert. Denn bei aller Gedankenfreiheit bleibt es doch ein Problem, dass jede Ordnung des Politischen eine Regelung benötigt, die bestimmt, wer wann worüber sprechen darf, dass es also ein fundamentaler Bestandteil jeder politischen Ordnung ist, Ansprüche auf öffentliche Rollen innerhalb wie außerhalb des Theaters zu kontrollieren.

In Tiecks Stück gibt diese Stelle den Anlass für ein Spiel, in dem es um die zentrale politische Frage nach der legitimen Einnahme einer solchen Sprecherposition geht. Dieses Spiel beginnt gleich nach der Parabase, wenn Pierrot ins Publikum springt, um zu überprüfen, ob er auch für die Rolle des Zuschauers taugt, wenn Grünhelm die Rampe hinaufsteigt, um seine Eignung als lustige Figur zu testen, und wenn Scaramuz tatsächlich die Herrschaftsrolle des Apollo okkupiert (eine Rolle, die unter den Bedingungen des Ancien Régime selbstverständlich Ludwig XIV. zukam), wohingegen sich der Schauspieler des Apollo in der Rolle des Schöpfers versucht und sich aus der politischen Welt zurückzieht. Das Stück endet dann ganz in der Logik einer solchen Rollenproblematik mit einem Kampf, in dem der Darsteller des Apolls seine rechtmäßige Herrschaftsposition zurückzuerobern versucht. Im Rahmen dieses Kampfes kehrt Grünhelm, der »für den Krieg [...] durchaus nicht gemacht«¹⁵⁸ ist, in das Parterre zurück, während das restliche Publikum die Bühne entert, um »bis auf den letzten Blutstropfen [zu] fechten«.¹⁵⁹ Und es ist schließlich Apollo, der in einer abschließenden Parabase wenigstens auf Ebene der Dramaturgie die Position des Souveräns zurückerobert und inmitten der finalen Schlacht das Stück kurzerhand für beendet erklärt:

APOLLO. Aber meine Herren, Sie vergessen in Ihrem Enthusiasmus ganz, daß wir alle nur Schauspieler sind, und daß das Ganze nichts als ein Spiel ist. – Und damit wäre denn das Stück völlig zu Ende.¹⁶⁰

Der »Enthusiasmus«, von dem hier die Rede ist, ist die Metapher des *ἔνθεος*, die Metapher vom göttlichen Geist, der in die Menschen fährt wie die Muse in den Rhapsoden oder hier eben der Darsteller in seine Rolle (oder die Rolle in ihre Darsteller). Das Stück geht zwar noch nicht so weit, diese Geister schlechterdings wieder auszutreiben (wie es Friedrich Kittler gefordert hat¹⁶¹) oder die Darsteller von ihren Rollen zu befreien (wie Elfriede Jelinek¹⁶²), aber der Weg ist doch vorgezeichnet. Denn die Parabasen in der

158 Ebd., S. 109.

159 Ebd., S. 113 f.

160 Ebd., S. 114.

161 Vgl. Kittler (Hg.): *Austreibung des Geistes*.

162 Vgl. etwa Jelinek: *Ich möchte seicht sein*.

Verkehrten Welt machen deutlich, dass solcherlei Inbesitznahmen von Rollen immer hegemoniale Akte sind. Es sind lediglich mimetische Techniken, die einst aus dem Kind Louis den Sonnenkönig machten, und die, wenn sie zu wirken aufhören, Ludwig XVI. in den Citoyen Capet verwandeln können.

Das Thema der metatheatralen Fokussierung des Bühnenrahmens ist nicht einfach nur der Verlust der Rolle, sondern vielmehr deren Potenzierung.¹⁶³ Deswegen wird im Stück ein Kampf ausgetragen, in dem es – anders als im *Prolog* – nicht mehr um das Moment der Rezeption und um die Anerkennung des ästhetischen Urteils geht. Was nun auf dem Spiel steht, ist geradezu komplementär dazu der Kampf um Anerkennung als rechtmäßiger Sprecher. Damit aber verhandelt das Metatheater genau das zentrale politische Problem im Übergang von monarchischen auf demokratische Gesellschaften, das den Romantikern deutlich vor Augen steht – exemplarisch in Novalis' 19. Aphorismus von *Glauben und Liebe*: In Monarchien könne es zwar, wie Novalis schreibt, nur einen Mittelpunkt geben, und deswegen könne der König auch nicht Gleicher unter Gleichen sein. Dennoch ist das Ziel der politischen Entwicklung eines, das die Legitimität monarchischer Herrschaft radikal infrage stellt: »Alle Menschen sollen thronfähig werden.«¹⁶⁴ Warum sollte also nicht auch Scaramuz den Sonnengott geben dürfen?

Im ›Publikum des Königs‹ findet das parabatistische Theater (und mit ihm das romantische Kunstwerk schlechthin) zu einer ganz anderen politischen Imagination einer Gemeinschaft der Mit-Teilung des Ich als die Illusionsbühne der Aufklärung. Im Paradigma eines Regimes der Repräsentation war die Bühne der Ort, der eine Herrschaftsordnung verdoppelt. Die Repräsentationsbühne war immer auch die politische Darstellung einer Macht, die sich im Theater ausstellt. Das galt sowohl für die Repräsentation eines Königtums von Gottes Gnaden, eines hochabsolutistischen Hofes wie auch eines sich als moralische Instanz konstituierenden Bürgertums. Noch im Streit um die Ständeklausel ließ die Aufklärung das Prinzip unangetastet, dass die Bühne der Ort ist, auf dem ein politischer Stand repräsentiert wird. Das politische Imaginäre war in ihrem Wesenskern immer auf Repräsentation angewiesen.

Das parabatistische Drama setzt dieser Inanspruchnahme der Bühne ein Ende. Es verschiebt den Blick auf die Öffentlichkeit als den realen Träger des politischen Imaginären. Und es fragt nach der ethischen Legitimität von Subjekten, die sich nach der Logik einer mimetischen Repräsentation anmaßen, nicht nur sie selbst, sondern Repräsentanten eines anderen zu sein.

163 So das Argument von Szondi: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie, S. 29.

164 Novalis: *Glauben und Liebe oder Der König und die Königin*. In: Ders.: *Schriften*, Bd. 1, S. 489.

Damit verletzt es die lange gültige stillschweigende Vereinbarung darüber, wer auf der Bühne auf welche Weise zu wem sprechen darf. Das eigentlich Politische ist die Störung dieser Redeordnung, ist also die Aufdeckung desjenigen Diskursprinzips, das die Illusionsbühne des 18. Jahrhunderts als ihr Betriebsgeheimnis verschwiegen hat. Das parabatische Metatheater formatiert eine neue Ordnung des Politischen, indem es nicht mehr nur Macht (in Form der zwei Körper oder des Porträts des Königs) ästhetisch darstellt, sondern deren Hegemonien austariert – und genau das beobachtbar macht. Es schafft eine Bühne, die den Kampf um Sichtbarkeit und den Kampf um eine Sprecherposition als eine ethische Frage ausstellt. An die Stelle des Agons zwischen Figuren, die auf der Bühne als Träger von Ideen erfahrbar sind, tritt die Auseinandersetzung um das Prinzip, das der Logik der Rolle zugrunde liegt, für etwas anderes als sich selbst zu sprechen. Deshalb geht es in der romantischen Parabasis nicht mehr nur um eine Ästhetik der Repräsentation, sondern eine Ethik der Partizipation und damit um das zentrale Problem, das sich für die politische Ordnung nach Ende des absolutistischen Zeitalters stellt.

Die parabatische Komödie markiert eine theatrale *epochē*, sie steht an einem historischen Wendepunkt in der Geschichte des Dramas, der mehr ist als der Übergang der Epoche des Dramas zu der des Romans. Im Übergang vom Ausruf in Goethes *Iphigenie* »zwischen uns | Sei Wahrheit! | Ich bin Orest!«¹⁶⁵ zur Aussage in Heiner Müllers *Hamletmaschine* »Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr«¹⁶⁶ steht die *epochē* einer Dramenpoetik, die die Annahme einer Rollenidentität in metatheatralen Parabasen selbst auf die Bühne bringt.

Die Romantik, so könnte man zuspitzen, hat erst durch die parabatische Komödie ein politisches Imaginäres entworfen, oder anders formuliert: Erst die romantische Komödie schafft eine Bühne für das Politische, weil durch die Potenzierung von Bühne und Publikum im parabatischen Metatheater die Bedingungen von theatraler Repräsentation in den Blick geraten. Die Parabasen machen damit diejenigen Rede- und Sichtbarkeitsordnungen beobachtbar, die dem theatralen Dispositiv aller politischen Aufführungsrahmen zugrunde liegen. Damit stellt die parabatische Komödie jenen politischen Mechanismus bloß, den die epistemischen Ordnungen der Bühne und des Politischen zuvor immer schon vorausgesetzt hatten. Die agonale Struktur demokratischer Gesellschaften wird so überhaupt erst auf der Bühne als ethisches Problem verhandelbar.

165 Goethe: Iphigenie auf Tauris. In: FGA I.5, S. 586 (III/1, V. 1080–1082).

166 Müller: Hamletmaschine, S. 549.

Der sich darin abzeichnende Transformationsprozess von einer Ästhetik der Repräsentation zu einer Ethik der Partizipation ist mit den parabolischen Komödien der Romantik nicht an seinem Ende angelangt. Die Komödien setzen vielmehr einen Prozess erst in Gang, der einen langen Zeitraum in Anspruch nehmen wird. Er beginnt in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts und ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch nicht abgeschlossen. Und doch zeichnet sich in diesem Prozess ab, wie sich aus der Komödientradition ein politisches Programm des Theaters entwickelt, dessen Folgen für Ästhetik und Politik der Gegenwart bislang kaum abzusehen sind.

5.5 *Romantische aemulatio*

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts überschlägt sich das parabolische Metatheater geradezu in seiner Kritik an der Rechtmäßigkeit von Sprecherinstanzen, indem es die Trennung von Publikums- und Zuschauerrahmen und mit ihr das Prinzip der Repräsentation immer wieder kollabieren lässt. Vor allem Clemens Brentanos Dramen radikalieren in einer *aemulatio* die Tieck'schen Literatursatiren. Das trifft besonders auf seinen *Gustav Wasa* (1800) zu. Anlass des Stücks ist August von Kotzebues *Der hyperboräische Esel* (1799), in dem Kotzebue eine Figur namens Karl auftreten lässt. Dieser Karl ist eine polemische Parodie auf Friedrich Schlegel, er spricht fast ausschließlich in Schlegel-Zitaten und wird dafür am Ende vom Fürsten ins Tollhaus gesteckt. Brentano zahlt Kotzebue diese Provokation in einer »ästhetischen Prügeley«¹⁶⁷ in gleicher Münze heim, wenn er nun sein eigenes Stück mit der letzten Seite des *Hyperboräischen Esels* beginnen lässt – eine Vergeltung also nach dem Talionsprinzip: Zitat für Zitat. Karl hat zu diesem Zeitpunkt die Bühne bereits verlassen, und Hans und Malchen finden in einem Happy End zueinander. Brentano spinnt die Handlung nun zunächst folgendermaßen weiter: Der Fürst lädt die Familie zu einer Aufführung eines neuen Stücks Kotzebues ein. Das Stück, das dort zur Aufführung gebracht werden soll, ist kein anderes als eben der *Gustav Wasa*. Die Gesellschaft macht sich sogleich auf dem Jagdwagen des Fürsten auf den Weg. Dass es sich bei diesem Wagen um eine »Wurst«¹⁶⁸ handelt, ist dabei ein erster Hinweis auf die hanswurstianische Tradition, in der das Stück steht.

167 So der Titel einer anonymen Posse über die Auseinandersetzung, die mit Kotzebue und August Wilhelm Schlegel begonnen hat. Den Titel hat Rainer Schmitz für seine Dokumentation des Streits übernommen.

168 Brentano: *Gustav Wasa*, S. 4.

Es vergeht allerdings noch fast die Hälfte des Stückes, bevor im Brentano'schen *Gustav Wasa* das Spiel-im-Spiel mit dem Pseudo-Kotzebue'schen *Gustav Wasa* beginnt. Dann aber kommt es zu einer Vielzahl von metatheatralen Parabasen in Tieck'scher Manier,¹⁶⁹ bevor Brentano am Ende des Stückes diese Parabasen auf ein neues Niveau hebt: Zu Beginn des dritten Aktes des Spiels-im-Spiel, noch bevor dessen Handlung zu einem Ende gekommen ist, sind sowohl Schauspieler als auch Publikum eingeschlafen. Nach einer Weile macht sich das Publikum auf den Heimweg, und die Szene wechselt plötzlich in die Stube des »Verfasser[s]«, in der also Brentano selbst als dramatische Figur über einem »Korrekturbogen [...] in bittere Thränen« ausbricht.¹⁷⁰

Was dann folgt, ist gemessen an den Normen der Repräsentationsbühne so ungeheuerlich, dass das Paradigma der Repräsentation sich nicht nur dehnt, sondern endgültig bricht. In einem Prosaepilog ohne Sprecherangabe, der nicht von einem narrativen Einschub im Nebentext zu unterscheiden ist, wendet sich der Verfasser an einen Adressaten, von dem nicht mehr zu entscheiden ist, ob er Zuschauer (zumindest impliziter Zuschauer eines Textes, der offensichtlich nur Lesedrama sein kann) oder Leser ist: »Nachdem alles dieses an einem hellen und fröhlichen Tag niedergeschrieben war, an dem ich mehr als gewöhnlich den Armen gegeben hatte, versank ich in einen sanften Schlummer und träumte, daß man alles sagen könne, was man denken könne, und alles sagen müsse, was man denken müsse, denn wozu kann und muß man denn sonst.«¹⁷¹

»[A]lles dies« bezieht sich offensichtlich auf das Stück, das man zuvor gelesen hat. Was hier als »ich« in Erscheinung tritt, ist ein Hybrid, das den empirischen Autor, die Figur des Verfassers und den Erzähler dieser narrativen Passage zugleich bezeichnet. Der »sanfte[] Schlummer« verbindet dieses »ich« mit den wenig zuvor eingeschlafenen Schauspielern und Zuschauern des Spiels-im-Spiel. Und der Appell an die Meinungsfreiheit ist nicht nur der literarische Topos einer Zensurkritik, sondern er ist auch – zumal nach *diesem* Stück – ein Appell an die formale Freiheit der parrhesiastischen Kunst, die die Regeln der Repräsentation übersteigt. In einem ausgesprochen »sympoetischen« Akt rahmt die narrative Parabase also das metadiegetische Drama. Damit bricht auch das theatrale Dispositiv zusammen, das selbst im Lesedrama eine Trennung von Darsteller- und Publikumsrahmen zumindest simulieren muss.

169 Vgl. ebd., S. 119, 126, 130, 147f. und 159.

170 Ebd., S. 163.

171 Ebd., S. 165.

Dieser Auflösung der repräsentationsdramatischen Form lässt Brentano noch eine letzte metatheatrale Pointe folgen: Inmitten der Meditationen des Verfassers brechen plötzlich die Zuschauer des Spiels-im-Spiel ein, »die so eben zu Hause gewesen waren, und nichts zu kochen und nichts zu essen gefunden hatten«. ¹⁷² Der Text schließt also den extradiegetischen Erzählrahmen mit dem intradiegetischen Metatheater kurz. Die Zuschauer des Spiels-im-Spiel zwingen den Verfasser, der nun auch in der Sprecherangabe als »Ich« erkenntlich ist, ¹⁷³ sich zusammen gewaltsam Zutritt in das Theater zu verschaffen, in dem gerade Kotzebues *Bayard* (1801) gespielt wird. ¹⁷⁴ Nachdem die »Leute« und »Menschen« (so nennt Brentano mit Anspielung auf die antiken Halbchöre die beiden Gruppen der Zuschauer) den Innenraum betreten haben, heißt es im Nebentext: »Die Leute und Menschen setzen sich nieder, der Vorhang geht auf, es ist ganz dunkel, es wird mir schrecklich ängstlich, man sieht nichts, und hört nichts, es stöhnt von allen Seiten ganz gewaltig.« ¹⁷⁵ Wieder kollabiert die Differenz zwischen dramatischem und epischem Kommunikationssystem, wenn hier im Nebentext dasselbe ›Ich‹ spricht, das auch im Haupttext als Figur auftritt. Und auch das Kommunikationssystem auf der Ebene des Spiels-im-Spiel beginnt sich nun aufzulösen, wenn das Publikum auf der Bühne nichts sieht und außer einem Stöhnen nichts hört.

Erst nach einer Weile vernimmt das drameninterne Publikum in der Dunkelheit schließlich doch eine Stimme und sieht »einen leuchtenden mathematischen Punkt, der mit großem Geräusche immer kleiner wird«. ¹⁷⁶ Die »Stimme« gibt sich dem Ich als »Blanka's Charakter« zu erkennen. ¹⁷⁷ Sie klagt: »Siehst Du dort den leuchtenden Mathematischen Punkt, der mit solchem Geprassel zusammenschumpft, der stand mir gegen über. In mir schwoll die Tugend so ohne Gränzen, daß ich aufgieng wie ein Luftballon, und am Ende, da gar kein Raum übrig war, als der Raum selbst, so bin ich der Raum selbst, und der Darstellung unmöglich geworden.« ¹⁷⁸ Im Anschluss an Blankas körperlose Stimme stellt sich auch der Punkt als Figur aus Kotzebues Drama vor: »Ich bin der Charakter des Gatten Blankas, mein Werth wurde

172 Ebd., S. 166.

173 Ebd., S. 166 ff., vgl. zuvor bereits S. 84.

174 Dabei müssen sie an dem Theatergeist vorbei, der sie »Zum Casperle« (ebd., S. 173) schicken will – in ein Theater der Lustigen Figur also, in dem die parabolische Form, anders als im Theater Kotzebues, beheimatet ist.

175 Ebd., S. 175.

176 Ebd., S. 176.

177 Ebd., S. 177.

178 Ebd.

durch eine ewige Erhöhung der Tugendpotenz meiner Gatinn so verringert, daß ich immer mehr und mehr zusammen schrumpfte.«¹⁷⁹ Im Theater breitet sich »ein erstickender Bratendampf«¹⁸⁰ aus, das Publikum verlässt das Haus, bis nur noch das ›Ich‹ übrig bleibt, an dem zum Schluss des Textes ein Leichenzug vorbeigeht:

EINER. Ach Gott verzeih dem Herrn von Kotzebue, seine Blanka hat der Schauspielerinn, die die Rolle spielte, alle Gefäße zersprengt, sie ward immer dicker und dicker, bis der zarte jugendliche Leib es nicht mehr erhalten konnte, und sie zerplatzte.

(Leichenzug ab; mehrere Leute gehen hinter dem Sarg her und weinen, und freuen sich besonders über das Kränzlein auf demselben.)

EIN MANN MIT EINEM SÄCKCHEN. Aufgeschaut, und Hut ab!

ICH. Warum?

DER MANN. Ich bin ein Leichenbegängniß. In diesem Säckchen liegen die Reste des Schauspielers, der an der Rolle von Blankas Gemahl sterbend zu Staub zerfiel, nachdem er immer mehr und mehr zusammengeschrumpft war.

ICH. O Kotzebue, Kotzebue, Gott sei der armen Seele gnädig!

[Die euch nun bekannte Farce ist durch und durch)* Jenisch.]

)* Gott sei Dank topographisch gemeint.¹⁸¹

Nicht die Figuren des Spiels-im-Spiel sind am Ende von Brentanos Stück gestorben, sondern deren Schauspieler. Und die Ursache ihres Todes ist nicht ein tragischer Konflikt, sondern eine Dramaturgie, die die Schauspieler zu Repräsentanten eines Tugendideals gemacht hat, bis sie, wie die Darstellerin der Blanka sagt, »der Darstellung unmöglich« geworden sind. Die Schuld an diesem Tod weist Brentano Kotzebue zu. Denn Kotzebue ist es – so stellt es das Stück dar –, der die Bühne in einen Raum verwandelt hat, in dem auf Kosten der theatralen Performanz nur noch bürgerliche Moralvorstellungen repräsentiert werden.

Dies sichtbar zu machen, ist die Leistung der ›jenischen‹ Bearbeitung des Stoffes.¹⁸² Denn erst im Metatheater der Jenaer Frühromantik lässt sich die Konsequenz der Kotzebue'schen Dramaturgie im Medium des Dramas

179 Ebd., S. 178.

180 Ebd.

181 Ebd., S. 179f.

182 Brentanos Anmerkung, »Jenisch« sei »topographisch gemeint«, ist doppeldeutig. Es ist auch eine Pointe auf Kosten des spätaufklärerischen Berliner Theologen und Philologen Daniel Jenisch (1762–1804).

beobachten: Die Schauspieler als Träger der Rollen, als bloßes mimetisches Material, implodieren bzw. explodieren und vernichten damit auch das Theater als Raum der Repräsentation. Als positives Modell bleibt bei Brentano das Drama daher nur als Versuchsanordnung für ein radikales Formexperiment zurück.

In seinem Werk macht Brentano zum Zweck einer anti-mimetischen Dramaturgie aber auch vor dem illudierenden Lustspiel nicht halt, wie sein *Ponce de Leon* (1803, vordatiert auf 1804) zeigt. Die Entscheidung für die illudierende Form ist dem konkreten Anlass geschuldet, dass Goethe und Schiller 1800 in den *Propyläen* einen Preis für das »beste Intrigenstück« aussetzten.¹⁸³ Brentano wird kaum damit gerechnet haben, dass Schiller, der die Preisaufgabe formuliert hatte, das Formexperiment einer parabatistischen Komödie für angemessen gehalten hätte.¹⁸⁴ Seine Auflösung findet der *Ponce de Leon* dann auch nicht durch einen parabatistischen Schritt nach außen, sondern durch den Rückzug ins Innere einer ›Herzenssprache‹ der Lyrik.¹⁸⁵

Dennoch sind auch im *Ponce de Leon* Spuren einer parabatistischen Dramatik erkennbar. So treten die Figuren etwa mit den Masken der *Commedia dell'Arte* auf; schon Heine hat von einem Harlekin'schen Wortwitz Brentanos gesprochen;¹⁸⁶ und die Forschung hat auf den Einfluss Gozzis hingewiesen.¹⁸⁷ Darüber hinaus enthält aber zumindest der Epilog auch eine explizite Parabase, und am Beginn der Druckfassung findet sich eine (wohlweislich erst nach dem Preisausschreiben verfasste) parabatistische »Vorerinnerung« des Verfassers, in der Brentano von der Aufführung eines komischen Zwischenspiels berichtet: In einem melancholischen Moment verlor der Harlekin darin seine Fähigkeit zu den *lazzi* und »bekam zum ersten

183 Schiller: Dramatische Preisaufgabe. In: FSA 8, S. 1039, Kurs. entfernt.

184 Im Detail lassen sich freilich auch bei Schiller wenigstens Ansätze einer parabatistischen Komik erkennen. So gibt es eine gewisse Nähe zur Lustigen Figur bei einigen *dramatis personae* Schillers, wie dem Muley Hassan im *Fiesco* oder dem Kapuziner in *Wallensteins Lager*, und es gibt ein Gelegenheitsstück wie *Körners Vormittag*. In seinem theoretischen Werk sticht, abgesehen von einem Fragment zum Verhältnis von Tragödie und Komödie (FSA 8, S. 1047 f.), ein geschichtsphilosophischer Satz aus *Über naive und sentimentalische Dichtung* hervor, der bereits an Hegels These vom Ende der Kunst in der Komödie erinnert: »Wenn also die Tragödie von einem wichtigern Punkt ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigern Ziel entgegen geht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen« (FSA 8, S. 745). Zu Schillers Verhältnis zur Komödie und dem Kontext des Preisausschreibens vgl. Immer: »alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen«.

185 Vgl. Simon: Zusammenstoß des Allgemeinen mit dem Besonderen.

186 »Wie Harlekin rennen die verrücktesten Wortspiele durch das ganze Stück und schlagen überallhin mit ihrer glatten Pritsche« (Heine: Die romantische Schule, S. 447).

187 Vgl. Kluge: Clemens Brentano, S. 358–361.

Mahl atheistische Zweifel an dem Daseyn eines Publikums«. ¹⁸⁸ Ausgerechnet die parabatische Figur verliert ihren Adressaten und ausgerechnet der Verlust des Publikumsrahmens wird als Ursprung von Brentanos Komödie ausgestellt.

Was Brentano damit vor Augen stellt, erinnert bereits sehr an den Typ des traurigen Clowns, den das 19. Jahrhundert nach einer anachronistischen Deutung in Watteaus *Pierrot* sehen wollte. Ohne parabatische Figur ist der Komödie aber das Komische selbst abhandengekommen und so vermutet Brentano, »das Komische müsse entweder unsrer edlen Zeit nicht würdig, oder unsre edle Zeit das Komische selbst seyn«. ¹⁸⁹ Und tatsächlich hält er gerade Letzteres für wahrscheinlich: Wenn nämlich die Komik von der Bühne verbannt wurde, so könne sie nur noch in der Welt selbst beheimatet sein. »Das Komische wäre auf diese Weise nur noch im Zuschauer zu finden, und diesen auf das Theater zu bringen, würde ihm selbst wohl nicht gefallen, da er seinen ernsthaften Platz unten bezahlt hat, damit er oben spielen sehe, und auch nach neuen Erfahrungen die Dinge, wie sie seyn sollen, zu hoch schätzt, um sich an einem Dinge, wie er selbst Eines ist, nicht zu ärgern.« ¹⁹⁰ Komisch ist für Brentano nicht »die Tugend auf der Bühne«, sondern »der Moralthologe im Parterre«. ¹⁹¹

Wenn Brentano davon schreibt, die Zuschauer auf die Bühne zu bringen, meint er das nicht mehr im Sinne einer Repräsentation des Bürgertums, es geht also nicht mehr darum, einen Schauspieler auf die Bühne zu stellen, der bürgerliche Ideale anschaulich macht und dadurch den politischen Anspruch eines bürgerlichen Repräsentationstheaters verkörpert. Vielmehr soll das komische Potential des realen Zuschauers im Parterre erkannt werden. Die Unterscheidung zwischen Publikums- und Bühnenrahmen wird hinfällig – ja, es wird sogar fragwürdig, ob sich unter diesen Bedingungen überhaupt noch von Metatheater sprechen lässt, oder ob damit nicht schon ein zukünftiges Theater im Sinne Adam Müllers anvisiert ist.

Tatsächlich führt Brentano eine Instanz ein, die eine ideale Beobachterposition innehat. Am Ende der Vorerinnerung heißt es, »daß der Souffleur auf dem Indifferenzpunkte« zwischen Darstellern und Zuschauern sitzt. ¹⁹² Brentano weist also darauf hin, dass der Souffleur an einer Art archimedesischen Punkt verortet ist, der sich weder Bühnen- noch Publikumsrahmen zuordnen lässt. Einerseits beobachtet der Souffleur mit den Zuschauern

188 Brentano: Ponce de Leon, S. 354.

189 Ebd.

190 Ebd., S. 355.

191 Ebd.

192 Ebd., S. 356.

das Bühnengeschehen, andererseits ist er mit den Darstellern in einem gemeinsamen Kommunikationsrahmen verortet – dabei aber anders als diese in seinem Souffleurkasten für das Publikum unsichtbar. Seine Position ähnelt in gewisser Hinsicht der des Lichtputzers, dessen Aufgabe er in Personalunion bisweilen auch übernehmen konnte. Brentano folgert, dass dem Souffleur von seiner Position aus das Theater als gemeinsamer Rahmen erscheint, in dem Bühne und Parterre zu einer Einheit werden. Als einziger kann er »über den Schauspieler und den Zuschauer zugleich lach[en]«. ¹⁹³ Die Beobachterposition des Souffleurs wird von Brentano also deshalb idealisiert, da es aus dieser Perspektive kein illudierendes Lustspiel geben kann, das auf der Trennung von Bühnen- und Publikumsrahmen beruht.

In den ein Jahr später erscheinenden *Freimüthigkeiten* (1804) von August Klingemann, in der die Szene wieder ein Theater darstellt, ist der Souffleur gestorben – ertrunken in der Tränenflut bei einer Aufführung von Kotzebues *Menschenhaß und Reue*. Arlequin macht sich daran, den Toten zu rächen, indem er Nieswurz ausstreut, sodass die Darsteller über ihr Niesen ihre Rollen vergessen (und nun ohne Souffleur auch nicht wieder zurückfinden). Nach Tieck'schem Vorbild geht es auch hier immer wieder um das Motiv, dass die Figuren aus ihren Rollen fallen und die Illusion gestört wird. Dass damit die »Diderotsche Wand« verletzt ist, wird im Haupttext von Hilarius (einer Schlüsselfigur, mit der Kotzebue gemeint ist) explizit angesprochen. ¹⁹⁴

Wie Brentanos *Gustav Wasa* ergreifen auch die *Freimüthigkeiten* Partei für Friedrich Schlegel und gegen Kotzebue. Die Titelseite weist das Stück ironisch als »blöde[n] Mitbewerber um den vom Herrn v. Kotzebue ausgesetzten Preis für das beste Lustspiel« aus. ¹⁹⁵ Der Darsteller Theobald (eine Verkörperung Garlieb Merkels, eines Mitarbeiters Kotzebues ¹⁹⁶) zieht zudem eine Parallele zwischen Friedrich Schlegel und Aristophanes: »Der Himmel behüte uns vor dem Aristophanes, der ist noch unsittlicher, wie Friedrich Schlegel! Auch hat man jetzt die Injurienklage gegen solche Dichter, die die Leute persönlich auf das Theater zu bringen wagen!« ¹⁹⁷ Das bezieht noch einmal die politisch-juristische Diskussion ein, die auf den Unterschied zwischen dem namentlichen Spott der Alten Attischen Komödie unter den Bedingungen der Demokratie und der parabatischen Komödie unter den Bedingungen des Spätabsolutismus hinweist.

193 Ebd.

194 Klingemann: *Freimüthigkeiten*, S. 164.

195 Ebd., S. 137. »Blöd« hier noch im Sinne eines Januswortes, das zugleich Inkompetenz und Genialität bedeuten kann (vgl. Stanitzek: Blödigkeit).

196 Vgl. den Kommentar von Jost Schillemeit in Klingemann: *Freimüthigkeiten*, S. 253.

197 Klingemann: *Freimüthigkeiten*, S. 186.

An einigen Stellen überbietet Klingemann die sich bei Tieck andeutenden Auflösungserscheinungen der Repräsentationsbühne in Brentano'scher Manier. Max, einer der Darsteller im Spiel-im-Spiel, beginnt gegen Ende des Stücks immer weiter anzuschwellen. Dabei fällt ihm auf, dass er etwas an sich hat, »das wie ein Publikum aussieht«. ¹⁹⁸ Als allegorische Publikumsfigur wächst er immer weiter, bis die Kulisse auseinanderbricht. Er stirbt, und das Spiel-im-Spiel wird abgebrochen – das Metatheater endet mit seiner Vernichtung.

Das hat erneut Konsequenzen für das theatrale Kommunikationssystem (das natürlich auch in diesem Lesedrama nur implizit im Text vorhanden ist). Nachdem das drameninterne Publikum das Parterre verlassen hat, betritt Arlequin die leere Bühne und hält einen Epilog: »Geneigtes Publikum, ich spreche zu Dir, | Obgleich ich Dich nicht mehr finde allhier; | Denn auf dem Theater bist Du vorhin verblichen, | Und im Parterre hast Du dich fortgeschlichen; | Existirst Du nun nicht noch zum drittenmal, | So ist's mit dem Epiloge ein kritischer Fall!«¹⁹⁹ Die Parabase hat ihren Adressaten verloren und Arlequin weiß sich vor dem impliziten Lesepublikum nur noch mit einer abenteuerlichen Fichte-Exegese zu helfen. Er entscheidet sich, sein eigenes Ich anzusprechen, das das eigentliche Publikum sei, da ja »die ganze Welt nur im Ich beruht«. ²⁰⁰

Mit Brentanos und Klingemanns parabatrischen Dramen hat die romantische Komödie ein neues Niveau erreicht: Nachdem sie im Lesedrama sogar das implizite Theater vernichtet hat, hat sie sich auch von der politischen Frage, mit der sie begonnen hat, verabschiedet und ist bei der Instanz des Subjekts angekommen. Statt um den Agon der Publikumsgemeinschaft oder um die Rechtmäßigkeit von Rollenübernahmen geht es um die Welt des Ichs und um das Ich als Welt. Dazu muss die neue romantische Komödie die dramatische Kommunikationssituation so weit im- bzw. explodieren lassen, bis sich eine nur noch narrative Kommunikationssituation einstellt, in der sich der Leser im Akt des Lesens als Adressat erkennt. Das Theater als Raum des Politischen, als Reflexionsraum einer Gemeinschaft, den die Romantik für das parabatrische Drama erschlossen hat, wird dadurch zerstört.

Wenn das Theater damit aber auch nicht mehr ein Raum des Politischen ist, kann es immer noch ein Raum sein, in den die Politik eindringt. So geschieht es in Jens Baggesens überdimensionierten »dramatische[m]

¹⁹⁸ Die Zuschauer quittieren diese Äußerung mit Missgunst – was, wie Theobald bemerkt, nicht frei von Widersprüchen ist: »Im Parterre pochen sie das Publikum aus!« (ebd., S. 220).

¹⁹⁹ Ebd., S. 225.

²⁰⁰ Ebd.

Gedicht« *Der vollendete Faust oder Romanien in Jauer* (1838), das bereits 1808, zwei Jahre nach der Schlacht von Jena und Auerstedt, fertiggestellt war. Die fiktive Stadt Jauer (der Name ist aus ›Jena‹ und ›Auerstedt‹ mit Anklang an ›Weimar‹ gebildet²⁰¹) befindet sich kurz vor der Einnahme durch die ›Vandalen‹. Doch statt sich gegen die drohende Gefahr zu verteidigen, versammelt sich der Hof des Herzogtums Romanien zuerst in einem Wirtshaus und später (entfernt an Peter Weiss' *Marat / Sade* erinnernd) in einem Irrenhaus, wo man einer von den Insassen gespielten Aufführung von *Der vollendete Faust* beiwohnt.

Bei der Aufführung im Irrenhaus hat Hans Wurst die Seiten gewechselt. Er ist nicht mehr derjenige, der für das Chaos auf der Bühne verantwortlich ist. Zwar immer noch Lustige Figur, die im parabatistischen Kontakt mit dem Publikum bleibt, ist er nun auch »Directeur, | Chorvorsteher, und Regisseur, | Echo zugleich [...] und Souffleur« und muss »außer dem Narrn der Tollen, | Spielen verschiedene andere Rollen«. ²⁰² So hat er »zur Noth, mit großer Schwier', | Im Zaum gehalten das Stück bis hier, | Daß nicht zu weit aus einander schwirre | Der Scenen und der Personen Gewirre«. ²⁰³ Tatsächlich aber hat sich das Stück der verrückten Schauspieler da schon längst verselbständigt. Die Pointe folgt am Schluss, nachdem die Vandalen Romanien besetzt haben, bis zum Theater vorgedrungen sind und den Herzog zum Souverän des Tollhauses erklären.

Dieser Einbruch der Politik in die Sphäre des Ästhetischen bedeutet nicht mehr die Verschmelzung von Kunst und Leben wie in den parabatistischen Dramen der Frühromantik, sondern deren erneute Trennung. Das Theater als Raum der Gemeinschaft ist nicht mehr der Bereich, in dem sich ein Politisches neu konstituieren könnte, sondern er wird von einer außer ihm stehenden Realität eingeholt. Das theatrale Spiel erweist sich als *nur* noch Spiel.

Das Stück, in dem sich zwei Jahrzehnte später diese Entwicklung wie in einem Brennglas verdichtet, ist Eichendorffs *Krieg den Philistern* (1824). Der erste Akt (den Eichendorff, wie alle anderen Akte auch, ›Abenteuer‹ nennt) beginnt auf dem Schiff der ›Poetischen‹, auf dem schon nach kurzer Zeit eine Revolution des Schiffvolks gegen den Regenten auszubrechen droht. Da der Narr den größten Einfluss beim Volk habe, überträgt der Regent ihm die Aufgabe, das Volk zu besänftigen. Um die Legitimität der monarchischen Herrschaft zu verteidigen, bedient auch er sich einer parodistischen

²⁰¹ So vermutet es zumindest Leif Ludwig Albertsen in seiner Einleitung zu Baggesen: *Der vollendete Faust*, S. 7*.

²⁰² Baggesen: *Der vollendete Faust*, S. 270.

²⁰³ Ebd., S. 301.

Fichte-Deutung: »Narr *schnellsprechend*: Nun, Ich bin Ich, das heißt in der angewandten Philosophie nichts andres, als der Herr Regent dort ist der Herr Regent.«²⁰⁴ Erst als sich angesichts dieses Unsinns das Publikum und wenig später der Verfasser zu Wort melden, wird für den Leser ersichtlich, dass auch dieses Stück eine metatheatrale Struktur hat.

PUBLIKUM. Nein, das ist nicht auszuhalten! Solcher Unsinn! Herunter mit dem Narren!

NARR. Was hör' ich, hochzuverehrendes Publikum, Sie versetzen mich in Erstaunen! welche seltsame Wahlverwandschaften! Ich sprach ja nicht zu Ihnen. Ich kenne meinen Verfasser persönlich, ich wußte aber nicht, daß er beim Entwurf des Stückes auf Ihre gütige Mitwirkung gerechnet hätte. Vielmehr pflegte er öfters zu sagen, Sie seien eine allzu prosaische Person.

VERFASSER *hinter der Szene*. Um Gotteswillen, plaudern Sie doch nicht alles aus!

PUBLIKUM. Ach, was geht uns der Verfasser an! Wir wollen uns für unser Geld nicht solche unlogische Sätze aufheften lassen. Was war das vorhin für eine Art zu beweisen! Welche Ungründlichkeit in den Schlüssen! O wir kennen hier Kant und Fichte so gut, wie irgend ein Narr in der Welt. So müssen Sie uns nicht kommen! Wir verlangen philosophischen Genuß! herab mit ihm!

NARR. Aber um Himmelswillen, bedenken Sie doch die Illusion!

VERFASSER. Ich werde Ihre Ungezogenheit mit abdrucken lassen!

VOLK. Untersteht Euch nur hier herauf zu kommen! Wer unsern Narren anrührt, der hat's mit uns ändern zu tun. Alle für Einen!

PUBLIKUM. Das wollen wir doch wohl sehen, ob ein philosophisches Publikum nicht so ein Stück von den Brettern bringen kann. *Das Publikum stürmt die Bühne und gerät mit dem Volk ins Handgemenge.*²⁰⁵

Zwei Jahrzehnte nach der Jenaer Romantik führt Eichendorff hier noch einmal alle Elemente der Parabasis auf: Das Metatheater, die Parabase der Lustigen Figur an das Publikum, der Streit um die Illusion, die Ironie, dass sich ausgerechnet die Lustige Figur auf den Schutz der Illusion beruft, die Responsivität im Dialog von Publikum und Schauspieler, das Einschreiten des Verfassers, sogar das Stürmen der Bühne durch das Publikum und der Kampf auf der Bühne. Auch die revolutionäre Situation wird anzitiert und

²⁰⁴ Eichendorff: *Krieg den Philistern*, S. 37.

²⁰⁵ Ebd., S. 37f.

dynamisiert das Verhältnis von drameninternem Publikums- und Bühnenrahmen. Und schließlich droht sogar der Verfasser in Richtung der Zensoren, die »Ungezogenheiten mit abdrucken [zu] lassen«.

In der Mitte des Stücks liefern sich einige Figuren eine Verfolgungsjagd quer durch das Land, bei der sie kurz nacheinander ein ländliches Tal passieren. Zuletzt gelangt der Narr dorthin, der die übrigen Figuren in die Handlung zurückzuholen versucht, damit das Stück weitergehen kann. Er führt mit den »zufällig« umherstehenden bukolischen Figuren, die noch nichts von der Logik der Parabasis wissen, folgenden Dialog:

NARR. Lieben Leute,
Habt ihr nicht die Philister hier geschaut?
HIRT. Philister?
NARR. Ja, denkt euch die Not: so eben
Wird nah von hier Komödie gespielt.
ANGELA. Was denn? Komödie?
NARR. Und die Kerle laufen
Uns aus der Handlung 'raus –
HIRT. Wie? wo? –
NARR. Es scharrt
Das Publikum entsetzlich –
ANGELA. Wir versteh'n nicht –
NARR. Ja, der geneigte Leser selbst, sind wir
Gedruckt erst, –
ANGELA. Wie gedruckt? –
NARR. Und nett gebunden, –
Er überschlägt uns all' –
JÄGER. Das woll'n wir seh'n!
NARR. Und dringt mit Zorneswut zur letzten Szene.
ANGELA. Mir wird ganz Angst.
HIRT. Sag't nur –
NARR. Hilft nichts! wir werden
Wild überblättert hier, dort ausgepiffen!²⁰⁶

Die Figuren zeigen in dieser hochgradig komischen Szene nicht nur ein Bewusstsein über ihren Status als Figur, sondern sogar über ihre mediale Ontologie im literarischen Drama. Sie wissen, dass sie nicht mehr von Schauspielern dargestellt werden, sondern lediglich aus Schrift bestehen.

206 Ebd., S. 97.

Auch Eichendorff lässt seine Komödie in einer Bühnenkatastrophe explodieren: Der Riese Grobianus greift in den Kampf zwischen Philistern und Poetischen ein und bringt dabei den Pulverturm zur Explosion, der die gesamte Stadt und alle Kämpfer unter sich begräbt. Der Verfasser stürzt auf die Bühne und entschuldigt sich in einer Parabase bei dem Publikum für das missglückte und ungeplante Ende. Sein Blick richtet sich auf den Narren, der als einziger neben ihm verblieben ist, und er erkennt in ihm seinen unheimlichen Doppelgänger.

Mit dieser Erkenntnis des Doppelgängers und mit der immer wiederkehrenden Fokussierung auf die Reflexionsinstanz des ›Ich‹ hat das parabolische Drama seinen vorläufigen Endpunkt, die Ebene des Subjekts erreicht. Auf dem Weg dorthin hat die Romantik mit dem doppelten Formexperiment der Potenzierung von Theater und Welt die Machtordnung der Repräsentation aus den Angeln gehoben und ein demokratisches politisches Imaginäres entworfen. In der Überbietung dieses Formexperiments ist jedoch an die Stelle der Öffentlichkeit des Publikums das Subjekt getreten. Es muss nun in sich selbst zum Schauplatz für den politischen Konflikt werden. Das Theater kann in der Folge nur mehr der Ort für eine subjektive, und nicht für eine politisch-objektive Utopie einer pluralistischen Gemeinschaft sein.

Christopher Balme hat beschrieben, dass damit eine weitreichende Transformation im Verhältnis von Theater und Öffentlichkeit einsetzt:²⁰⁷ Das Theater, das in seinen antiken Ursprüngen als Raum einer agonalen Öffentlichkeit fungierte, schließt sich im 19. Jahrhundert als Privatraum ab. Bei dem überwiegenden Anteil des Theaters der Gegenwart wird ab dem Moment, in dem der Vorhang aufgeht und der Zuschauerraum verdunkelt wird, noch die größte Provokation auf der Bühne als privates Geschehen von denjenigen verbucht, die sich darauf eingelassen haben, in die Vorstellung zu gehen. Das Theater, das einst der Formierung einer bürgerlichen Öffentlichkeit im Gegensatz zur höfischen Feudalkultur diente, ist damit als politisches Instrument eingefriedet. Aus dem Publikum des Königs, das mit dem Ziel angetreten ist, sich als politische Gemeinschaft zu formieren, ist das in sich versunkene Theaterpublikum geworden.

207 Vgl. Balme: *The Theatrical Public Sphere*.

6 Die romantische Ironie als Medium objektiver Kritik

Im Gegensatz zur *Commedia dell'Arte*, die im frühbürgerlichen Milieu beheimatet ist, spielt Mozarts *Figaro* bei Hofe. Mozart bezeichnet seine Oper jedoch trotz des höfischen Handlungsschauplatzes – und folglich mit einem Verstoß gegen die Ständeklausel – als »opera buffa«. ¹ Diese Bezeichnung lässt sich nicht durch den Stoff, sondern nur durch die Tradition der Lustigen Figur rechtfertigen, um die das Geschehen zentriert ist.

Nach modernen Stimmfachkatalogen ist zwar nicht Figaro der Buffo (das wäre eher Bartolo), aber diese Kataloge folgen in erster Linie einer Typologie des Timbres und erst in zweiter Linie der Logik des Theaters. Die ›Buffonerie‹ lässt sich in allen Opern Mozarts erkennen. Sie entspricht einer parabatistischen Grundhaltung seiner Bühnenwerke, die in den Parabasen am deutlichsten ausgearbeitet ist.

Es ist dieses Zusammenspiel von parabatistischem Charakter eines Kunstwerks und Sprechakt der Parabase, das Friedrich Schlegel im 42. *Lyceum*-Fragment auf den kryptischen Begriff der »transzendente[n] Buffonerie« bringt und dabei eine berühmte Definition für das gibt, was er mit einer kühnen Neubestimmung des Wortes als ›Ironie‹ bezeichnet:

Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: denn überall wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern; und sogar die Stoiker hielten die Urbanität für eine Tugend. Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabne Urbanität der sokratischen Muse, was die Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Styl. Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in

¹ So nach der Fertigstellung im *Verzeichnüß aller meiner Werke* (vgl. Mozart: *Le nozze di Figaro*, S. VII), während das Libretto der Uraufführung von »*Comedia per musica*« spricht (vgl. das Faksimile der Titelseite ebd., S. XXX).

ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußeren, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.²

Dieses außergewöhnlich komplexe Fragment enthält in sich schon genügend Gründe dafür, dass man seit der Romantik nicht mehr von *der* Ironie im Singular sprechen kann. Denn Schlegel unterscheidet in den wenigen Zeilen drei Begriffe der Ironie: eine rhetorische, eine philosophische oder sokratische sowie eine poetische. Für letztere hat sich in der Rezeption der Begriff ›romantische Ironie‹ etabliert.

Die rhetorische Ironie hält Schlegel für die niedrigste der drei Formen. Er gesteht ihr eine vor allem polemische Wirkung zu und verweist damit implizit auf ihre Funktion für die gelehrte Polemik der Frühen Neuzeit, die im ausgehenden 18. Jahrhundert allmählich an Bedeutung verliert. Die sokratische Ironie steht für Schlegel über der rhetorischen Ironie, da sie nicht nur der rhetorischen Überzeugung (oder vielmehr: Überredung), sondern der Wahrheitsfindung dient. Schlegel formuliert damit die Auffassung, dass erst die Mäeutik und die Haltung des ›Ich weiß, dass ich nichts weiß‹ eine gemeinsame Wahrheitssuche der Gesprächspartner im Dialog ermöglichen. In der ironischen Haltung der sokratischen Ironie besteht für Schlegel die spezifische Leistung einer Philosophie, in der »in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird«. Er betont damit die erkenntnistiftende Funktion einer dialogisch-sokratischen Philosophie gegenüber den philosophischen Systemen der Aufklärung.

Von der sokratischen zur poetischen Ironie ist es für Schlegel nur ein kleiner Schritt, da die sokratische Ironie für ihn immer schon ein poetisches Moment beinhaltet. Darauf deutet bereits der Ausdruck »logische Schönheit« hin. Mithilfe der Ironie könne sich die Poesie »bis zur Höhe der Philosophie erheben«. Schlegel widerspricht damit denjenigen ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts, die die Wahrheit der Kunst in ihrer mimetischen Repräsentation gesucht haben. ›Wahr‹ ist die Kunst für Schlegel nicht, weil sie eine Wahrheit abbildet, sondern weil sie sich in einem ironischen Verfahren an einem dialogischen Prozess der Wahrheitsfindung beteiligt. Demnach wäre es im Sinne Schlegels auch falsch, in der Philosophie das Ende der Kunst als Erkenntnisinstrument zu sehen. Viel eher ist es umgekehrt: Für Schlegel kann die Universalpoesie mithilfe der Ironie das Erbe der Systemphilosophie antreten.

² KFSa 2, S. 152.

Es ist nicht ganz einfach nachzuvollziehen, worin das Ironische der poetischen Ironie eigentlich besteht. Das 42. *Lyceum*-Fragment gibt darauf eine doppelte Antwort, die zwischen den beiden Bereichen eines »Innern« und eines »Äußern« der Ironie unterscheidet. Nach ihrer inneren Verfasstheit setzt sich die Ironie Schlegel zufolge über ihre ästhetischen, moralischen und schöpferischen Grenzen hinweg. Die innere Seite ist »transzendental«, da sie in der Kunst die Begrenzungen aufhebt, die ein Werk (etwa unter den Bedingungen der Regelpoetiken) überhaupt erst zum Kunstwerk erheben. Damit verweist Schlegel auf die Tendenz des romantischen Kunstwerks, die Grenzen der Kunst zu überschreiten. Nach »innen« lässt sich die poetische Ironie somit gewissermaßen als die ironische Aussage eines Kunstwerks begreifen, das in selbstwidersprüchlicher Weise von sich behauptet, mehr oder sogar etwas anderes als nur ein Kunstwerk zu sein.

Darüber hinaus verweist das Transzendente auch auf Schlegels Konzept einer Transzendentalphilosophie (die freilich mehr mit Fichtes als mit Kants Begriff des Transzendentalen gemein hat). Als Möglichkeitsbedingung bezieht sich dieses Transzendente nicht auf das Ereignis der Parabase, sondern auf die Haltung des Parabatischen an sich, die im ironischen Kunstwerk, wie Schlegel schreibt, »im Ganzen und überall« vorherrscht.³ Allerdings darf dabei nicht vergessen werden, dass »transzendent« (sowie, in etymologischer Hinsicht, »transzendental«) auch schlicht eine Übersetzung von »parabatisch« ist,⁴ dass Schlegel hier also auch das transgressive Moment der Lustigen Figur hervorhebt und damit das Ereignis der Parabase als Dramentechnik konnotiert.

Im »Äußern« ist die poetische Ironie für Schlegel eine »Buffonerie«.⁵ Damit bezieht er sich auf die Parabasen bestimmter »italiänische[r]« Theaterformen, also auf den Opernbuffo in der Tradition der *Commedia dell'Arte*. Die »mimische Manier« meint in diesem Kontext nicht das Darstellungsmittel der

3 In diesem Widerspruch zwischen Strukturganzen und Singulärem kulminiert der in der Forschung viel diskutierte Unterschied zwischen »subjektiven« und »objektiven« Deutungen von Schlegels Ironiebegriff (vgl. etwa Immerwahr: *The Subjectivity*; Behler: *Ironie und literarische Moderne*, S. 10 f., 139–141, sowie v. a. Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie*, S. 7–54). Die Parabase als Ereignis ist insofern »subjektiv«, als sie vorgibt, die unvermittelte Stimme des Autors zu sein. Das Parabatische ist »objektiv«, da es die Haltung einer Offenheit des gesamten Kunstwerkes zur Welt bezeichnet, wie es dem Ideal romantischer Poetik entspricht.

4 Vgl. Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*, S. 202, der auf eine Äquivalenz von »ἔκστασις«, »ἔκβασις« und »transzendental« hinweist, die allesamt das Moment des Heraustretens teilen.

5 Mit dem Begriff der Buffonerie greift Schlegel den griechischen Begriff der βωμολοχία auf, den Aristoteles allerdings als Possenreißerei, die zur Unterhaltung anderer dient, von der eigentlichen Ironie, die der Belustigung des Ironikers selbst dient, unterscheidet (Aristot. *rhet.* 3.18, 1419b; vgl. Behler: *Art. Ironie*. In: *HWRh*, Bd. 4, Sp. 601 f.).

Mimesis, sondern die Dramaturgie des antiken Mimos, die improvisierten Possen eines Vorfahren der Lustigen Figur.⁶ Das Äußere der romantischen Ironie ist für Friedrich Schlegel nicht rhetorisch oder narratologisch, sondern theatral gedacht und auf einen direkten kommunikativen Kontakt mit dem Publikum ausgerichtet. In der Ironie »soll alles Scherz und alles Ernst sein«,⁷ heißt es ergänzend in einem anderen Fragment – was sich vor dem Hintergrund der aristophanischen Parabase recht einfach nachvollziehen lässt, da dort ja im komischen Spiel reale politische Kritik geübt wird.

Der dramaturgische Aspekt der romantischen Ironie hat der Forschung jedoch immer wieder Schwierigkeiten bereitet. So hat die Schlegel-Philologie zwar oft betont, dass es in der romantischen Ironie um das Erzeugen einer Unterbrechung geht, doch wurde das zumeist auf die Unterbrechung der Narration und damit letztlich auf die Gattung des Romans bezogen. Die folgenden Überlegungen versuchen den Nachweis zu liefern, dass die romantische Ironie im Zeitalter der Repräsentation an der Funktionsstelle steht, an der die Parabasis eine Störung der Mimesis bewirkt. Deswegen lässt sich der frühromantische Begriff der Ironie auf Grundlage einer Theorie der Parabasis genauer beschreiben als beispielsweise auf der Grundlage von Theorien der Allegorie, der Subjektivität oder der Selbstreferenz, obwohl alle diese Aspekte notwendig sind, um bestimmte Merkmale der Ironie zu erfassen. Die parabatische Störung durch die romantische Ironie, so die These, vereint in sich zwei Momente: die Unterbrechung einer Repräsentation und die Überschreitung der Grenze, auf der diese Repräsentation beruht. Nur durch die empirische Erfahrung einer Unterbrechung einerseits und das spekulative Ereignis einer Transgression andererseits entfaltet die poetische Ironie das Potential, das ihr die Romantik zuspricht und das zu einer Schlüsselkategorie der Moderne wird. Romantische Ironie ist nicht nur eine Technik der Selbstreflexion, sondern auch ein Mittel zur punktuellen und paradoxen Erkenntnis von Wahrheit, da die Ironie – wie sich vorläufig etwas chiffrenhaft formulieren lässt – im Akt der Transgression ein Reales zu berühren versucht, um letztlich das Scheitern dieses Versuchs erfahrbar zu machen.

Im Folgenden wird es vor allem um den dramaturgischen Aspekt der romantischen Ironie gehen. Dafür gibt es auch einen aktuellen Grund, der zumindest stichwortartig anzudeuten ist: Gerade zu Beginn des 21. Jahrhun-

6 Etwas allgemeiner bemerkt Matthias Schöning zu dieser Stelle, »dass mit dem Mimischen eine Kunst der Darstellung bezeichnet wird, die den gleichsam natürlichen Ressourcen der Darstellung noch relativ nahe ist, ohne deshalb von Authentizitätszumutungen belastet zu sein« (Schöning: *Ironieverzicht*, S. 183).

7 KFSa 2, S. 160 (= L 108).

derts hat die Unkenntnis des parabolischen Charakters zu einem weitreichenden Missverständnis über die Ironie geführt. So wurde nach der Hochphase der Postmoderne in den 1990er Jahren immer wieder der Eintritt in ein postironisches Zeitalter proklamiert.⁸ Ironie ist im öffentlichen Diskurs, aber auch in Teilen der Forschung, in den Ruf geraten, das Relikt einer Popkultur zu sein, die auf irreführende Weise das Ende der Geschichte in der liberalen Demokratie westlich-kapitalistischer Prägung proklamiert habe. Mithilfe der Ironie, so der Vorwurf, habe die Postmoderne alles Reale dem Spiel der Selbstreflexion geopfert. Die Trümmer des World Trade Centers erschienen in der jüngeren Debatte manchen sogar als Grabmal einer kulturtheoretischen Mode, die jede Form von Realität einem radikalen Konstruktivismus anheimgegeben habe. Gegen diesen Vorwurf das kritische Potential der Ironie hervorzuheben ist das Argumentationsziel dieses Kapitels.

Kapitel 6.1 hat einführenden Charakter und soll zunächst zeigen, dass schon die rhetorische Ironie aufgrund ihrer impliziten semiotischen Struktur einen Fremdkörper in der Episteme der Repräsentation dargestellt hat. Mit der Theorie der romantischen Ironie verbindet Schlegel ein Wahrheitskonzept, das über ein repräsentationalistisches Wahrheitsmodell hinausgeht. Dies soll an einem Beispiel aus Tiecks *Gestiebeltem Kater* illustriert werden.

Kapitel 6.2 stellt die Besonderheit von Schlegels Ironiebegriff durch einen Vergleich mit der Theorie Karl Wilhelm Ferdinand Solgers genauer heraus. In einem weiteren Schritt rekonstruiert es die in der Forschung etablierte These, wonach die romantische Ironie nach Schlegel eine Unterbrechung der Allegorie (verstanden als ein Verfahren zur narrativen Erzeugung der Repräsentation) ist.

Die beiden folgenden Unterkapitel 6.3 und 6.4 wenden sich gegen die Einseitigkeit dieser These und argumentieren, dass mit der Unterbrechung der Allegorie nur ein Teilaspekt der Ironie erfasst wird, mit dem allein die Bedeutung der Ironie für die Romantik nicht angemessen verstanden werden kann. Eine solche einseitige Deutung übersieht, dass die Frühromantik die Ironie deshalb als ein parabolisches Mittel verhandelt, weil sie in ihr einerseits die Möglichkeit erkennt, die allegorischen Verfahrensweisen eines dynamischen Systems zu unterbrechen, andererseits aber auch die Grenzen des Systems zu übersteigen. Um diese hochgradig spekulative Idee zu for-

8 Unter den ersten dieser Stimmen wenige Tage nach 9/11 war ein Artikel im *TIME Magazine* (Rosenblatt: The Age of Irony Comes to an End). Zu den letzten – zumindest zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Manuskripts – zählen die Stimmen der Ernstfall-Rhetorik in der Folge des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine. »Irony ist wieder einmal *over*«, resümieren dazu – allerdings selbst in ironischem Ton – die Herausgeber des Hefts der *Zeitschrift für Ideengeschichte* zum Thema »Ironiefreie Zone« (Hacke / Schlak: Zum Thema, S. 4).

mulieren, deutet die Frühromantik den Begriff des Witzes als transgressives Konzept um. Im Witz werde für einen Augenblick eine Wahrheit unmittelbar anschaulich – wie in einem gelungenen philosophischen Bonmot oder in einer mystischen Epiphanie. Erst durch dieses Argument erhält die Ironie ihre politische (Kapitel 6.3) und epistemologische (Kapitel 6.4) Bedeutung.

Kapitel 6.5 soll ausgehend von einer knappen Rezeptionsgeschichte von Schlegels Theorie der romantischen Ironie zeigen, dass eine ironische Haltung für alle postfundamentalistischen Ansätze notwendig ist. Jede Theorie, die Letztbegründungen für kontingent hält, ist daher auf Ironie angewiesen.

6.1 Wahrheitskonzepte der romantischen Ironie

Für einen ersten Zugang zu Schlegels Theorie der poetischen bzw. romantischen Ironie bietet sich ein Blick auf die rhetorische Ironie an, um bestimmte Kontinuitätslinien vom rhetorischen zum romantischen Ironiebegriff verständlich zu machen. Als sich Friedrich Schlegel erstmals der Ironie zuwandte, könnte er Quintilians Begriffsbestimmung im Sinn gehabt haben, der zur Ironie schreibt: »[C]ontrarium ei, quod dicitur, intellegendum est«⁹ – bei der ironischen Aussage ist das Gegenteil von dem zu verstehen, was gesagt wird. Diese Definition ist bis in das 18. Jahrhundert hinein verbindliches Schulwissen. In Gottscheds *Ausführlicher Redekunst* (1736) heißt es erläuternd, dass bei der Ironie

die Wörter neue Bedeutungen bekommen: indem man in der Ironie gerade das Gegenteil von dem saget, was man denkt. Der Zuhörer muß es aber aus den Umständen schon wissen; oder aus dem Tone der Sprache abnehmen können, wie es gemeynet ist. Z. E. Wenn man einen Verzagten, einen *Achilles*; einen Einfältigen, einen andern *Ulysses*; einen Häßlichen, einen andern *Adonis* nennen wollte. Imgleichen, wenn man einen unnützen Menschen eine Stütze der Republik; einen Lasterhaften die Krone der Ehrbarkeit hieße.¹⁰

Nach der rhetorischen Tradition verhandelt Gottsched das Stilmittel der Ironie (wie alle anderen Tropen auch) auf Grundlage des Verhältnisses zwischen Gesagtem und Gemeintem. Die Ironie bestimmt er wie Quintilian als diejenige Trope, bei der das Gegenteil des Gesagten gemeint ist. Damit

9 Quintilianus: *Institutionis oratoriae libri XII*, Bd. 2, S. 288 (= Quint. inst. 9.2.44).

10 Gottsched: *Ausführliche Redekunst*, Bd. 1, S. 320.

der Zuhörer dennoch das eigentlich Gemeinte erschließen kann, muss der Redner den Kontext einer ironischen Äußerung angemessen gestalten oder zumindest den Tonfall dieser Äußerung so wählen, dass der Zuhörer die wörtliche Bedeutung zurückweist.

Für Gottsched bleibt damit trotz der ironischen Inversion der Zeichen die sprachliche Referenz von einem Signifikanten auf sein Signifikat stabil.¹¹ Die Auffassung, wonach *res* und *verba* durch eine sprachliche Referenz aneinander gebunden sind, folgt der *proprietas*-Lehre, die zu den Kernbestandteilen der Ordnung der Repräsentation zählt. Demnach ist es Aufgabe des Redners, den angemessenen Ausdruck für einen Sachverhalt zu finden. Die Tropen, und vor allem die Ironie, sind unter dieser Bedingung nur zulässig, wenn sie zuverlässig in einen eigentlich gemeinten Ausdruck überführt werden können und die Signifikationsprozesse eindeutig bleiben. Das Risiko des Scheiterns ist dabei aber immer gegeben – beispielsweise durch einen Redner, der nicht über die nötige Kunstfertigkeit verfügt. Innerhalb der *virtutes dicendi* besteht somit eine nicht zu tilgende Spannung zwischen *perspicuitas* und *ornatus*, und gerade die Ironie verweist, indem sie diese Spannung maximiert, auf die Grenzen eines rhetorischen Systems, das dem Paradigma der sprachlichen Repräsentation folgt.¹² Seit Anbeginn der rhetorischen Systematik markierte die Ironie daher eine Art ›Sollbruchstelle‹ in der semiotischen Struktur der Repräsentation.

Diese ›Sollbruchstelle‹ unterzieht Schlegel in seiner Theorie der Ironie nun einem Belastungstest. Er zielt auf eine Bastion vormoderner Epistemologie, wenn er gegen die rhetorische Ironie eine »Urbanität der sokratischen Muse« in Anschlag bringt. Die *urbanitas* ist eigentlich selbst eine rhetorische Kategorie. Sie bezeichnet eine spezielle Art der Ironie, die Teil einer kultivierten, städtischen Umgangsform ist. Schon der griechische ἄστεϊσμός kennt diesen Doppelsinn einer Rede, die städtisch und in weiterem Sinne gebildet und witzig ist. Bis in die Neuzeit wurde dieser Begriff der Urbanität in Verbindung mit Witz und *esprit* gebracht.¹³ Doch schon Cicero nennt als Beispiele für den urbanen Scherz die Bücher der sokratischen Philosophie, die Alte Attische Komödie sowie den Witz des Plautus.¹⁴ Er gibt damit zu verstehen, dass die ›urbane‹ Ironie nicht nur in der Philosophie, sondern auch in der Komödie beheimatet ist.

11 Auf diese Form der Ironie konzentriert sich beispielsweise Booth: *A Rhetoric of Irony*.

12 Vgl. dazu etwa das entsprechende Kapitel aus Ekkehard Ecks Beitrag zum *Res-verba*-Problem in *HWRh* 7, Sp. 1213–1235.

13 Zur rhetorischen Tradition vgl. die Artikel im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* zu »Asteismus« (*HWRh*, Bd. 1, Sp. 1129–1134) sowie »Urbanitas« (ebd., Bd. 10, Sp. 1344–1364).

14 *Cic. off.* 1.104. Im Aufsatz *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* verwendet Schlegel auch den Begriff der »Attische[n] Urbanität« (*KFSA* 1, S. 32).

Dieser Auffassung schließt sich Schlegel an. Neben der Ironie der Komödie ist auch für ihn die Ironie des Sokrates der wichtigste Bezugspunkt für die romantische Ironie. Noch in der späten Vorlesung über die *Philosophie der Sprache und des Wortes* stellt er diesen Bezug der Ironie zum sokratischen Dialog explizit her.¹⁵ Die Vorlesung hat er in seinem Todesjahr 1829, also mehr als drei Jahrzehnte nach dem *Lyceum*, gehalten, und in vielerlei Hinsicht revidiert er darin seine älteren Ideen.¹⁶ Aber in einzelnen Aspekten treten seine früheren Vorstellungen auch deutlicher zutage. So führt Schlegel explizit aus, dass nicht nur die Sprache, sondern auch das Denken »im wechselnden Strome der Rede und Gegenrede«,¹⁷ also in Form eines inneren Dialogs, und daher »wesentlich dramatisch[]« verlaufe.¹⁸ Damit überträgt Schlegel die dialogische Methode der philosophischen Wahrheitsfindung ins Denken selbst.

Diese Dialogizität des Denkens hat nun weitreichende Konsequenzen für Schlegels Wahrheitsbegriff. Denn die Wahrheit einer dialogischen Philosophie ist für ihn wesentlich prozesshaft, sie wird erst im Gespräch entwickelt und nicht in einem analytischen Verfahren deduziert. So besteht die erkenntnistiftende Funktion des sokratischen Dialogs beispielsweise darin, dass die Gesprächspartner im Verlauf des Gesprächs besser verstehen, was Begriffe wie ›Tapferkeit‹, ›Gerechtigkeit‹, ›Liebe‹ usw. in Wahrheit bedeuten.

Damit tritt der Faktor Zeit als konstitutives Element in den Prozess der Wahrheitsfindung. Im Sinne einer dialogischen Methode, wie sie Schlegel vorschwebt, kann ›Wahrheit‹ bestenfalls ein Grenzwert sein, dem sich das Denken oder das philosophische Gespräch annähert. Dabei ist es fraglich, ob im Sinne Schlegels durch die Bedingungen der Kommunikation eine Annäherung des Diskurses an eine absolute Wahrheit möglich ist oder ob es keine höhere Wahrheit jenseits des bloßen Anschlusses von Kommunikationen gibt. Schlegels Ironiekonzept ist wohl näher an der zweiten, erkenntnis skeptischen Position angesiedelt. Jedenfalls ist Ironie für Schlegel nur insofern dialektisch, als er mit ›Dialektik‹ in erster Linie den kommunikativen Austausch selbst meint.¹⁹ Es gibt für ihn keinen Endpunkt eines Dialogs, und es gibt

15 So vor allem am Ende der zweiten im Jahr 1828/29 gehaltenen Dresdner Vorlesungen über die *Philosophie der Sprache und des Wortes*, in der Schlegel die Ironie aus der (durchaus dramatisch verstandenen) Dialogizität ableitet (vgl. KFSa 10, S. 352–354, sowie dazu Behler: Ironie und literarische Moderne, S. 93).

16 Vgl. Schumacher: Die Ironie der Unverständlichkeit, S. 252–255.

17 KFSa 10, S. 353.

18 Ebd., S. 352.

19 In einem philosophischen Fragment aus dem Jahr 1796 bestimmt Schlegel die Dialektik in Abgrenzung zu Kants Konzeption einer transzendentalen Dialektik als »ächte Kunst, [...] die

auch keine prinzipiellen Gründe, aus denen sein Modell Konsens gegenüber Dissens präferieren würde.

Das für die Episteme der Repräsentation grundlegende Problem geht dieser Frage jedoch voraus. Denn das dialogische Modell sieht keine externe Position vor, von der aus die Wahrheitsfrage entschieden werden könnte. Jeder Richterspruch der Vernunft wäre nur eine weitere Äußerung in einer Kommunikation, in der Wahrheitsfragen unabschließbar ausgehandelt werden. ›Ironie‹ bedeutet dann nicht mehr (wie in der Rhetorik) eine bloße Inversion der Zeichen, die sich durch eine einfache Umkehrung ins Gegenteil auflösen lässt. Sie bezieht sich vielmehr darauf, dass sich die Bedeutung der Zeichen permanent verschiebt. Und diese ständige ›ironische‹ Abweichung der Bedeutung trägt zur Auflösung des repräsentationalistischen Zeichenparadigmas bei, das sich schon in der rhetorischen Ironie angedeutet hat.

Im 108. *Lyceum*-Fragment bezieht Schlegel diesen Gedanken auf das Problem einer ›vollständigen Mitteilung‹. Er schreibt dort über die sokratische Ironie: »Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung.«²⁰ Das philosophische Gespräch befindet sich gewissermaßen in dem Dilemma, eine Aussage über das Absolute, über das Unbedingte, treffen zu wollen (sonst wäre es kein *philosophisches* Gespräch), dies aber immer nur in Form einer bedingten Aussage zu können, die sich immer ergänzen, korrigieren oder negieren lässt (sonst wäre es kein *philosophisches Gespräch*). Die ›vollständige Mitteilung‹ ist daher als regulative Idee notwendig, in der kommunikativen Praxis aber unmöglich.

In dem Dilemma von »Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung« des philosophischen Gesprächs deutet sich ein für Schlegels Ironiekonzept entscheidender Dualismus an. Schlegel ergänzt nämlich den dialogischen Wahrheitsbegriff, der auf dem kommunikativen Prozess beruht, um einen zweiten, spekulativen Wahrheitsbegriff, der sich punktuell im philosophischen Gespräch ereignen soll. So schreibt er am Ende des *Athenäums* mit Blick auf die Ironie: »Alle höchsten Wahrheiten jeder Art sind durchaus trivial und eben darum ist nichts notwendiger als sie immer neu, und wo möglich immer paradoxer auszudrücken, damit es nicht vergessen wird,

Wahrheit mitzutheilen, zu reden, gemeinschaftlich die Wahrheit zu suchen, zu widerlegen und zu erreichen« (KFSA 18, S. 509). Und in der Mitschrift zu seiner Vorlesung über Transzendentalphilosophie von 1800/1801 definiert er die dialektische Methode knapp als »die Kunst, ein wissenschaftliches Gespräch zu führen« (KFSA 12, S. 103). Den Zusammenhang von Schlegels Konzept der Ironie und seiner Neubestimmung der Dialektik betont Zovko: Ironie, Witz, S. 309 f., sowie ders.: Friedrich Schlegel, S. 42–44.

20 KFSA 2, S. 160.

daß sie noch da sind, und daß sie nie eigentlich ganz ausgesprochen werden können.«²¹ An dieser Stelle steht nicht die Prozesshaftigkeit der Wahrheit im Vordergrund, sondern ihre Auftreten als paradoxe Äußerung. Es gibt für Schlegel also gewissermaßen zwei Modalitäten von Wahrheit, die allerdings beide defizitär sind: die Wahrheit, der sich das Gespräch annähert, ohne sie jemals zu erreichen, und die Wahrheit, die im Gespräch ›ausgedrückt‹ wird, dabei aber paradox bleibt.

Diese Wahrheitskonzeption bleibt auch in Schlegels Spätwerk noch erhalten. Wie Schlegel in seiner sprachphilosophischen Vorlesung über den dialogischen Denkprozess ausführt, bedeutet Ironie ein »Erstaunen des denkenden Geistes über sich selbst, was sich so oft in ein leises Lächeln auflöst; und wiederum auch dieses Lächeln des Geistes, was aber dennoch einen tief liegenden Sinn, eine andre, höhere Bedeutung, nicht selten auch den erhabensten Ernst unter der heitern Oberfläche verbirgt und in sich einschließt.«²² Das ›leise Lächeln‹ offenbart hier schon ein deutlich kuptiertes Ironieverständnis, dem man die Radikalität des Begriffs aus Schlegels Frühwerk kaum noch ansieht.²³ Doch die punktuelle Überschreitung der epistemischen Grenze durch die Ironie bleibt als Konstante in Schlegels Denken auch hier noch deutlich erkennbar.

Für Schlegel ist die Ironie also nicht nur deswegen ein philosophisches Erkenntnismittel, weil sie als philosophische Haltung ein sokratisches Gespräch ermöglicht. Sie ist es darüber hinaus auch als Instrument zur ›Entbergung‹ eines »tief liegenden Sinn[es]«. Nun ist in einem nicht mehr repräsentationalistischen Paradigma allerdings völlig unklar, wie ein solcher tieferer Sinn und eine solche ›verborgene‹ »andre, höhere Bedeutung‹ jemals ›entborgen‹ werden könnte. Dann nämlich wäre ein Ereignis notwendig, das den Prozess der dialogischen Wahrheitsfindung für einen ›günstigen Augenblick‹ stillstehen lässt und aus dem Rahmen des Gesprächs hinausführt. Diesem Problem wendet sich die frühromantische Theorie der Ironie zu, und sie erkennt, wie im Folgenden gezeigt werden soll, einen solchen Kairos in der Parabase.

Ein Beispiel aus Tiecks *Gestiefeltem Kater* kann vielleicht helfen, einige Aspekte dieser theatralen Logik der romantischen Ironie zu illustrieren und aus Schlegels philosophischer Abstraktion in die kommunikative Praxis

21 Ebd., S. 366.

22 KFSa 10, S. 353.

23 Vgl. Schöning: Ironieverzicht, S. 325–330. Vor dem Hintergrund seiner Leitthese eines Ironieverzichts in Schlegels Spätwerk betont Schöning dabei allerdings die Unterschiede zum Frühwerk (vgl. dazu insbesondere ebd., S. 222–257).

zu übertragen.²⁴ Die entsprechende Szene ist die Parodie einer »gelehrte[n] Disputation«²⁵ zwischen dem Hofgelehrten Leander und dem Narren Hanswurst, die sich in einem metadramatischen Spiel-im-Spiel entwickelt. Leander und Hanswurst sind Figuren im inneren Bühnenrahmen, die Charaktere Leutner, Müller, Schlosser und Fischer sind Zuschauerfiguren des äußeren Bühnenrahmens.

LEANDER. Das Thema meiner Behauptung ist, daß ein neuerlich erschienenes Stück, mit dem Namen: *der gestiefelte Kater*, ein gutes Stück sei.

HANSWURST. Das ist eben das, was ich leugne.

LEANDER. Beweise, dass es schlecht sei.

HANSWURST. Beweise, dass es gut sei.

LEUTNER. Was ist denn das wieder? – Das ist ja eben das Stück, das hier gespielt wird, wenn ich nicht irre.

MÜLLER. Kein andres.

SCHLOSSER. Sagt mir nur, ob ich wache und die Augen offen habe?

LEANDER. Das Stück ist, wenn nicht ganz vortrefflich, doch in einigen Rücksichten zu loben.

HANSWURST. In keiner Rücksicht.

LEANDER. Ich behaupte, es ist Witz darin.

HANSWURST. Ich behaupte, es ist keiner darin.

LEANDER. Du bist ein Narr, wie willst du über Witz urteilen.

HANSWURST. Und du bist ein Gelehrter, was willst du von Witz verstehen?

LEANDER. Manche Charaktere sind gut durchgeführt.

HANSWURST. Kein einziger.

LEANDER. So ist, wenn ich auch alles übrige fallen lasse, das Publikum gut darin gezeichnet.

HANSWURST. Ein Publikum hat nie einen Charakter.

LEANDER. Über diese Frechheit möchte ich fast erstaunen.

HANSWURST (*gegen das Parterre*). Ist es nicht ein närrischer Mensch? Wir stehn nun beide auf Du und Du, und sympathisieren in Ansehung des Geschmacks und er will gegen meine Meinung behaupten, das Publikum im gestiefelten Kater sei wenigstens gut gezeichnet.

FISCHER. Das Publikum? Es kömmt ja kein Publikum in dem Stücke vor.²⁶

24 Tiecks eigenes Ironieverständnis ist allerdings stärker von Solger als von den Brüdern Schlegel geprägt (vgl. Manfred Franks Kommentar in Tieck: Phantasmus, S. 1174–1199).

25 Tieck: *Der gestiefelte Kater*, S. 48.

26 Ebd., S. 48f.

Man könnte diese Textstelle mit Blick auf das Konzept vom ›Publikum des Königs‹ lesen und erneut die metatheatralen Mechanismen analysieren, die das Theater als einen agonalen Raum beobachtbar machen, in dem das Problem von Rollenidentitäten verhandelt wird. Mit Blick auf die Ironie ist die Szene aber in einer anderen Hinsicht aufschlussreich. Sie ist nämlich eine Parodie auf das scholastische Verfahren einer Disputation und damit auf eine idealtypische Wissenstechnik der Frühen Neuzeit, die der Wahrheitsfindung im kommunikativen Prozess vor einer akademischen Öffentlichkeit dient.²⁷ Leander tritt als Respondent auf, Hanswurst als sein Opponent. Zur Debatte steht die These, ob das »Stück, mit dem Namen: *der gestiefelte Kater*, ein gutes Stück sei«. Aus dem Bühnenrahmen des Spiels-im-Spiel heraus gestellt, ist das eine metaphysische Frage. Denn sie bezieht sich auf eine Ebene, in der Leander und Hanswurst als dramatische Figuren ja überhaupt erst erzeugt werden. Alles, was Leander und Hanswurst diskutieren – das Stück *Der gestiefelte Kater*, sein ›Witz‹ und sein Publikum – sind Elemente des äußeren Bühnenrahmens, von denen die Figuren im inneren Bühnenrahmen nach dem Prinzip des Repräsentationstheaters nichts wissen können. Das ist eine notwendige Konsequenz der Rollentrennung zwischen Schauspieler und Figur und der durch das Illusionstheater transzendental aufgeladenen Trennung zwischen Bühnenraum und Parterre. Der Gegenstand, der in der Disputation zur Diskussion steht, befindet sich kategorial außerhalb des Diskurses, den diese Figuren nach der Logik der Repräsentation führen können. Er ist, um einen Begriff Derridas zu verwenden, ein ›transzendentes Signifikat‹ der inneren Bühnenrealität.

Mit der direkt »gegen das Parterre« gerichteten Ansprache vollzieht sich nun aber das, was nach der Logik der Repräsentation ausgeschlossen ist. Hanswurst überschreitet kommunikativ die Grenze seiner immanenten Welt. In einem ›günstigen Augenblick‹ erreicht er ein ›transzendentes Signifikat‹ außerhalb des inneren Bühnenrahmens; er ›berührt‹ kommunikativ ein jenseitiges Reales. Es sind genau solche Effekte, die durch die romantische Ironie erzeugt werden sollen, und in diesem Sinn lebt in ihr »eine wirklich transzendente Buffonerie«. ²⁸ Damit verweist die Ironie auf die Grundfrage einer post-repräsentationalistischen Epistemologie, wie trotz der unhintergehbaren Differenz zwischen immanenter Kommunikation und einer ideellen Welt jenseits der Kommunikation eben diese Grenze überschritten werden kann.

Wenn die Parabase die Epistemologie der Repräsentation infrage stellt, dann tut sie dies in einer für die Frühromantik charakteristischen doppelten

27 Vgl. Gierl: Korrespondenzen, S. 421–425.

28 KFSA 2, S. 152.

Figur von Selbstvernichtung und Selbstschöpfung, die auf zwei komplementären Momenten der Parabase beruht. Für Schlegel hat die parabatische Störung nicht nur eine negative, »zer-störende« Wirkung, sondern auch eine positive, schöpferische. Indem der Buffo oder Hanswurst die Handlung des Stückes unterbricht, steigert er die komische Wirkung des Stückes. Als dramatische Technik ist die Parabase also durchaus paradox; sie zerstört die dramatische Form der Komödie – jedoch nur, um dadurch die komische Wirkung überhaupt erst hervorzubringen und so die Gemachtheit des Stückes auszustellen.

Friedrich Schlegel, ja die frühromantische Theorie überhaupt, kreist permanent um diese durch Fichte geschulte doppelte Denkfigur von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung. Es ist eine Lektion, die Novalis schon durch den Dichter Klingsohr dessen Schüler Heinrich von Ofterdingen erteilen lässt, wenn er ihn an die »Grenze der Darstellbarkeit« ermahnt, die der schöpferischen Kraft des Dichters entgegengestellt werden müsse.²⁹ Die Einheit der Differenz zwischen zugleich be- und entgrenzter ästhetischer Kraft, zwischen den beiden Polen von Transgression und Regression, von Schöpfung und Vernichtung, nennt Friedrich Schlegel »Ironie«. Auf dem Spiel steht damit die fundamentale Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten von Erkenntnis überhaupt. Und Schlegels paradoxes Ergebnis wird lauten: Verlässliche Wahrheit gibt es nur in Form von Ironie.

6.2 Die Ironie als Unterbrechung der Allegorie

Schlegels parabatische Ironietheorie lässt sich besser verstehen, wenn man sie in den Kontext der Romantik einordnet. Dazu hilft ein Vergleich mit der ästhetischen Theorie Karl Wilhelm Ferdinand Solgers. In den *Vorlesungen über die Ästhetik* (gehalten 1819, gedruckt 1829) bemerkt Solger: »In unserer neuen Komödie wird die Parabase durch den Humor oder die Ironie ersetzt, und ist nur mehr ins Ganze verflochten.«³⁰ Solger erkennt also eine Verwandtschaft zwischen der poetischen Ironie der Moderne und der Parabase, aber diese Verwandtschaft ist für ihn lediglich genealogisch. Die Ironie »ersetzt« die Parabase insofern, als sie für Solger nur noch als parabatische Haltung, nicht aber als Mittel dramatischer Kommunikation vorstellbar ist.

Solger entwickelt diesen Gedanken auf der Basis einer Ästhetik, die mehr Ähnlichkeiten zur Ästhetik Hegels als zu der Friedrich Schlegels aufweist.³¹

29 Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Ders.: Schriften, Bd. 1, S. 285.

30 Solger: Vorlesungen über Ästhetik, S. 251.

31 Vgl. ebd., S. 242–252.

Die Aufgabe des Dramas besteht für Solger darin, das ›Göttliche‹ als Idee in der Darstellung zu offenbaren. Im Untergang der Helden der antiken Tragödie drückt sich für ihn eine sittliche Idee aus. Da der Tragödienchor nicht in die Handlung eingreife und somit nicht durch den sittlichen Konflikt vernichtet werde, garantiere er den Fortbestand der Sittlichkeit. Die ästhetische Schwierigkeit der griechischen Komödie besteht für Solger darin, dass sie die alltägliche gegenwärtige Gesellschaft als Idee darstellen soll, obwohl doch gerade der Alltag nichts ›Göttliches‹, nichts ›Ideelles‹ an sich hat. Die Lösung dieses Problems sieht Solger in der Gegenüberstellung von mimetischem und parabolischem Spiel des Chores. In der Nachahmung von phantastischen Figuren (Solger nennt Wolken, Vögel und Frösche als Beispiele) stelle der Chor eine Idee dar, die als phantastische Idee paradox und unsinnig sei. In der Parabase hingegen erzeuge der Komödienchor (der darin der genaue Gegensatz zum Tragödienchor ist) die Verbindung zwischen der paradoxen Idee und der realen alltäglichen Gesellschaft.

Für Solger folgen sowohl die antike Tragödie als auch die antike Komödie einem *symbolischen* Prinzip, da beide Gattungen eine Idee anschaulich machen: die Tragödie eine sittliche Idee durch den Untergang des Helden, die Komödie eine paradoxe Idee durch die Vermischung realer und phantastischer Elemente. Das Drama der Moderne beruht für Solger hingegen auf einem *allegorischen* Prinzip. Der Gegensatz zwischen Idee und Wirklichkeit werde dort nicht mehr im Symbol aufgelöst, sondern entfalte sich im Verlauf der Handlung eines Stückes. Deswegen komme es in der Moderne zu einer Vermischung von Tragödie und Komödie. Die Komödie höre auf, eine paradoxe Idee mit der alltäglichen Wirklichkeit zu verbinden, wodurch die Parabase ihre ursprüngliche Funktion verliere. Für Solger ist in der modernen Komödie (und insgesamt in der modernen Kunst) folglich nur noch das Parabolische im Sinne einer ironischen Grundhaltung vorhanden. Als Dramentechnik ist die Parabase in Solgers Ästhetik hingegen so sehr an die symbolische Kunstform der Alten Attischen Komödie gebunden, dass sie sich nicht in die allegorische Moderne übertragen lasse.³²

Was die Bedeutung des Parabolischen als Grundhaltung moderner Kunst betrifft, kommt Solger damit zu einer ähnlichen Einschätzung wie Friedrich

32 Dabei unterteilt er das neuzeitliche Drama in verschiedene Typen. So nennt er das Drama der Klassik, Brechts Begrifflichkeit vorwegnehmend, »das *epische* Drama« (ebd., S. 252), da es sich am Roman orientiere. Das Drama der Romantik – Solger nennt exemplarisch Tiecks *Blaubart* und den *Gestiefelten Kater* – sei ein weiterer Typus, der lyrische und epische Dramatik verbinde. Zumindest potentiell sei das romantische Drama »das wahre Drama für die Gegenwart« (ebd.), das allerdings, um diese Bedeutung tatsächlich erlangen zu können, zu wenig Zuspruch vom Publikum finde.

Schlegel. In der Frage aber, ob die Parabase als theatrale Praxis in der Moderne noch möglich ist, sind ihre Auffassungen diametral entgegengesetzt: Für Solger ist die Parabase in der Moderne überflüssig geworden. Für Schlegel lebt sie in der Dramaturgie des modernen Buffo fort.

Nun ist der Forschung natürlich nicht verborgen geblieben, dass Schlegel mit dem Buffo auf eine parabatistische Figur des Theaters Bezug nimmt. Der einflussreichste Beitrag dazu ist eine postum veröffentlichte Vorlesung, die Paul de Man im Jahr 1977 unter dem (Kierkegaard'schen) Titel *The Concept of Irony* gehalten hat. Darin zählt er eine ganze Reihe von Topoi zur Parabase auf: »The buffo, what Schlegel refers to in commedia dell'arte, is the disruption of narrative illusion, the *aparté*, the aside to the audience, by means of which the illusion of the fiction is broken [...].«³³ Dabei kann er sich auf Friedrich Schlegels eigenen Hinweis beziehen, der in einem weiteren berühmten Fragment schlicht schreibt: »Die Ironie ist die permanente Parekbase.«³⁴ Wie de Man bemerkt, handelt es sich dabei um eine ziemlich paradoxe Vorstellung, ist doch die Unterbrechung ereignishaft und damit gerade nicht permanent. Zur Auflösung dieser Paradoxie schlägt de Man vor: »You have to imagine the parabasis as being able to take place at all times.«³⁵ Diese Verschiebung von Schlegels Argument in den Bereich der Potentialität nimmt Schlegels Konzept aber seine eigentliche Schärfe. Es geht Schlegel eben nicht nur um ein Rezeptionsphänomen in dem Sinne, in dem man sich immer vorstellen könnte, dass ein Text abbricht oder ein Handlungsfaden abreißt, sondern sehr wohl auch um das Ereignis der Parabase selbst.³⁶ »Permanent« sind die Parabasen des Buffo, weil die Lustige Figur ihr Publikum ständig direkt

33 De Man: *The Concept of Irony*, S. 178. Immerwahr: *The Subjectivity*, hat den in der Forschung lange diskutierten Bezug zwischen Buffonerie und Parabase weitgehend zurückgewiesen und sieht darin nur noch ein recht unspezifisches Moment, das er beschreibt als »an archly smiling, circumspect artistry« (S. 190). Wenngleich diese Deutung zu extrem scheint, weist Immerwahr doch zu Recht darauf hin, dass Tiecks Dramen nicht den Prototyp für Schlegels Ironieverständnis darstellen.

34 KFSa 18, S. 85. Hier wie auch sonst verwendet Schlegel das Wort »Parekbase«, um die Bedeutungsnuance des »Heraustretens« (ἔκβασις) zu betonen.

35 De Man: *The Concept of Irony*, S. 179.

36 Insofern ist die Lösung Ingrid Strohschneider-Kohrs' für das Problem der Permanenz der Parabase für Schlegels Theorie angemessener (vgl. Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie*, S. 18–20). Strohschneider-Kohrs orientiert sich an der Gegenüberstellung von »Innern« und »Äußerem« der Ironie im Sinne des 42. *Lyceum*-Fragments. Demnach sei die parabatistische Unterbrechung nur eine Erscheinung der Ironie in der Form des Kunstwerkes, während die innere »Stimmung« des Werkes durch eine Selbstreflexion des Kunstwerks charakterisiert sei. Diese innere Seite würde aber durch die parabatistische Unterbrechung des Buffo nicht gestört. Vgl. zum zeitlichen Paradox dieses Konzepts Feldman: *The Temporal Aside*.

adressiert, und nicht – wie im Fall der Chorparabasen der Alten Attischen Komödie – nur ein- oder zweimal an genau bestimmten Momenten eines Stückes.

Die Parabasen des Buffo nimmt de Man ausschließlich im Sinne einer Unterbrechung der Illusion wahr.³⁷ Das transgressive Moment des Buffo, das Schlegel hervorhebt, blendet er völlig aus. Die Unterbrechung wird für de Man so zum Signum des Problems einer prekären Referenz, auf das die romantische Ironie reagiert. Um diesen Gedanken auszuführen, greift de Man auf die Philosophie Fichtes zurück, die ihm für eine Krise der Referenz entsteht – und zwar nach seiner Lesart für eine Krise der *sprachlichen* Referenz. De Mans Argumentation beruht darauf, dass Sprache zwar ein vollkommen in sich abgeschlossenes System ist, sich zugleich aber qua Zeichen auf alles außerhalb seiner Grenzen beziehen kann. Jede solche Referenz ist nun aber kategorial verschieden von der metasprachlichen Reflexion der Sprache über sich selbst. Überträgt man diesen Gedanken auf die einleitenden Stellen von Fichtes *Wissenschaftslehre*, folgt im Sinne de Mans daraus: Wenn das Ich nicht nur sein eigenes Sein, sondern auch das Sein des Nicht-Ich im Medium der Sprache setzt, dann kann es keine sprachliche Referenz auf eine außersprachliche Wirklichkeit geben. Da die systemische Umwelt mit den sprachlichen Verfahrensweisen des Systems nicht erreichbar ist, kann das sprachliche System lediglich auf Ähnlichkeiten zwischen sprachlichen Strukturen und einer Wahrheit der außersprachlichen Welt hinweisen. Das ist der Grund, warum de Man sprachlich erzeugte Narrative in den Mittelpunkt rückt, die sich auf eine außersprachliche Wirklichkeit beziehen, dabei aber an ihr System gebunden bleiben. Dieses Verfahren der Übertragung, das für de Man ein metaphorisches Verfahren ist, nennt er »Allegorie«.

De Mans Theorie der Ironie ist ganz von diesem Allegoriekonzept her gedacht. Er gibt dazu eine Definition, die angesichts der subversiven Begriffspraxis der Ironie selbst etwas ironisch gemeint ist. Sie lautet: »[I]rony is the permanent parabasis of the allegory of tropes [...].«³⁸ »Permanente Parabase« meint demnach die andauernde Störung des allegorischen Verfahrens. Sie ist das notwendige Dokument des notwendigen Scheiterns der Allegorie im Versuch, das Absolute zu repräsentieren. Anders als das Symbol, in dem das sprachliche Zeichen mit dem außersprachlichen Referenten (das Endliche mit dem Absoluten) potentiell identisch ist, unterbricht die Ironie den alle-

37 Das Moment der Unterbrechung stellt de Man beispielsweise auch in einem Interview in den Vordergrund, in dem er über Ironie sagt: »It's a break, an interruption, a disruption« (de Man: Interview with Robert Moynihan, S. 148).

38 De Man: The Concept of Irony, S. 179.

gorischen Versuch der Erzeugung einer solchen Identität, eben weil diese Identität unter den Bedingungen einer radikalen Trennung zwischen Sprache und Welt unmöglich ist.³⁹

Indem de Man die Parabase auf die Unterbrechung einer allegorischen Narration zurückführt, wird sie zu einer wesentlich narrativen Technik. Damit befindet er sich in bester Gesellschaft einer Mehrheit der Schlegel-Philologie, die sich weit häufiger mit der rhetorischen und philosophischen als mit der theatralen Parabase beschäftigt hat.⁴⁰ Dieser Fokus auf die prosaische Parabase erlaubt es de Man in der *Rhetorik der Zeitlichkeit* mit Blick auf Schlegels Äußerung von der »permanente[n] Parekbase« zu schreiben: »Mit Parekbase oder Parabase ist hier etwas gemeint, was man als einen um sich selbst wissenden Erzähler bezeichnen könnte: ein Autor, der sich in seine Erzählung einmischt und so die von der Fiktion erzeugte Illusion zerstört.«⁴¹ Es ist dann nur konsequent, wenn Jean Pauls Digressionspoetik mehr noch als Ludwig Tiecks metadramatische Komödien als Exempel für die Schlegel'sche Ironie geltend gemacht werden.⁴²

Wenn die Parabase allerdings primär oder sogar ausschließlich als narrative Technik gemeint sein soll, lässt sich nicht erklären, warum Schlegel das Konzept ausgerechnet aus dem Drama entlehnt⁴³ und nicht einfach von einer rhetorischen Digression spricht. Das ist kein Einwand gegen die Feststellung, dass sich Friedrich Schlegels Fokus schon bald nach der frühromantischen Phase zum Roman verschiebt – etwa wenn er notiert: »Die Parekbase im Rom.[an] muß verhüllt sein, nicht offenbar wie in der alten Komödie.«⁴⁴ Doch gerade in dem Maße, in dem Begriffe wie ›Parekbase‹, ›Ironie‹ und ›Witz‹ dem Roman als Erbe von Friedrich Schlegels Komödientheorie übergeben sind, bleibt ihnen eine theatrale Konfiguration eingeschrieben.⁴⁵ Einem nur

39 Vgl. de Man: *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*, S. 83–105.

40 So beispielsweise Chaouli: *The Laboratory of Poetry*, S. 189–207.

41 De Man: *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*, S. 116.

42 Vgl. Wieland: *Vexierzüge*, S. 159–166. Für den Hinweis auf den Band danke ich Ralf Simon.

43 Vgl. etwa Hamacher: *Der Satz der Gattung*, S. 1172–1174 (vgl. in der überarbeiteten Fassung ders.: *Der ausgesetzte Satz*, S. 221–224).

44 So in den *Fragmenten zur Litteratur und Poesie* (KFSa 16, S. 118).

45 Vgl. Kraft: *Zum Ende der Komödie*, S. 228–240. Kraft resümiert, die Komödie hinterlasse in Schlegels Ausführungen »ein Erbe: Es bleiben von ihr die Merkmale des Witzes, der Ironie und der Parabase, die vor allem im modernen Roman auch weiterhin ihre Produktivität entfalten werden« (ebd., S. 240). Eine besondere Schwierigkeit dieses Erbes ergibt sich mit Blick auf Friedrich Schlegels Mimesis-Konzept. So notiert Schlegel in dem genannten *Fragment zur Litteratur und Poesie*, die Parekbase könne »absolut Mimisch« sowie »absolut Fantastisch« sein (KFSa 16, S. 118). Er setzt also einen Mimesis-Begriff voraus, der sich, um ihn von dem hier verwendeten Mimesis-Begriff zu unterscheiden, vielleicht treffender mit dem Begriff eines

narratologischen Verständnis von Schlegels Parabasentheorie fehlt eine wesentliche Komponente, die sich nur dann erfassen lässt, wenn man sich auf die theatrale Logik der Parabase einlässt. Es ist deswegen zu wenig gesagt, dass allegorische Narration und parabatische Ironie im Verhältnis von Ganzem und Fragment aufeinander verwiesen sind. Um es stattdessen streng mit Schlegel zu formulieren: Der ganze Witz der Ironie besteht darin, dass sie die allegorische Referenz auf das Absolute nicht nur unterbricht, sondern im Moment der Unterbrechung ihre systemische Grenze überschreitet.

6.3 Zum Politischen des Witzes

Der soeben gebrauchte Ausdruck vom ›Witz der Ironie‹ ist deswegen streng mit Schlegel formuliert, da man tatsächlich Schlegels Ausführungen über den Witz in den Blick nehmen muss, um zu verstehen, warum für Schlegel die Ironie nicht nur die Allegorie unterbricht, sondern durch den Witz zugleich die Grenze überschreitet, die von der Allegorie abgesteckt wird. Diese Bedeutung ist für die frühromantische Theorie der Ironie essentiell, da ohne sie die politische Dimension der Ironie unweigerlich unterschätzt wird.

Der Begriff des Witzes war im 18. Jahrhundert als Übersetzung des französischen *esprit*, des englischen *wit* und des lateinischen *ingenium* geläufig.⁴⁶ Dass sich diese Bedeutung während der Sattelzeit um 1800 verändert, liegt nicht zuletzt an Schlegel selbst. Er war es, der die traditionelle Theorie des Witzes als intellektuelles Vermögen systematisch mit einer Theorie der Komödie und der Komik in Verbindung brachte. In der Abhandlung *Vom Ästhetischen Werte der griechischen Komödie* räumt er der Komik unter dem Ausdruck der »komischen Begeisterung« den Rang eines ästhetisch-politischen Grundbegriffes zu. Sie wird bei ihm zum Garanten der Freiheit, insofern sie an der ›schönen Freude‹ teilhat: »Schöne Freude muß frei sein, unbedingt frei.«⁴⁷ Weil sie »unbedingt frei« ist, darf die Parabase alle ästhetischen und politischen Ordnungsentwürfe angreifen (also beispielsweise ihre Angriffsziele namentlich verspotten) und gibt gerade darin der Freiheit

›Realismus‹ fassen ließe. Dann könnte man mit Maud Meyzaud in der Tat vermuten, dass das Theater seit Brecht vieles von dem einlöst, was Friedrich Schlegel vom Roman einfordert (vgl. Meyzaud: *Das kritische Theater Friedrich Schlegels*).

46 Vgl. zur Begriffsgeschichte den Artikel ›Witz‹ in ÄGB 6, S. 694–729.

47 KFSa 1, S. 22. Damit greift Schlegel einen Gedanken auf, den bereits Schiller in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* im Zusammenhang mit der Frage nach dem Primat von Komödie oder Tragödie formuliert: »Diese Freiheit des Gemüts in uns hervor-zubringen und zu nähren, ist die schöne Aufgabe der Komödie« (FSA 8, S. 744).

ihren ästhetischen Ausdruck – als Garant für »überschäumende Lebensfülle«. ⁴⁸ Im semantischen Feld des Witzes geht es Schlegel immer um die Überschreitung ästhetischer Grenzen, während im Feld der Allegorie die Schließung des Kunstwerks im Vordergrund steht.

Winfried Menninghaus hat in seinem Buch *Unendliche Verdopplung* gezeigt, dass die Doppelstruktur von Öffnung und Schließung den Angelpunkt der frühromantischen Poetik ausmacht. Es sei nämlich verfehlt, so Menninghaus, die frühromantische Kunsttheorie allein auf das fichteanische Moment vollständiger Selbstreflexion zurückzuführen. Natürlich ist die ästhetische Selbstreflexion für die »Kunstperiode« wesentlich, weil sich erst dadurch ein autonomes Kunstsystem ausbilden konnte. Doch die Abschließung der Kunst von der Gesellschaft wird in der Romantik eben nicht als Lösung, sondern als Problem verhandelt. Eine völlig auf sich selbst bezogene Kunst wäre nicht in der Lage, gesellschaftlich zu wirken, und würde damit den romantischen Anspruch an eine universale Poesie verfehlen.

Diese Opposition zwischen selbstreflexiver Abschließung von der Welt (qua Erzählung oder Handlung, die unterbrochen werden kann) und Öffnung zur Welt (als transgressives Ereignis) ist in der Tat charakteristisch für Friedrich Schlegels Kunsttheorie. In einem berühmten Fragment aus dem *Athenäum* überträgt er diese Vorstellung in die Metapher des Igels: »Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.« ⁴⁹ Ein so zusammengerollter Igel aber – das ist im Wortsinne die »Pointe« dieses Bildes – hat Stacheln, die er der Welt entgegenstreckt. ⁵⁰ Wenn die Parabase die Ordnung stört, ist dies kein harmloser ästhetischer Akt. Vielmehr nimmt die Parabase eine Verletzung der Welt in Kauf, ja zielt sogar genau darauf ab.

Das transgressive Ereignis der Parabase ist für Schlegel insofern aggressiv, als die Parabase gegen die klassizistischen Normen der *vraisemblance* und der *bienséance* verstößt. Sie verletzt damit zugleich ästhetische und politische Ordnungsideale. Man muss sich immer vor Augen halten, dass Schlegel mit seiner Theorie der Parabase zu einer entscheidenden politischen Umbruchzeit der europäischen Geschichte auf das radikaldemokratische Experiment Athens im klassischen Zeitalter zurückblickt. Erst mit dem transgressiven Ereignis kommt aber auch das politische Moment der Parabase zum Vorschein, das von Anfang an Schlegels Beschäftigung mit der Parabase prägt.

⁴⁸ KFSa 1, S. 30.

⁴⁹ KFSa 2, S. 197.

⁵⁰ Vgl. Pikulik: Frühromantik, S. 126; vgl. zum Prinzip der Öffnung auch Mersch: Was sich zeigt, S. 32. Zu den unterschiedlichen Lesarten dieses Igels vgl. Lüdemann: Die Ko-Präsenz der Igel.

Im Komödienaufsatz schreibt er der Parabase »Rohigkeit« und »Verderbtheit« zu, sie erscheine dem modernen Publikum »anstößig« und »beleidigend«. ⁵¹ Und in den 1803/04 gehaltenen Vorlesungen über die Geschichte der europäischen Literatur heißt es, dass in der aristophanischen Parabase »die größten Grobheiten« ⁵² gesagt wurden. Dabei nimmt Schlegel die »zügellose Freiheit des Witzes, der sich selbst über das Ehrwürdigste und Heiligste Scherz und Spott erlaubt,« ⁵³ vor dem klassizistischen Vorwurf der Unsittlichkeit in Schutz.

Die historische Spezifikation ist ein immer wiederkehrendes Element der Parabasentheorie Friedrich Schlegels. In den Vorlesungen über die Geschichte der europäischen Literatur heißt es etwa, dass die »Poesie des Witzes« nur dann wirklich frei walten könne, wenn es ein Publikum gebe, das auch »das Recht hat, an einer solchen Freiheit Anteil zu nehmen.« ⁵⁴ Dieses Recht ging für Schlegel mit dem Verbot der Parabase im Übergang zur Mittleren Komödie verloren: »Der Magistrat sah sich hier wirklich genötigt, sowohl die persönliche Satire als auch den Chor mit der Parekbase zu verbieten. Dies fällt aber zugleich mit dem Verfall des Republikanismus und der Demokratie zusammen, so daß die eingeschränkte bürgerliche Freiheit als mitwirkende Ursache zu betrachten ist.« ⁵⁵

Worin nun die politische Form des Witzes besteht, ist sehr viel schwerer zu fassen als sein möglicher politischer Gehalt. ⁵⁶ Eine erste Deutung, die vielleicht etwas vage, aber formgeschichtlich außerordentlich wirkmächtig ist, bezieht sich auf den Charakter des Ereignisses als solches. In seiner Ereignishaftigkeit steht der parabatische Witz in einer formgeschichtlichen Tradition, die sich von Hölderlins Theorie der Zäsur ⁵⁷ über Baudelaires »éclair«, Benjamins »Chock« und Barthes' »punctum« bis hin zu Bohrers Konzept der »Plötzlichkeit« erstreckt. Die mit diesen Konzepten verbundene Logik der Unterbrechung des Diskurses ermöglicht es, seit der Romantik im Ereignis

51 KFSa 1, S. 25–27.

52 KFSa 11, S. 88.

53 Ebd., S. 90.

54 Ebd., S. 94.

55 Ebd. Die Verteidigung der aristophanischen Komödie gegen die klassizistischen Vorwürfe der Unsittlichkeit ist zudem der Ausgangspunkt von Schlegels Theorie des Hässlichen im *Studium*-Aufsatz (KFSa 1, S. 309).

56 Gerade mit Blick auf den politischen Gehalt lässt sich in Schlegels Komödienschrift auch die Tendenz einer Entpolitisierung der Komödie zugunsten ihrer ästhetischen Autonomie feststellen (vgl. dazu Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 204 f.).

57 Vgl. dazu die Deutung von Philippe Lacoue-Labarthe: »Zäsur wäre, was in der Geschichte Geschichte unterbricht, und eine andere geschichtliche Möglichkeit eröffnet, oder aber jede Möglichkeit zur Geschichte schließt« (Lacoue-Labarthe: Die Fiktion des Politischen, S. 72).

der Revolution (und gegen das in diesem Begriff enthaltene geschichtsphilosophische Modell des Kreises) einen Bruch der Geschichte zu denken. Insbesondere die Französische Revolution lässt sich nur unter dieser Bedingung als ein Ereignis deuten, das aus der historischen Kontinuität nach der Lehre der *translatio imperii* ausbricht.⁵⁸

Eine zweite, etwas konkretere Deutung der Ereignishaftigkeit des Witzes verbirgt sich hinter Kleists Metapher vom »Donnerkeil«⁵⁹ des Grafen Mirabeau in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*.⁶⁰ Kleist schildert, wie beim Zusammentreffen Mirabeaus mit dem Zeremonienmeister des Königs ein Wort zum nächsten führt, bis schließlich Mirabeau als Wortführer der Ständeversammlung die entscheidende politische Pointe findet, »daß wir unsre Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.«⁶¹ Mit diesem Beispiel verdeutlicht Kleist, wie ein politisches Ereignis überhaupt entstehen kann (wobei er entfernt an Klingers revolutionären Harlequin erinnert).⁶² Demnach verdankt sich die Konstitution der Nationalversammlung nicht nur dem politischen Prinzip des Republikanismus und auch keiner bewussten Entscheidung Mirabeaus. Sie entsteht vielmehr im Dialog zwischen Mirabeau und dem Zeremonienmeister des Königs, sie erwächst durch einen parabolischen Bruch aus dem Diskurs selbst, aus dem bloßen Vorhandensein eines störenden königlichen Boten.⁶³

Nicht Mirabeau ist bei Kleist also das historische Subjekt, sondern die elektrisierte Situation des Aufeinandertreffens mit dem Zeremonienmeister. Darin besteht das Skandalon von Kleists Aufsatz, wie es Rüdiger Campe her-

58 Begriffsgeschichtlich fällt dies mit der Entstehung von ›Revolution‹ als Kollektivsingular zusammen. So schreibt Reinhart Koselleck mit Blick auf Friedrich Schlegels Revolutionsbegriff: »Der Kollektivsingular, der die absolute Einmaligkeit signalisierte, gewann die Würde einer Art geschichtsontologischer Urform, die nicht überbietbar sei« (Koselleck: *Revolution*, S. 738).

59 Kleist: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, S. 536.

60 Vgl. Bohrer: *Das absolute Präsens*, S. 22–26. Der »Donnerkeil« folgt dabei derselben Logik wie die nur potentielle Unterbrechung durch den Zuhörer, die Kleist ebenfalls im Sinn hat: »Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte« (Kleist: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, S. 535 f.).

61 Kleist: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, S. 537.

62 Vgl. zu einer politischen Interpretation dieser Stelle insbesondere Hebekus / Matala de Mazza: *Einleitung*, S. 7–12.

63 In diesem Sinne hat beispielsweise auch Michel Chaouli mit Blick auf die Parabase argumentiert: »Interruption – irony, parabasis – is not the result of an agent intervening in a discourse but of the discourse, the speech act, the chemical process intervening into itself« (Chaouli: *The Laboratory of Poetry*, S. 205).

ausgearbeitet hat: Gedanken werden nicht nur beim Nachdenken, sondern auch beim Reden verfertigt, und sind deswegen auf das Verfahren einer dialogischen Kommunikationssituation angewiesen. Ein solcher Dialog verläuft dann zwar prinzipiell kontinuierlich, lässt aber doch immer Unterbrechungen zu und kann gerade durch diese Unterbrechungen bei einem Witz enden, der sich als politisches Ereignis manifestiert.⁶⁴ Es ließe sich in der Linie von Schlegels Argumentation sogar schlussfolgern, dass die revolutionäre Tat die radikalste parabatistische Handlung wäre, der Höhepunkt einer politisch-urbanen Ironie.

Nach einer dritten Deutung, die am konkretesten und für die Frühromantik am wichtigsten ist, besteht die politische Bedeutung des parabatistischen Witzes darin, dass sie keine Autorität anerkennt, die vor ihrer Kritik geschützt wäre. Dazu verwendet Schlegel den Begriff des Witzes als *differentia specifica* zwischen Komödie und Tragödie im *genus proximum* des antiken Dramas:

Die dramatische Poesie [...] teilte sich in Poesie des Gefühls und Poesie des Witzes, in Tragödie und Komödie, je nachdem die Begeisterung entweder ernst, tragisch ward oder sich in ungebundener, ausgelassener Freude äußerte. In der Tragödie als der Poesie der Leidenschaft des Gefühls ward dies auf den höchsten Grad gesteigert, ein unendliches Gefühl dargestellt. In der Komödie als der Poesie des Witzes setzte man das Wesen in die ausgelassenste, gesetzloseste Freiheit. Die Phantasie des Dichters kannte keine Schranken, die Ungebundenheit des Scherzes ward auf den höchsten Grad getrieben – die Fülle und Freiheit des Witzes war unendlich.⁶⁵

Für Schlegel besteht zwischen der Tragödie und der Komödie eine affektpoetische Differenz. Die Tragödie orientiert sich an den aristotelischen Wirkungszielen, die sie durch die Darstellung des Pathos des Helden erreicht, während die Komödie eine »komische[] Begeisterung«⁶⁶ – wie es im Komödienaufsatz noch hieß – erzeugt. Diese »komische[] Begeisterung« spezifiziert er mit dem Begriff des Witzes genauer, der in Opposition zum tragischen Pathos steht und sich in seiner Wirkung auf die Illusion von diesem unterscheidet.

Das wird am deutlichsten in der überarbeiteten Fassung für die Werkausgabe des Komödienaufsatzes. An der Stelle, an der Schlegel von der »komischen Begeisterung« als der »höchste[n] Regsamkeit des Lebens« schreibt (und dabei vor allem die aristophanische Parabase meint), heißt es 1794 schlicht:

64 Vgl. dazu Campe: Verfahren.

65 KFSa 11, S. 90f.

66 KFSa 1, S. 30.

[S]ie verletzt dann, um zu reizen, ohne zu zerstören.⁶⁷

Im Jahr 1822 liest sich die Stelle hingegen:

[S]ie verletzt nur, um mehr zu reizen, ohne wirklich zu zerstören. In der Begeisterung des poetischen Witzes, schadet und stört es nicht, wenn die Täuschung scheinbar vernichtet wird; weil das Wesentliche des Eindrucks einer solchen Darstellung, nicht in dem geordneten Zusammenhange dieser und in der Täuschung besteht, sondern in eben jener Begeisterung des Witzes, welche alle Schranken durchbricht.⁶⁸

Die komische Begeisterung des Witzes kann, ja muss die Illusion unterbrechen, während die tragische Begeisterung des Pathos die Illusion nicht unterbrechen darf, um sich nicht selbst zu gefährden. Worauf es in diesem Zitat besonders ankommt, ist die These, dass die Parabase »alle Schranken durchbricht«. Das meint gerade nicht nur die Illusion, sondern schließt alle willkürlich gesetzten Grenzen ein, die von sittlichen oder ästhetischen Autoritäten festgesetzt wurden. Die Komödie duldet nach dieser Bestimmung keinen sakralen Raum, der vor ihrer Kritik geschützt wäre. Darin liegt das verbindende Merkmal von der aristophanischen Komödie bis zur Posse in Schlegels Gegenwart. Wenn die Transzendentalpoesie zur Welt kommen soll, ist sie auf diese transgressive parabatische Kritik angewiesen.

Im Theater hat diese abstrakte »Schranke« zwischen Kunst und zu kritisierender Welt ein konkretes Korrelat. Es ist die Rampe, die das Publikum (an das sich die Kritik richtet) vom illudierenden Bühnenrahmen räumlich trennt. Dabei spielt es für Schlegel keine Rolle, dass es diese Rampe im griechischen Theater noch nicht gab. Die theatrale Rezeptionssituation interessiert ihn in seiner historischen Deutung kaum, obwohl er auf die politisch-sozialen Unterschiede zwischen dem antiken und modernen Theater immer wieder zurückkommt.

Es ist ein Topos der Frühromantik, dass die Ironie der Akt einer solchen Grenzüberschreitung ist. Ein Beispiel dafür ist die bereits erwähnte Vorlesung Adam Müllers über *Ironie, Lustspiel, Aristophanes* (1808). Müller formuliert die Doppelstruktur der romantischen Ironie mit der Metapher eines Tauchers. Die »Freiheit des Geistes«⁶⁹ zeige sich daran, dass ein Mensch sich einem

67 Ebd.

68 Ebd., S. 30f., Textvariante 10.

69 Müller: *Ironie, Lustspiel, Aristophanes*. In: Ders.: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, Bd. 1, S. 235.

Kunstwerk hingebe. Der unironische Mensch versinke jedoch in der Tiefe einer Idee, während der ironische Mensch sich von der Idee in die Tiefe hinziehen lasse, um danach wieder aufzutauchen und damit seine wirkliche Freiheit unter Beweis zu stellen. Diese Doppelstruktur des Versinkens und Auftauchens zeigt sich für Müller in dem Gattungspaar von Tragödie und Komödie im klassischen Athen (womit er übrigens wie nebenbei die Theorie einer tragischen Ironie begründet⁷⁰).

Auch bei Solger lässt sich die Tendenz beobachten, zwischen tragischer und komischer Ironie derart zu unterscheiden, dass sie als zwei Bewegungsrichtungen erscheinen, mit denen zumindest zeitweise die Grenze zwischen Immanenz und Transzendenz überschritten werden kann. Für Solger bedeutet »tragische Ironie«, dass sich »in dem Verschwinden unserer Wirklichkeit« »eine unmittelbare Gegenwart [des] Göttlichen« offenbart und wir damit die eigentlich unüberschreitbaren »irdischen Schranken« wenigstens insofern überwinden, als wir für einen Moment am »Göttlichen« teilhaben.⁷¹ Die komische Ironie zeige hingegen, wie »das Göttliche in der menschlichen Natur [...] ganz aufgegangen ist in dieses Leben der Zerstückelung, der Widersprüche, der Nichtigkeit«; in ihr sei »das Höchste und Heiligste« »ganz in unsere Sphäre verpflanzt«.⁷² Während also die tragische Ironie die Bewegung aus der Immanenz in die Transzendenz vollziehe, verhalte es sich mit der komischen Ironie umgekehrt.

Hegel, der Solgers Ironiebegriff sehr viel nachsichtiger bewertet als denjenigen Friedrich Schlegels, möchte das, was Solger »tragische Ironie« nennt, lieber als »Andacht« verstanden wissen, die zu einer Anerkennung von göttlicher Sittlichkeit führe.⁷³ Genau diese Anerkennung der Sittlichkeit aber bleibe der eigentlichen, nämlich komischen Ironie versperrt.⁷⁴ Damit vermeidet es Hegel im Gegensatz zu den Theoretikern der Romantik, das Motiv der Transgression übernehmen zu müssen.

Das ist für Hegel wichtig, um sich neben den politischen Konsequenzen nicht auch die epistemologischen Spekulationen der Frühromantik einhan-

70 Der Begriff einer tragischen Ironie bleibt in der Romantik allerdings umstritten. Insbesondere August Wilhelm Schlegel lehnt ihn in seiner Auseinandersetzung mit Müller ab (vgl. Behler: *Ironie und literarische Moderne*, S. 216–224).

71 Solger: *Beurtheilung der Vorlesungen*, S. 515.

72 Ebd., S. 516.

73 So in seiner 1828 erschienen Rezension von Solgers *Nachgelassenen Schriften*. In: HTW 11, S. 258. Vgl. auch die Anmerkung in Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. In: HTW 7, S. 277f.

74 Hegel: [Rezension von] *Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. In: HTW 11, S. 258f.

deln zu müssen, die letztlich auch die politische Bedeutung der Ironie auf eine völlig neue Ebene heben. Für die Frühromantik soll der parabolische Witz der Ironie eine spezifische Form des Wissens und der Erkenntnis in der Moderne sein. Darin lebt die ältere Bedeutung des Wortes und die etymologische Verwandtschaft zu ›Wissen‹ fort. Im *Athenäum* schreibt Friedrich Schlegel in diesem Sinne über den »Witz« als »Prinzip und Organ der Universalphilosophie«: »Die wichtigsten wissenschaftlichen Entdeckungen sind *bonmots* der Gattung. Das sind sie durch die überraschende Zufälligkeit ihrer Entstehung, durch das Kombinatorische des Gedankens, und durch das Barocke des hingeworfenen Ausdrucks.«⁷⁵ Auf engstem Raum ordnet Schlegel den Witz damit phänomenologisch, epistemologisch und poetologisch ein. Der Witz ist erstens plötzliches Ereignis, er ist zweitens eine Erkenntnisteknik, die – wie in einem chemischen Verfahren⁷⁶ – eine zuvor verborgene Verbindung zu Tage bringt, und er entspricht drittens in seiner Form eher einem barocken Apophthegma als einem aufklärerischen System.

6.4 Zur Epistemologie des Witzes

Friedrich Schlegels Spekulation über die grenzüberschreitende Erkenntnisleistung einer parabolischen Ironie versucht auf radikale Weise, die Kategorie des Realen oder des Kant'schen An-sich aus der Sphäre des Transzendenten zu heben. Dieser Versuch zeigt sich beispielsweise in der Kölner Vorlesung über *Die Entwicklung der Philosophie* (1804/05). Dort heißt es:

[D]er Witz [...] tritt ohne alle Beziehung auf das Vorige, einzeln, ganz unerwartet und plötzlich auf, als ein Überläufer gleichsam, oder vielmehr ein Blitz aus der unbewußten Welt, die für uns immer neben der bewußten besteht, und stellt auf diese Weise den fragmentarischen Zustand unseres Bewußtseins sehr treffend dar. Es ist eine Verbindung und Mischung des Bewußten und Unbewußten. Ohne alle Absicht und bewußtlos wird plötzlich etwas gefunden, was mit dem Vorhergehenden gar keinen

75 KFSa 2, S. 200. In der Kölner Vorlesung über *Die Entwicklung der Philosophie* (1804/05), auf die gleich zurückzukommen ist, wird dieses kombinatorische Vermögen genauer erklärt: »In Beziehung auf das Wissen [...] kann man den Witz als das Vermögen, die Ähnlichkeit zwischen Gegenständen aufzufinden, die sonst sehr unabhängig, verschieden und getrennt sind, und so das Mannigfaltigste, Verschiedenartigste zu Einheit zu verbinden, den *kombinatorischen Geist* nennen« (KFSa 12, S. 403; vgl. Behler: *Ironie und literarische Moderne*, S. 186).

76 Auf Schlegels explizite Analogie von Witz und chemischer Analyse hat bereits Beda Allemann hingewiesen (vgl. Allemann: *Ironie und Dichtung*, S. 61–69).

Zusammenhang hat, vielmehr im Gegenteil immer gleichsam in einem grellen Widerspruche steht [...].⁷⁷

Für Schlegel ereignet sich im Witz für einen Moment die Synthese zwischen bewusster und unbewusster Welt, oder fichteanisch gedeutet: zwischen empirischem und absolutem Ich. Wie in Hanswursts Parabase aus der ›Disputation‹ mit Leander kommt es zu einem transzendenten referentiellen Ereignis, das im Sinne Fichtes eigentlich ausgeschlossen sein müsste, da das empirische Bewusstsein schlechterdings nicht über sich selbst hinaus reichen kann. Schlegel hingegen sieht das menschliche Bewusstsein durch den Witz in der Lage, seine Grenzen zu überschreiten. Die Totalität der Welt, die ›unendliche Fülle‹, wie Schlegels zentraler Begriff lautet, könne nämlich prinzipiell nur »ungewiß erkannt, nur geahnet werden«, weswegen »das menschliche Wissen sehr unvollkommen« sei. Eben diesem »Mangel« begegnet das menschliche Bewusstsein mithilfe des Witzes.⁷⁸

Wie Friedrich Schlegel diese Erkenntnisleistung des Witzes konzipiert, lässt sich noch einmal im Vergleich zu Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Ästhetik präzisieren.⁷⁹ Solger widerspricht Schlegels These vom Witz als dem »Kombinatorische[n] des Gedankens«. ⁸⁰ Der künstlerische Verstand erkenne durch den Witz vielmehr das Widersprüchliche »als Modifikationen der inneren Einheit der Idee«. ⁸¹ Für Solger vollzieht der Witz den Übergang vom Besonderen auf das Allgemeine, indem er die Gegensätze der Erscheinung nicht nur in einem Begriff verbindet, sondern sie im Kunstwerk in der Idee zusammenfasst. Dieser Sprung von der Wirklichkeit in die Idee aber hebt die Idee sogleich auf, eben weil sie in der Wirklichkeit nicht ohne Gegensätze in Erscheinung tritt. Diese Aufhebung der Idee ist es, die für Solger die Ironie ausmacht und in der er »das Wesen der Kunst, die innere Bedeutung derselben« erkennt.⁸² Weil das Reich der Idee am Göttlichen teilhat, ist die Ironie für Solger mit der Mystik verwandt. In einem Brief an Tieck vom 22. November 1818 schreibt er: »Die Mystik ist, wenn sie nach der Wirklichkeit hinschaut, die Mutter der Ironie.«⁸³

In seiner Rezension von August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* betont Solger, dass das Streben nach dem Höchsten,

77 KFSa 12, S. 393.

78 Ebd., S. 403.

79 Vgl. dazu Decher: Die Ästhetik K. W. F. Solgers, S. 298–302.

80 KFSa 2, S. 200.

81 Solger: Vorlesungen über Ästhetik, S. 183.

82 Ebd., S. 241. Vgl. Decher: Die Ästhetik K. W. F. Solgers, S. 308–329.

83 Tieck / Solger: The Complete Correspondence, S. 486.

das sich im Witz der Ironie zeige, den Menschen letztlich nicht über seine immanente Existenz erheben könne.⁸⁴ Damit bewertet er das epistemologische Potential der Ironie deutlich ablehnender als es August Wilhelm, vor allem aber Friedrich Schlegel tut. Denn Friedrich Schlegel behauptet, dass sich dem Menschen qua Witz – wenn auch nur für einen Augenblick – »das Höchste« offenbart.⁸⁵ Im *Athenäum* heißt es bündig: »Witz ist die Erscheinung, der äußere Blitz der Fantasie. Daher seine Göttlichkeit, und das Witzähnliche der Mystik.«⁸⁶ Dieser Gedanke wäre für eine aufklärerische Theorie des Witzes undenkbar gewesen. Jede kritische Epistemologie hätte darauf beharrt, dass der Bezug auf das ›Höchste‹ und ›Göttliche‹ den Witz selbst mystifiziert. Die angebliche Referenz auf ein ›transzendentes Signifikat‹ bleibt daher in hohem Maße rätselhaft.

Aus Schlegels Mystik-Argument erklärt sich der fundamentale Unterschied zwischen Allegorie und Witz. Schlegel macht das mystische Moment des Witzes zu einem funktionalen Äquivalent der Allegorie, da beide zum Absoluten tendieren.⁸⁷ Allerdings ergänzen sich ihre Defizite: Während die Allegorie ihre Systemgrenze nicht überschreiten kann, ist der Witz nicht in der Lage, ein System überhaupt erst auszubilden. Er ist gerade nicht narrativ strukturiert, sondern bleibt punktuell oder, wie es in der zitierten Stelle heißt, »ohne alle Beziehung auf das Vorige« – er hat »mit dem Vorhergehenden gar keinen Zusammenhang«, sondern steht dazu »immer gleichsam in einem grellen Widerspruche«. Dem Witz fehlt Zusammenhang, der Allegorie Einheit. Daher bleibt der Witz fragmentarisch, die Allegorie aber von dem, worauf sie sich bezieht, notwendigerweise getrennt.

Es war Manfred Frank, der diese Doppelstruktur von Allegorie und Witz (statt: Allegorie und Ironie) als die beiden Bauteile der Ironie erkannt hat. Er sieht darin – gegen die verbreiteten symbolistischen Deutungen Schlegels – den Kern frühromantischer Philosophie, die sich tatsächlich von allen idealistischen (und insbesondere fichteanischen) Versuchen verabschiedet habe, in der Autoreflexion ein absolutes Selbstbewusstsein zu suchen: »Um sich selbst faßlich zu werden, muß sich das Ich eingrenzen; die Grenze widerspricht aber seiner wesentlichen Unendlichkeit; also muß das Ich die selbstgesetzte Grenze immer auch wieder überschreiten, sich neu begrenzen, auch diese Grenze wieder überschreiten und so immer weiter. Dies ist das

84 Solger: *Beurtheilung der Vorlesungen*, S. 514 f.

85 KFSa 12, S. 392.

86 KFSa 2, S. 258, vgl. dazu auch Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 49.

87 Auch in dieser Hinsicht weicht Solger von Schlegel ab, insofern Solger an der Opposition von Allegorie und Symbol festhält und betont, dass es »einen symbolischen und einen allegorischen Witz« gebe (Solger: *Vorlesungen über Ästhetik*, S. 178).

Modell der Schlegelschen Ironie.«⁸⁸ Erst das aber ist, und darauf kommt es für eine Theorie der Ironie als Parabase an, im vollen (nämlich sowohl disruptiven wie transgressiven) Sinne parabatistisch, weil die Ironie die allegorische Selbstreflexion unterbricht, um die Grenzen des Ich qua Witz zu überschreiten.

Dieser Aspekt ist Paul de Mans Lesart der Ironie verborgen geblieben: Wenn die Parabase tatsächlich nur die Allegorie unterbräche, dann bliebe sie immer noch auf dem Stand einer negativen Ästhetik stehen, die ihr transzendentes Signifikat umkreist wie die negative Theologie Gott.⁸⁹ Tatsächlich aber vollzieht die Parabase den frühromantischen Bruch mit der immer noch im Kern repräsentationalistischen epistemologischen Tradition des frühen Idealismus. Es ist ein Bruch, der das Problem einer prekären Referenz anschaulich macht. In den Worten Werner Hamachers: »Mit ihrem exorbitanten Schritt verzieht die poetische Parabase als eine dramatisch-grammatische Trope den Rahmen des epistemologischen Paradigmas metaphorisierender Repräsentation.«⁹⁰ Vielleicht müsste man sogar genauer formulieren, dass die Parabase für Friedrich Schlegel nicht nur die Grenze des epistemologischen Rahmens verschiebt, sondern sie tatsächlich durchbricht. In einer Notiz aus dem Jahr 1796 rückt Schlegel das Reale so in den Bereich der Erkenntnis:

Die Behauptung (gegen Schelling und Fichte), *daß alles Setzen jenseits der Grenzen der Erkennbarkeit transcendent sey*, widerspricht sich selbst und macht aller Philosophie ein Ende. Überdem sind die Grenzen der Erkennbarkeit noch gar nicht bekannt, wenn das theoretisch Absolute gesetzt wird. – Man kann keine *Gränze* bestimmen, wenn man nicht *diesseits* und *jenseits* ist. Also ist es unmöglich die Gränze der Erkenntniß zu bestimmen, wenn wir nicht auf irgend eine Weise (wenn gleich nicht erkennend) *jenseits* derselben hingelangen können.⁹¹

Es sind zwei Argumente, die Schlegel hier gegen die Kritiker einer postrepräsentationalistischen Philosophie vorbringt und den Kantianern seiner

88 Frank: Allegorie, S. 140. In der Fassung der Monographie (Frank: »Unendliche Annäherung«, S. 940 f.) spricht Frank an dieser Stelle nicht fichteanisch vom ›Ich‹, sondern übernimmt Novalis' Begriff des ›Reinen‹, das sich eingrenzen müsse, um überhaupt fasslich zu werden. Das ›Reine‹ steht dabei für das Phantasma eines mit sich selbst identischen, beziehungslosen Begriffs.

89 Vgl. dazu Lacoue-Labarthe / Nancy: Das Literarisch-Absolute, S. 87.

90 Hamacher: Der Satz der Gattung, S. 1174.

91 KFSÄ 18, S. 521; vgl. Frank: Allegorie, S. 127.

Gegenwart vorhält. Erstens widerspricht er dem Argument, wonach »alles Setzen jenseits der Grenzen der Erkennbarkeit« aus der Philosophie ausgeschlossen sei. Dieses Argument beruht darauf, dass das Setzen außerhalb der Erkenntnisgrenzen tatsächlich Transgression und nicht lediglich Repräsentation ist, dass es also auf ein Reales außerhalb eines Bedeutungssystems zugreift und nicht nur darauf referiert. Schlegel aber hält dieses Argument für selbstwidersprüchlich, das heißt: Er erkennt darin einen Satz, der selbst spekulativ außerhalb der Erkenntnisgrenzen gesetzt sei.

Daran schließt sich sein zweites Gegenargument an: Jede Theorie, die zwischen einem Diesseits und einem Jenseits der Erkenntnis unterscheidet, jede Theorie also, die eine solche Grenze als Bedingung der Möglichkeit von Repräsentation postuliert, muss Schlegel zufolge ihrerseits schon jenseits dieser Grenze sein, um sie überhaupt bestimmen zu können. Schlegel lehnt mithin die Vorstellung ab, dass dieser Schritt über die Erkenntnisgrenze hinaus nur auf das Gründungsmoment einer Theorie beschränkt werden könne, und er besteht darauf, dass eine spekulative Überschreitung der Grenze der Erkenntnis real sein müsse. Eben darin besteht die epistemologische Funktion des Witzes. Ohne die punktuelle Überschreitung der Erkenntnisgrenze im Witz wäre die Grenze der Erkenntnis nicht bestimmbar. Das bedeutet aber, dass die Ironie bei Schlegel gerade nicht das Produkt einer anti-realistischen Philosophie des absoluten Subjektes ist. Sie steht vielmehr für die Idee eines Subjekts ein, das seine Grenzen auf objektive Weise punktuell überschreiten kann, um aber – und das ist entscheidend – sogleich wieder auf sich selbst zurückzufallen. Deswegen hinterlässt die Parabase kein Ganzes, sondern nur Fragmente, die zueinander in einem paradoxen Verhältnis stehen. Es sind Fragmente, die wie im Fall eines gelungenen Bonmots, um Schlegels Charakterisierung der Philosophie zu wiederholen, nicht nur Sinn vollziehen, sondern ein Reales selbst erscheinen lassen. Die Ironie hat bei Schlegel damit nicht nur eine rhetorische oder epistemologische, sondern eine geradezu ontologische Komponente.⁹²

Bei Friedrich Schlegel selbst lassen sich unzählige Beispiele für solche Bonmots finden, so etwa in folgendem Fragment aus dem *Lyceum*, das für Schlegels Ironiebegriff zentral ist: »Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist.«⁹³ Zwei Dinge machen dieses Bonmot über die Ironie selbst zu einer ironischen Aussage: Es ist erstens ironisch,

92 Vgl. zu dem Konzept einer solchen »rhetor(onto)logical irony« Avanesian: Irony, der Begriff auf S. 5, zu Buffonerie und Parabase vgl. S. 29–34 sowie die entsprechende Stelle der deutschen Ausgabe (ders.: Phänomenologie ironischen Geistes, S. 51–56).

93 KFSa 2, S. 153.

weil es die Bestimmung seines Gegenstandes bei dem Begriffspaar »gut und groß« unterbricht. Es bricht also ab, bevor es qua Allegorie ausführt, wie sich das Definiens »zugleich gut und groß« zu dem Definiendum »Ironie« verhält. Das Fragment wäre demnach ironisch, weil es die Erwartung eines Interpreten enttäuscht, der auf eine Klärung der Sachlage hofft. Zweitens ist das Bonmot in der Form logischer Prädikate gefasst: ›A ist B. B ist C.‹ Es zeigt also formal sehr wohl den Anspruch an, das Wesen seines Gegenstandes zu erfassen. ›Geglückt‹ ist dieses Bonmot, wenn es (trotz, oder eher wegen des Abbruchs der Definitionskette) tatsächlich zu einem Moment der Erkenntnis kommt. Stellt sich ein solches Moment nicht ein, ist das Bonmot lediglich unsinnig, es würde ihm an Witz fehlen. Ironisch ist das Fragment also auch, weil es augenblicklich etwas über seinen Gegenstand erfasst, das sich nicht anders, vor allem nicht allegorisch, erkennen ließe. Ohne Witz wäre die Ironie tatsächlich nur eine leere Form, die sich allem überstülpen ließe. Die Vorstellung eines post-postmodernen ›*death of irony*‹, die Kritik an der Ironie als Verfahren postmoderner Beliebigkeit, beruht auf diesem Missverständnis, das den parabolischen Charakter der romantischen Ironie verkennt. Anders gesagt: Ironisch im Sinne Friedrich Schlegels ist die Ironie nur dort, wo sie objektiv wird, und gerade nicht dort, wo sie lediglich um sich selbst kreist.

Anders als der Witz verbleibt für Schlegel die Allegorie im Diesseits der Repräsentation und hält ihre epistemologische Distanz zu einem transzendentalen Signifikat ein: »Jede Allegorie bedeutet Gott und man kann von Gott nicht anders als allegorisch reden.«⁹⁴ Die Allegorie bleibt, um es semiotisch zu formulieren, in den Schranken der Signifikant-Signifikat-Relationen, sie lässt sich nicht auf die Potenzierung einer unendlichen Semiose ein, und damit fehlt ihr genau die Qualität, die die Erkenntniskraft des Witzes für Schlegel ausmacht.⁹⁵

Diese epistemologischen Überlegungen haben direkte Konsequenzen für die Ästhetik. In der *Rede über die Mythologie* heißt es: »Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.«⁹⁶ Und zwar explizit im Medium der Kunst: »Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne

94 KFSa 18, S. 347. Frank: Allegorie, S. 132, hat in der Aufsatzfassung das Zitat scheinbar versehentlich abgeändert, dabei allerdings das Wesentliche deutlicher hervortreten lassen: Wo Schlegel ›Gott‹ schreibt, ersetzt Frank ›das Absolute‹ (in der Monographie ist das Zitat korrigiert, vgl. Frank: »Unendliche Annäherung«, S. 932).

95 Was der Tatsache nicht widerspricht, dass die Allegorie den »ontologische[n] Status des Vorgestellten oder weitreichender des Phänomenalen überhaupt [verhandelt]« (Menke: Allegorie, S. 122).

96 KFSa 2, S. 324.

Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk.«⁹⁷ In der Allegorie verbleibt die Kunst innerhalb der Grenzen der Mimesis, sie bleibt Nachbildung, ohne den parabatistischen Sprung in die Welt zu vollziehen.

Schlegels Begriff der Parabase zielt auf eine Strukturhomologie zwischen einem epistemologischen Modell und einem theatralen Modell ab. Das Illusionstheater hat, um diesen Gedanken zu wiederholen, die epistemologische Grenze in eine ästhetische Grenze transformiert und darin anschaulich gemacht. Mit der Entstehung der Guckkastenbühne trennt es einen Raum ästhetischer Immanenz von einem Raum ästhetischer Transzendenz ab. Diese Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerrahmen manifestiert sich als Differenz zwischen einer geschlossenen Bühnenhandlung, deren Sinn darin besteht, auf etwas zu verweisen, das sich außerhalb der Bühne befindet.

Systematisch hat die Bühne dann nur zwei Möglichkeiten, sich dem Absoluten anzunähern: Sie kann entweder allegorisch (und das heißt im Falle des Theaters: qua Mimesis) auf ein Reales hinweisen, das sie aus hermeneutischen Gründen nie erreichen kann (weil sie sonst Geschehen und Deutung zugleich sein müsste), oder sie kann die Grenze zum realen Publikum durch eine Parabase überschreiten, muss dann aber zur Handlung zurückkehren, um nicht das Kunstwerk zu vernichten. Will sich die romantische Universalpoesie »bis zur Höhe der Philosophie erheben«,⁹⁸ muss sie in einem ironischen Verfahren diesen parabatistischen Schritt tun und sogleich wieder zurücknehmen. Darin liegt die Doppelstruktur der theatralen Parabase, die die allegorische Bühnenhandlung stört, indem sie die Illusion unterbricht, und die für einen kurzen Moment tatsächlich aus der Bühnenhandlung ausbricht, um sogleich wieder zu ihr zurückzukehren.

Dabei bleibt die »permanente« parabatistische Komödie freilich ein Idealtypus, von dem sich schwer sagen lässt, wie er realisiert werden sollte. Schlegel selbst geht dieser Frage aus dem Weg, wenn er mit dem *Alarcos* für seinen einzigen dramatischen Versuch einen Tragödienstoff wählt. Dennoch ist die parabatistische Komödie diejenige literarische Gattung, die den Forderungen der frühromantischen Theorie am genauesten entspricht. Nirgends sonst tritt die ironische Struktur von Allegorie und Witz so evident hervor. Denn während die Tragödie aufgrund ihrer geschlossenen Handlung in der Allegorie verbleibt, zitiert die Komödie den Gestus einer allegorischen Handlung, um an ihr das Spiel einer parabatistischen Unterbrechung vollziehen zu können, ohne dabei die Illusion zu zerstören.

97 Ebd. Unmittelbar zuvor wird auch das »Schauspiel« explizit genannt.

98 KFSa 2, S. 152.

Die Parabase ist nach diesem Verständnis wesentlich kritisch. Sie ist die ästhetische Technik einer Welt, in der die Referenz auf das Absolute prekär geworden ist, und die genau das ausstellt: das permanente Scheitern der Ausrichtung eines Systems auf ein transzendentes Signifikat. Die Parabase errichtet also, um Stefan Matuscheks Begriffe aufzugreifen, ein Jenseits, das aber nur selbstgemacht ist, oder einen Himmel, der nur gedichtet ist, und sie rückt diese Gemachtheit in den Vordergrund.⁹⁹ Eben dadurch stellt sie auf spezifisch moderne Weise die Immanenz der Transzendenz aus. Mit Ernst Behler gesprochen folgt die Ironie damit der Form »des enthusiastischen Heraustritts des Geistes aus sich selbst und der skeptischen Rückkehr in sich selbst«. ¹⁰⁰ Ironische Kunst negiert die bloße Selbstbezüglichkeit ebenso wie die Vorstellung einer in der Kunst symbolisch anschaulich gewordenen Wahrheit. Weil sie beides versucht, muss sie in der Paradoxie enden. Nur deshalb kann ausgerechnet sie zu einer Pathosformel frühromantischer Ethik werden: Nicht mehr Gott, nicht die Vernunft, auch nicht das ästhetische Spiel, sondern die Ironie ist bei Schlegel »das höchste Gut und d[er] Mittelpunkt der Menschheit«. ¹⁰¹

Die Frühromantik hat in ihrer Theorie der Ironie erstmals gezeigt, dass die Leistung einer autonomen, selbstreflexiv gewordenen Kunst auf Kosten einer prekären Referenz auf das Absolute geht. Sie hat damit aber auch einen Weg aufgezeigt, der unter den Bedingungen einer modernen, post-repräsentationalistischen Epistemologie nicht mehr zurückgenommen werden kann: Solange Kunst den Anspruch hat, sich in einen nicht-naiven Bezug zur Wirklichkeit zu stellen, solange Kunst also nicht voraussetzt, dass die semiotische Grenze zwischen Zeichen und Welt transparent ist, muss sie in Schlegels Sinne ironisch sein. Sie muss das Wechselspiel von Allegorie und Witz, von mimetischer Schließung und parabatischer Öffnung, von Illusionserzeugung und Illusionsdurchbrechung in Gang setzen.

6.5 Postfundamentalistische Ironie

An das Ende der letzten Ausgabe des kurzlebigen *Athenäum*-Projektes setzt Friedrich Schlegel mit *Über die Unverständlichkeit* einen Text, der zu seinen komplexesten zählt und der die Ironie in ihrer höchsten Potenz verhandelt – eine ironische Abhandlung über die Ironie. Der kurze Aufsatz zieht einerseits

99 Vgl. Matuschek: *Der gedichtete Himmel*, S. 369–373.

100 Behler: *Ironie und literarische Moderne*, S. 111.

101 *KFSA* 18, S. 219.

ein abschließendes Resümee über die Zeitschrift, indem er die Wirkungsweise der Ironie und insbesondere deren politische Wirkung diskutiert. Andererseits ist er eine witzige und ironische Replik auf Schlegels Kritiker, zu denen neben Friedrich Nicolai insbesondere August von Kotzebue mit seiner im Vorjahr erschienenen Schlegel-Satire *Der hyperboräische Esel* zählt.¹⁰² Schlegel erwähnt in seinem Text »Skaramuz«, womit er (wie mit seinem Schlagwort von der ›transzendentalen Buffonerie‹) erneut auf den Typus der Lustigen Figur der *Commedia dell'Arte* als Exempel für die Ironie verweist.¹⁰³ Doch bereits der Titel *Über die Unverständlichkeit* ist ironisch, gibt er doch vor, eine Abhandlung nach dem rhetorischen Prinzip der *perspicuitas* zu sein, deren Möglichkeitsbedingung der Text gerade infrage stellt.¹⁰⁴ Tatsächlich findet sich kaum ein Satz, der nicht selbst auf mehreren Ebenen ironisch wäre (vor allem diejenigen Sätze, die von sich behaupten, nicht ironisch zu sein). Wenn sich bei allen Schwierigkeiten dieser Form eine Pointe des Textes finden lässt, dann wohl in der Bemerkung, die von der Ironie hervorgerufene Unverständlichkeit sei nichts »Verwerfliches und Schlechtes«, sondern auf ihr beruhe geradezu »das Heil der Familien und der Nationen.«¹⁰⁵ »Staaten und Systeme« hätten ihren archimedischen Punkt an einem blinden Fleck der Unverständlichkeit, die so gering dosiert sein dürfe wie sie wolle, »wenn sie nur unverbrüchlich treu und rein bewahrt wird, und kein frevelnder Verstand es wagen darf, sich der heiligen Grenze zu nähern.«¹⁰⁶

Damit spricht Schlegel die wichtigste politische Konsequenz an, die sich aus der Ironie für die Epoche der Repräsentation ergibt. Sein Argument lässt sich am besten nachvollziehen, wenn man von der zentralen politischen Funktion der Episteme der Repräsentation ausgeht. Diese Funktion bestand darin, stabile Letztbegründungen zur Verfügung zu stellen und gegen Angriffe zu immunisieren. Dazu verlagerte die Episteme der Repräsentation das Reich der Gründe in einen Raum jenseits der Erfahrung, der nur qua Repräsentation zugänglich ist.

102 Vgl. zu den zeitgenössischen Kritiken an Schlegels ›unverständlicher‹ Schreibweise Schumacher: *Die Ironie der Unverständlichkeit*, S. 169–182.

103 Und zwar ausgerechnet – auch dies in ironischem Sinn – als Exempel für die »extrafeine« Art der Ironie: »[I]n dieser Manier arbeitet Skaramuz, wenn er sich freundlich und ernsthaft mit jemand zu besprechen scheint, indem er nur den Augenblick erwartet, wo er wird mit einer guten Art einen Tritt in den Hintern geben können.« (KFSA 2, S. 369)

104 Johannes Endres schreibt in diesem Zusammenhang zu Recht von einem »Lob der Unverständlichkeit« (Endres: *Charakteristiken und Kritiken*, S. 130), womit er auf die Traditionslinie des paradoxen Enkomions verweist. Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Wilke: *Paradoxie und Konsens*, S. 278–280.

105 KFSA 2, S. 370.

106 Ebd.

Diese Vorstellung entlarvt Schlegel in seinem Text als Illusion. Denn sie beruht, wie er argumentiert, auf dem Phantasma einer »reelle[n] Sprache«,¹⁰⁷ in der die Signifikant-Signifikat-Relationen nicht arbiträr sind. Nur in dieser Sprache wäre Erkenntnis in einer reinen, vollständig verständlichen Form kommunizierbar. Alle Versuche, eine solche perfekte Universalsprache zu konstruieren, sind für Schlegel ebenso aus der Zeit gefallen wie die alchemistischen Experimente, mit denen Gold gemacht werden sollte. Deswegen verabschiedet er sie in das Reich der »Hirngespinnste oder Ideale«.¹⁰⁸

Solchen dezidiert vormodernen Versuchen stellt Schlegel nun die semantische Leistung der Ironie entgegen.¹⁰⁹ Er geht davon aus, dass der Zugriff auf Letztbegründungen nur durch die parabolische Transgression der Ironie möglich ist. Dieser Zugriff kann, weil er sich auf einen transzendenten Raum bezieht, aber nie vollständig gelingen. Deswegen bleiben die Letztbegründungen immer der Unverständlichkeit und der Mystik verhaftet. Indem die Ironie auf diese Weise Letztbegründungen zugleich ermöglicht und unterläuft,¹¹⁰ macht sie alle Referenzen auf eine objektive Substanz als subjektive Ermächtigungsgesten erkennbar. Daraus folgt auch, dass unter den epistemischen Bedingungen der Moderne in der Praxis der permanenten Parabase nur noch das Verfahren der Ironie wirklich objektiv sein kann.

Schlegel behauptet nicht, dass liberale Gesellschaften ohne Repräsentation der Macht auskommen könnten. Aber diese Repräsentation wird nicht mehr vorausgesetzt, sondern muss permanent verhandelt werden. Demokratische Macht kann sich für ihn nicht auf einen zugleich transzendenten und vollständig transparenten Ursprung berufen (wie etwa auf ein Gottesgnadentum), sondern muss ihre Geltungsbedingungen in einem dialogischen Verfahren aushandeln. Wie Christoph Menke ausführt, ist demokratische Macht nach diesem Verständnis eine »stets selbstironisch gebrochene Macht«, da sie »durch ihre Repräsentation vor einem Publikum erst hergestellt werden muss«. Sie ist also – im Vergleich zur traditionellen Souveränität: lediglich – »Macht der Repräsentation der Macht«.¹¹¹

107 Ebd., S. 364.

108 Ebd., S. 365. Zu der intertextuellen Auseinandersetzung mit Christian Garve und Christoph Girtanner vgl. Schumacher: *Die Ironie der Unverständlichkeit*, S. 182–207.

109 Vgl. dazu auch Matuschek: *Der gedichtete Himmel*, S. 35–39 und 197–203.

110 In diesem Sinne schreibt Jürgen Fohrmann, dass es in Schlegels Text erstmals darum geht, »die Differenz von Eigentlichem und Uneigentlichem« – und damit auch die Differenz zwischen dem Verständlichen und dem Unverständlichen – »als Differenz aufrechtzuerhalten«, und das heißt: sich nicht ausschließlich auf der einen oder der anderen Seite zu positionieren (Fohrmann: *Über die (Un-)Verständlichkeit*, S. 212).

111 Menke: *Von der Ironie der Politik*, S. 27.

Wenn man die Rezeptionsgeschichte der romantischen Ironie betrachtet, zeigt sich, wie der Begriff der Ironie den Weg für eine spätmoderne Perspektive auf eine neue politische Wissensordnung bereitet hat. An die Stelle einer Fundierung auf bestimmte objektive Gründe setzt diese Wissensordnung auf eine postfundamentalistische Dynamik. Oliver Marchart erklärt den Begriff des Postfundamentalismus als ein Prinzip, nach dem »notwendig kontingente Gründe immer wieder aufs Neue gefunden und gelegt werden müssen, auch wenn sie sich als noch so temporär, partiell und instabil erweisen sollten.«¹¹² Marchart führt aus, dass die Suche nach kontingenten Gründen – eben weil sie kontingent sind – notwendigerweise konflikthaft verläuft.¹¹³ Damit gibt er auch eine Erklärung dafür, warum es verfehlt wäre, die Ironie als bloße rhetorische Trope aufzufassen. Da sie in ihrem Zugriff auf einen scheinbar letzten Grund diesen in seiner Qualität eines transzendentalen Fundaments vernichtet, stellt sie einen radikalen Angriff auf repräsentationalistische Letztbegründungen dar. Dieser Gedanke soll nun abschließend an einem knappen Überblick zu den Theorien der Ironie in der Nachfolge von Friedrich Schlegel etwas deutlicher werden.

Mit ihrem Angriff auf Letztbegründungsfiguren steht die romantische Ironie in einer eigentümlichen Nähe zur Philosophie Hegels, der – wie noch zu zeigen ist – selbst das Projekt verfolgt, die bloße Repräsentation des Absoluten zu überwinden. Allerdings lehnt Hegel den frühromantischen Begriff der Ironie entschieden ab,¹¹⁴ da er darin nur ein substanzloses subjektives Verfahren erkennen kann.¹¹⁵ Hegel wirft Friedrich Schlegel vor, Fichtes Theorie des absoluten Ich in entstellender Weise auf den Bereich der ästhetischen Theorie übertragen zu haben. Die ästhetische Ironie ist für Hegel nur eine Technik, mit der ein Künstler-Ich alles Substantielle vernichtet und sich zum Herrn über die Welt erklärt.¹¹⁶ Zu »wahrhafte[m] Ernst«¹¹⁷ sei der ironische Künstler nicht fähig, jeder sittliche Wert sinke für ihn zu bloßem Schein herab. Daher schwebte das ironische Subjekt »über einem ungeheuren Raume, Gestalten hervorrufend und zerstörend«.¹¹⁸

112 Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 11.

113 Vgl. ebd., S. 201–330.

114 Der vielleicht schärfste Einwand gegen Hegel stammt von Karl Heinz Bohrer. Er argumentiert, dass mit Hegels Kritik an der Ironie der Brüder Schlegel und Johann Georg Hamanns ein Jahrhundert des »Ernstes« in der deutschen Philosophie beginne, das den Boden für nationale und in Ansätzen bereits nationalistische Polemiken bereitet habe (Bohrer: Sprachen der Ironie).

115 Hegel: Ästhetik I. In: HTW 13, S. 93–99.

116 Vgl. Behler: Ironie und literarische Moderne, S. 115–149.

117 Hegel: Ästhetik I. In: HTW 13, S. 94.

118 Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. In: HTW 7, S. 286. Vgl. zu Hegels Kritik der Romantik außerdem Rebentisch: Die Kunst der Freiheit, S. 113–119.

Indem das ironische Bewusstsein »das Höchste« untergehen lasse, verliere es sich in purem Selbstgenuss.¹¹⁹

Sören Kierkegaard hat in seiner Dissertation *Über den Begriff der Ironie* (1841) diese Auffassung um einen wichtigen Punkt ergänzt. Er argumentiert, dass es selbst dem Ironiker durchaus ernst sei, allerdings nur »*Ernst mit ›Nichts‹*«. ¹²⁰ Seinen Schlüsselbegriff entnimmt er dabei ausgerechnet Hegels Ästhetik selbst, der in einer vergleichsweise wohlwollenden Kritik Solgers die Formel »unendliche absolute Negativität« geprägt hat. ¹²¹ Kierkegaard verwendet diese Formel nun, um seinerseits die Ironie zu erfassen, und führt aus: »Sie ist *Negativität*, denn sie tut nichts als verneinen; sie ist *unendlich*, denn sie verneint nicht diese oder jene Erscheinung; sie ist *absolut*, denn dasjenige, kraft dessen sie verneint, ist ein Höheres, das jedoch nicht ist.«¹²² Vor allem mit dem letzten Teilsatz, mit der paradoxen Beschreibung der absoluten Ironie als »Höheres, das jedoch nicht ist«, hat Kierkegaard sehr genau festgehalten, worin das postfundamentalistische Merkmal der Ironie liegt.

In seiner abschließenden Bewertung der romantischen Ironie bleibt Kierkegaard dennoch ambivalent. Er verteidigt zwar die sokratische Ironie gegen Hegel als vollgültige Ironie, die im Sinne seiner Bestimmung als »unendliche absolute Negativität« keinerlei positiven Inhalt hatte¹²³ und in der »*die Subjektivität zum ersten Mal* in der Weltgeschichte ihr Recht geltend macht«. ¹²⁴ In der romantischen Ironie sieht er aber »*eine zweite Potenz der Subjektivität*, eine Subjektivität der Subjektivität, entsprechend der Reflexion der Reflexion«. ¹²⁵ Im Gegensatz zur sokratischen Ironie hält er die romantische für »unberechtigt«¹²⁶ und schließt sich Hegels Kritik an den Brüdern Schlegel an. Allerdings gerät seine Diskussion der *Lucinde* so wohlwollend, dass sie bereits auf einen Ästhetizismus vorausdeutet, den Kierkegaard in *Entweder – Oder* ausformulieren wird. ¹²⁷

Das Wechselspiel von mimetischer Illusionserzeugung und parabolischer Illusionsdurchbrechung kommt in Kierkegaards Stellungnahme zur romantischen Ironie noch nicht zum Tragen. Das ändert sich erst in Walter Benjamins

119 Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. In: HTW 7, S. 279.

120 Kierkegaard: *Über den Begriff der Ironie*, S. 266.

121 Hegel: *Ästhetik I*. In: HTW 13, S. 98.

122 Kierkegaard: *Über den Begriff der Ironie*, S. 257.

123 Ebd., S. 265.

124 Ebd., S. 238.

125 Ebd.

126 Ebd.

127 Vgl. dazu Behler: *Ironie und literarische Moderne*, S. 171–181.

Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920).¹²⁸ Benjamin argumentiert, dass Friedrich Schlegel die Ironie auf zweifache Weise bestimmt. Einerseits sei sie ein subjektives Spiel des Dichters mit dem Stoff, den er durch die Ironie vernichte. Andererseits aber, und darauf kommt es ihm an, verstehe Friedrich Schlegel Ironie auch als ein Formprinzip. Die Ironie der Form setze an, mit der Illusion gleichsam das Werk selbst zu zerstören. Ironisch ist die Form eines Kunstwerks für Benjamin gewissermaßen dann, wenn es seine Gattungszugehörigkeit leugnet, wenn es also von sich behauptet, kein Kunstwerk zu sein. Da sich aber trotz der parabolischen Störung die Illusion als persistent und das Werk als unzerstörbar erweise, mache die Ironie die frühromantische Idee des Werkes überhaupt erst objektiv: »Die Ironisierung der Darstellungsform ist gleichsam der Sturm, der den Vorhang vor der transzendentalen Ordnung der Kunst aufhebt und diese und in ihr das unmittelbare Bestehen des Werkes als eines Mysteriums enthüllt.«¹²⁹ Die permanente Aufhebung und Wiederherstellung der Illusion durch die Parabase sei die positive Bestimmung der Mystik des romantischen Kunstwerks. Die Ironie wird in dieser Lesart zu einer Technik ästhetischer Autonomie, die das Wesen der Kunst als ein Absolutes offenbart.

Zu einem anderen Ergebnis, das sich stärker an Hegels Kritik orientiert, gelangt Peter Szondi, der sich anders als Benjamin dagegen ausspricht, die Ironie als objektive Technik gelten zu lassen. In seiner Vorlesung über *Hegels Lehre von der Dichtung* (1964/65) argumentiert er, dass es gerade das verwandte Problembewusstsein sei, das Hegel gegenüber Schlegel so unversöhnlich stimme. Beide wollten »den schroffen Dualismus von Subjekt und Objekt [...] überwinden«, doch während Hegel auf die »real erfolgende Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt, Geist und Natur, setzt«, werde bei Schlegels Ironiebegriff »der Objektwelt alle Realität aberkannt«.¹³⁰

In dem Aufsatz über *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie* (1954) führt Szondi die Tragik des romantischen Subjektes darauf zurück, dass die ironische Haltung zum Verlust eines jeden Standpunktes führe. Mit einer an Carl Schmitts Romantikkritik erinnernden Argumentation führt Szondi aus, dass dem isolierten Menschen nur die Möglichkeit der Reflexion bliebe, nicht aber die der Tat: »Das Negative seiner Situation kann er nicht durch die Tat, in der die Versöhnung des Bedingten und Unbedingten Ereignis würde, überwinden.«¹³¹ Für Szondi führt die Autonomisierung der

128 Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 72–87.

129 Ebd., S. 86.

130 Szondi: *Hegels Lehre von der Dichtung*, S. 331 f.

131 Szondi: *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie*, S. 24 f.

Literatur zu einer zunehmenden Trennung von Subjekt und Welt, was die heroisch-revolutionäre Tat, in der Bedingtes und Unbedingtes versöhnt werden könnten, unmöglich werden lässt.

Wenn Benjamins Mystik des Werkes und Szondis Mythos der Tat allerdings als zwei Positionen einander gegenübergestellt werden, wonach die eine als objektive und die andere als subjektive Interpretation des Schlegel'schen Ironiebegriffs erscheint, bleibt ihr systematischer Zusammenhang verborgen.¹³² Beide sind an unterschiedlichen Folgen der historischen Genese einer Autonomieästhetik interessiert, die einerseits die Geburtsstunde einer ästhetischen Theologie ist, die sich auf der Idee eines transzendenten Kunstwerks begründet, andererseits den Rezipienten in eine Meditation ästhetischer Selbstreflexionen einstimmen lässt, aus der heraus ein auf die Welt gerichtetes Handeln unmöglich wird.

Sie teilen denselben Ausgangspunkt einer reflexiv gewordenen Kunst, deren Reflexionen sich unterbrechen, aber nicht aufheben, sich stören, aber nicht zerstören lassen. Wenn die romantische Ironie tatsächlich parabolisch ist, wenn sie also transgressiv und nicht nur disruptiv ist, unterbricht sie die Selbstreflexion für das kurze Ereignis einer Fremdreferenz und macht in der Störung nicht nur das Medium sichtbar, sondern lässt tatsächlich ein Reales aufscheinen, das die Ordnung des Symbolischen übersteigt.¹³³

Mithilfe der transgressiven und interruptiven Doppelstrategie setzt die Ironie das Absolute als kontingent, oder genauer: Sie setzt die Kontingenz als das Absolute. Denn sie führt vor, dass jedes Ansichseiende entweder sein kann, nicht sein kann oder anders sein kann. Gerade dadurch stellt sie aber »die absolute Notwendigkeit der Kontingenz aller Dinge« aus, um einen zentralen Gedanken Quentin Meillassoux' zu zitieren.¹³⁴ Ohne Ironie wäre daher, wie Juliane Rebentisch gegen Hegels Kritik an der romantischen Ironie ausgeführt hat, Sittlichkeit als eine dynamische und damit erst demokra-

132 Für einen Überblick zu dieser Gegenüberstellung vgl. Behler: Ironie und literarische Moderne, S. 139–141.

133 Diesem produktiven Moment der Störung hat auch die jüngere kulturwissenschaftliche Forschung ihre Aufmerksamkeit gewidmet, vgl. etwa Koch / Petersen: Störfall, sowie vor allem Koch / Nanz / Pause: Imaginationen der Störung.

134 Meillassoux: Nach der Endlichkeit, S. 89 (vgl. ders.: Metaphysik, Spekulation, Korrelation, S. 53; zur Kritik vgl. v. a. Mersch: Objektorientierte Ontologien, S. 130–143). Das Zitat deutet an, wie viel noch der gegenwärtige Spekulative Realismus der frühromantischen Theorie verdankt. Auf eine solche durchaus überraschende Nähe von romantischer Ironie und Spekulativem Realismus hat bereits Washington: Romanticism and Speculative Realism, S. 452–454, hingewiesen. Für das Renommee der Ironie zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist es allerdings bezeichnend, dass Meillassoux bei seiner Argumentation den Begriff der Ironie konsequent vermeidet.

tische Praxis unmöglich, gäbe es also auch keine pluralisierte Gesellschaft, die ihre Normvorstellungen permanent aushandeln muss.¹³⁵

Es ist sicherlich richtig, dass sich in der Ironie die Signatur einer Erfahrung der modernen Ästhetik zeigt, die man – bei je sehr unterschiedlicher Stoßrichtung – mit den Schlagworten einer ›Beobachtung zweiter Ordnung‹ (Niklas Luhmann), einer ›transzendentalen Obdachlosigkeit‹ (Georg Lukács) oder einer ›Entzauberung der Welt‹ (Max Weber) charakterisieren kann. Die postfundamentalistische Pointe der Ironie¹³⁶ besteht allerdings darin, dass sie in ihrer Referenz auf ein transzendentales Signifikat den Gestus vollzieht, einen metaphysischen Standpunkt zurückzugewinnen, und dabei das Scheitern dieses Versuchs demonstriert. Das ist es, was in neurealistischen oder post-postmodernen Kritiken der Ironie allzu leicht übersehen wird, woran aber in Zeiten von ›Ironierezession‹ unbedingt zu erinnern ist.¹³⁷ Im Doppelsinn von Destruktion und Konstruktion ist die Ironie die Dekonstruktion eines Gestus der Machtergreifung, die ein ideologisches Gebiet zu okkupieren versucht. Deswegen ist eine ironische Ideologie undenkbar. Und in genau diesem Sinne ist Ironie kritisch.

135 Rebentisch: *Die Kunst der Freiheit*, S. 91–149. Dieses Argument erinnert an Richard Rortys Plädoyer für seinen Typus der postfundamentalistischen, ›liberalen Ironikerin‹, die im Gegensatz zum ›liberalen Metaphysiker‹ jede Form eines ›abschließenden Vokabulars‹ ablehnt, weil ein solches Vokabular immer metaphysische Letztbegründungen voraussetzt (vgl. Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, S. 127–161). Für Rorty stellt sich damit allerdings das Problem, ob es nicht dem Wesen der Ironie widerspricht, wenn die Kontingenz als neue finale Vokabel gleichsam durch die Hintertür wiederkehrt. Rorty bleibt dabei insofern konsequent, als es ihm zufolge tatsächlich keine universell verbindlichen Argumente für die Ironie gibt. Er entwickelt die utopische Vision, dass sich der Typus des liberalen Metaphysikers in der ›idealen liberalen Gesellschaft‹ gleichsam von selbst erledigt hat, sodass ›die Intellektuellen‹ nur noch Ironiker sind, alle anderen aber ›Nominalisten und Historisten‹, die ›sich selbst als durch und durch kontingent verstehen, ohne besondere Zweifel an den Kontingenzen ihrer Existenz zu hegen‹ (ebd., S. 149). Die Lösung einer parabatistischen Theorie der Ironie unterscheidet sich an dieser Stelle von Rortys Ansatz. Denn indem die parabatistische Ironie das Scheitern eines abschließenden Vokabulars vorführt, macht sie in ihrer Praxis Kontingenz erfahrbar. Die Kontingenz ist der Ironie daher wesentlich – nicht als (finales) Argument, sondern qua Verfahren.

136 Vgl. dazu auch Avanesian: *Phänomenologie des ironischen Geistes*, S. 249–272.

137 Das heißt: unter umgekehrten Vorzeichen zur Situation der Jahrtausendwende (Klein-schmidt: *Pathosallergie und Ironiekonjunktur*).

7 Vom Ende der Repräsentation in der Kunst

Am 20. September 1824 kam Hegel nach Wien. Er war aus Prag in einer vollbesetzten Kutsche angereist, die die gesamte Strecke an einem Stück bewältigte. Abends um 19 Uhr, nach über 36 Stunden Fahrt, erreichte er sein Wirtshaus. Schon um halb acht ging er, noch »im Reiseschmutz«,¹ in die Oper. Damit war das Thema seiner Wienreise vorgegeben. An seine Frau schreibt er: »So lange das Geld, die italienische Oper und die Heimreise zu bezahlen, reicht, – bleibe ich in Wien!«²

Johann Nestroy, der kommende Star des Wiener Vorstadttheaters, war zu dieser Zeit noch am Deutschen Theater in Amsterdam engagiert und sollte erst in Hegels Todesjahr 1831 dauerhaft nach Wien zurückkehren. Vielleicht wäre die Geschichte der philosophischen Ästhetik anders verlaufen, wenn Hegel lange genug gelebt hätte, um die Zeit der ›klassischen‹ Possen und ihrer parabatischen Couplets zu erleben.³ Doch auch bei seinem Wien-Besuch ließ es sich Hegel nicht entgehen, den Kasperl im Leopoldstädter Theater zu sehen, und er fand sich von der Harlekinade aufs Beste unterhalten. Seine Leidenschaft aber galt der italienischen Oper. Er sieht Mozarts *Figaro* und findet für die Aufführung lobende Worte. Rossinis *Figaro* sieht er sogar gleich zweimal, und er gerät beide Male regelrecht ins Schwärmen. Darüber wundert er sich selbst: »[I]ch habe nun bereits meinen Geschmack so verdorben, daß dieser Rossinische ›Figaro‹ mich unendlich mehr vergnügt hat als Mozarts ›Nozze«.⁴ Seiner Frau schreibt er ausführliche Rezensionen mit detaillierten Kritiken der Darstellerinnen und Darsteller. Sein Fokus liegt auf der sängerischen Artistik, was auch der Grund ist, warum ihn Mozart im direkten Vergleich mit Rossini weniger beeindruckt. Hegel vermutet, »daß die italienischen Kehlen in dieser [= Mozarts, C. K.] gehaltneren Musik nicht so

1 Hegel: Briefe, Bd. 3, S. 54.

2 Ebd., S. 55.

3 Die Wiener Couplets markieren bereits einen neuen historischen Typus der Parabase, der erst nach der Epoche der Repräsentation seine volle Wirkung entfaltet. Die Stücke des Wiener Volkstheaters seit Nestroy sind also nur deswegen nicht Gegenstand dieses Buches, da sie bereits eine parabatische Ästhetik vorbereiten, die für das Brecht'sche Theater stilbildend wird (vgl. Kirchmeier: ›Tjam patram‹). Zu den Couplets im Wiener Volkstheater vgl. allgemein Hein: Zur Funktion der »musikalischen Einlagen«.

4 Hegel: Briefe, Bd. 3, S. 64.

viele Gelegenheit zu haben schienen, ihre brillianten Touren zu entwickeln«. ⁵ Mozart war zu diesem Zeitpunkt seit über 30 Jahren tot; der musikalische Zeitgeist war fortgeschritten. Wer Hegels Wiener Briefe liest, dem kommt es vor, als gefiele sich Hegel recht gut in der Rolle des Theaterconnaisseurs seiner Gegenwart.

Wenn man sich Hegels Leidenschaft für das Theater vor Augen hält, erscheint ein bekanntes Hegel-Zitat von Karl Marx (der Hegels Leidenschaft für das Theater teilte ⁶) in neuem Licht: »Hegel bemerkte irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Thatsachen und Personen sich so zu sagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als große Tragödie, das andre Mal als lumpige Farce.« ⁷ Diese beiden Eröffnungssätze von Marx' *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte* (1852) werden oft zitiert, wenn es um die Dramenpoetiken des 19. Jahrhunderts geht. Dass sie so häufig zitiert werden, liegt auch daran, dass sie selbst ein Stück Literatur sind. Durch beide Sätze zieht sich das Motiv des Vergessens, oder eher noch: der Verdrängung. Die Stelle, auf die Marx sich bezieht, liegt »irgendwo« im Hegel'schen Werk, ⁸ ihren Inhalt kann Marx nur paraphrasieren, und diese Paraphrase ist an der denkbar ungeeignetsten Stelle vage. Von »so zu sagen zweimal« ist die Rede, wo doch nichts so sehr Genauigkeit verspricht wie die binäre Logik der Zahl Zwei. Schließlich soll es aber vor allem Hegel gewesen sein, der Marx zufolge etwas verdrängt. War er es doch, der vergaß, etwas Entscheidendes hinzuzufügen, was er – und zwar gerade er – hätte wissen müssen, nämlich dass sich die Tragödie im Lauf der Geschichte in Gestalt einer Farce wiederholt. ⁹

5 Ebd., S. 61.

6 Vgl. Münz: Das »andere« Theater, S. 26–29.

7 Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: Ders. / Engels: Gesamtausgabe, Bd. I.11.1, S. 96. In der *Kritik der Hegel'schen Rechts-Philosophie* heißt es in ähnlicher Stoßrichtung: »Das moderne *ancien régime* ist nur mehr der *Komödiant* einer Weltordnung, deren *wirkliche Helden* gestorben sind. Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre *Komödie*« (Marx: Zur Kritik der Hegel'schen Rechts-Philosophie. In: Ders. / Engels: Gesamtausgabe, Bd. I.2.1, S. 174).

8 Die Marx-Forschung vermutet die Quelle in Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in der allerdings verschiedene Belegstellen infrage kommen. An der vielleicht einschlägigsten Stelle führt Hegel aus, dass »überhaupt eine Staatsumwälzung gleichsam im Dafürhalten der Menschen sanktioniert wird, wenn sie sich wiederholt. So ist Napoleon zweimal unterlegen, und zweimal vertrieb man die Bourbonen. Durch die Wiederholung wird das, was im Anfang nur als zufällig und möglich erschien, zu einem Wirklichen und Bestätigten« (in: HTW 12, S. 380, vgl. auch S. 323 und 417 f.).

9 Auf den Bezug des *Achtzehnten Brumaire* zu Hegels Dramenpoetik weist beispielsweise auch

Es wurde häufig beschrieben, dass Hegel in der Tat eine Entwicklungsgeschichte von der Tragödie zur Farce, oder, um seine bevorzugten Begriffe zu verwenden, von der Tragödie zur Komödie erzählt. Die Grundlinien dieses Narrativs sollen im Folgenden nachgezeichnet werden. Dabei soll die These entfaltet werden, dass der Parabase eine Schlüsselrolle in diesem historischen Narrativ zukommt, ja dass sich die Entwicklung von der Tragödie zur Komödie als Prozess von einer Ordnung der Mimesis zu einer Ordnung der Parabasis beschreiben lässt: Mit der Parabase endet für Hegel die Kunst des klassischen Zeitalters, da die parabatische Kunst nicht mehr die Funktion erfüllt, ein Absolutes zu repräsentieren. Hegel zufolge fügt die Parabase der Kunst nicht nur ein neues Darstellungsmittel hinzu, sondern sie vollendet einen historischen Prozess, an dessen Ende die Kunst ihren Status als paradigmatisches Medium der Repräsentation verliert.¹⁰ Die wissenschaftliche Bevorzugung des Gegenstands der Tragödie, die sich als Konstante durch die gesamte Geschichte der Dramenpoetik zieht, teilt Hegel also gerade nicht. Marx' Zitat sollte deswegen nicht als geschichtsphilosophische These einer historischen Wiederkehr oder als ästhetische These über das Verhältnis von dramatischen Gattungen gelesen werden. Es macht vielmehr darauf aufmerksam, dass Gattungsgeschichte für Hegel nichts anderes ist als Geschichtsphilosophie¹¹ und dass die Kunst ihr Ende als ästhetische Erscheinungsform des Absoluten in der Komödie findet.¹²

Für die Poetik der Parabasis im Zeitalter der Repräsentation kommt Hegels ästhetischer Theorie eine herausragende Bedeutung zu. Friedrich Schlegel deutet mit der romantischen Ironie zwar an, welche zukünftigen Perspektiven eine parabatische Ästhetik haben könnte. Er blickt gewissermaßen optimistisch voraus auf eine Kunst, die nicht mehr dem Modell der Repräsentation folgt.

Fietkau: Schwanengesang auf 1848, S. 127–142, hin. Zu einer dramentheoretischen Lektüre der Stelle vgl. auch Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 314–322.

10 Werner Hamacher: (Das Ende der Kunst mit der Maske), S. 121, schreibt zu diesem in der *Phänomenologie* proklamierten Ende der Kunst durch die Komödie: »Dieses Ende der Kunst und der ›Kunstreligion‹ ist nicht einfach ihr Absterben, es ist vielmehr zunächst die ihr immanente Grenze, ihr Ziel, ihr Sinn und also in jedem Sinn die Bestimmung der Kunstreligion: ihre Aufgabe, ihre Definition und Determination.«

11 In dem Verständnis von Kunst als »Gegenwart der Vergangenheit« sieht etwa auch Gadamer: Ende der Kunst?, S. 208, die historische Leistung von Hegels Ästhetik.

12 Die Tragödie ist für Hegel lediglich ein Übergangsphänomen zwischen Epos und Komödie. Im Verhältnis zur Komödie ist die Tragödie für Hegel »bloß ihre Vorform, erstvoll versunken und eingekleidet zwischen göttlicher Ironie des Epos und heiterer Menschlichkeit der Komödie« (Hebing: Hegels Ästhetik des Komischen, S. 112, vgl. auch ebd., S. 216). Es war vor allem Christoph Menke, der Zweifel an Hegels geschichtsphilosophischer These geäußert hat (vgl. Menke: Ethischer Konflikt, sowie ausführlich ders.: Die Gegenwart der Tragödie).

Hegel aber analysiert die Folgen einer solchen parabolischen Ästhetik aus der Perspektive seiner Gegenwart. Er stellt ihr Potential in den Vordergrund, mit dem Paradigma der Repräsentation zu brechen. Anders als Schlegel stellt Hegel damit eine Art ›Verlustrechnung‹ der Parabol an. Er beobachtet aus der Logik der Repräsentation heraus das Verschwinden dieser Logik, und er untersucht, was das Ende der Repräsentation für die Kunst bedeutet.

Hegels Poetik der Parabol wird im Folgenden zunächst durch eine Lektüre des Naturrechtsaufsatzes (Kapitel 7.1) und der *Phänomenologie* (Kapitel 7.2) rekonstruiert. In einem weiteren Schritt soll entlang der Hegel'schen *Ästhetik* das Argument entwickelt werden, dass sich an Hegels entwicklungsgeschichtlichem Narrativ exemplarisch erkennen lässt, auf welche Schwierigkeiten eine Ästhetik der Parabol unter den historischen Bedingungen der Repräsentation stößt (Kapitel 7.3). Tatsächlich hat Hegel hinsichtlich des Dramas seiner eigenen Gegenwart – obwohl er es gut kannte – einen blinden Fleck, auf den Marx' Interpretament der Verdrängung hinweist. Denn es ist gerade das Paradigma der Repräsentation, das den von Marx diagnostizierten Verdrängungsmechanismus in Gang setzt, und zwar in einer paradoxen Bewegung: Einerseits liegt Hegel die Bedeutung der Parabol für das Ende der Repräsentation klar vor Augen. Andererseits aber bleibt seine ästhetische Theorie dem Paradigma der Repräsentation konzeptionell immer noch so sehr verhaftet, dass eine nicht-repräsentative Kunst die Grenzen seines Denkens aufzeigt. Es gilt also im Folgenden, Hegels Poetik der Parabol zunächst zu rekonstruieren, um sie in einem zweiten Schritt nach ihren impliziten Widersprüchen zu untersuchen.

Im abschließenden Kapitel 7.4 sollen die gescheiterten poetischen Versuche, das aristophanische Theater auf der deutschen Bühne des 19. Jahrhunderts wiederzubeleben, als ein poetologisches Nachspiel der Hegel'schen Ästhetik kurz umrissen werden.

7.1 Von der Tragödie zur Komödie: Hegels Entwicklungsnarrativ

Das historische Entwicklungsnarrativ von der Tragödie zur Komödie arbeitet Hegel erstmals in einem Aufsatz aus, dessen Gegenstand nicht gerade eine Auseinandersetzung mit dem Drama erwarten lässt. Es handelt sich um die Abhandlung *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts*, die 1802/03 im *Kritischen Journal der Philosophie* erschien.¹³ Das Journal hat

¹³ Für eine Zusammenfassung von Hegels Argumentation vgl. Schnädelbach: *Hegels praktische Philosophie*, S. 11–75, insbesondere S. 49–54.

Hegel gemeinsam mit Schelling herausgegeben, und die ungewöhnliche Einbindung der Dramentheorie in die Naturrechtsdebatte verdankt sich nicht zuletzt der Zusammenarbeit mit Schelling wie auch dem Einfluss Hölderlins.

In dem Naturrechtsaufsatz geht es Hegel in erster Linie um eine Kritik der Naturrechtsphilosophie Kants und Fichtes, denen er vorwirft, sich auf ein nur formales Prinzip der Vernunft zu berufen und ihre historisch-materielle Natur zu vernachlässigen. An einer entscheidenden Stelle seiner Argumentation bedient sich Hegel der Geschichtsschreibung, nämlich Edward Gibbons *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Gibbon folgt in seiner Darstellung des Untergangs des Römischen Reiches einem klassischen Niedergangsnarrativ, das Hegel ein ideales Modell für seine These von der historischen Wiederkehr der Tragödie als Komödie liefert. Im unmittelbaren Umfeld der von Hegel zitierten Stelle notiert Gibbon beispielsweise, dass trotz größter staatlicher Kulturförderung die Zeit der Adoptivkaiser keinen Homer oder Vergil hervorgebracht habe, sondern lediglich Epigonen vom Schlage eines Polemon von Laodikeia.¹⁴ Für Hegel ist dieser Niedergang der gelehrten Welt Symptom für einen Verfall der Tapferkeit im Sinne der griechischen ἀρετή. Mit Aristoteles begreift er die griechische Elite als einen »Stand der Freien«, deren Mitglieder ihr Leben ganz der Polis widmen und so die Instanz »der absoluten Sittlichkeit« verkörpern.¹⁵ Als solche zeichnen sie sich für Hegel dadurch aus, dass sie im Kriegsfall ihr Leben für den Erhalt des Staates opfern. Sie verkörpern für Hegel die »organische Natur« einer Sittlichkeit, die er auch als »absolute Sittlichkeit« begreift.

Dennoch kann Hegel zufolge der erste Stand allein den Bestand des Staates nicht sichern. Es müsse einen zweiten »Stand der nicht Freien« geben, der das Prinzip des Selbsterhalts repräsentiert und dessen Individuen nicht bereit sind, für den Staat ihr Leben zu geben.¹⁶ Hegel geht davon aus, dass das Verhältnis zwischen erstem und zweitem Stand in der Zeit des Römischen Reiches zulasten der absoluten Sittlichkeit des ersten Standes in ein Ungleichgewicht geraten sei. Er findet bei Gibbon dafür folgenden Beleg: »Der lange Friede und die gleichförmige Herrschaft der Römer führte ein langsames und geheimes Gift in die Lebenskräfte des Reichs.«¹⁷ An die Stelle der politischen Tugend, die einst als Ordnungsprinzip den Erhalt der organischen Natur der Sittlichkeit in der Polis garantiert habe, sei das römische Privatrecht getreten, das sich nur noch um die Selbsterhaltung von Indivi-

14 Vgl. Gibbon: *The History of the Decline and Fall*, S. 75 f., S. 388, Anm. 110.

15 Hegel: Naturrechtsaufsatz. In: HTW 2, S. 489.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 492.

duen und den Einhaltung von Verträgen zwischen ihnen sorgte. Dieses Recht markiert für Hegel die ›unorganische Natur‹ einer öffentlichen Moral, die lediglich eine ›relative Sittlichkeit‹ ist. Aus dem Polisbürger sei im römischen Prinzipat der »bourgeois« geworden, eine »politische Nullität«, die nur auf den Genuss des privaten Besitzes ausgerichtet ist.¹⁸ Das Naturrecht verkommt in dieser Deutung zur prekären Verallgemeinerung der unorganischen Sittlichkeit des übermächtig gewordenen zweiten Standes.

Für Hegel stehen die beiden Naturen der Sittlichkeit in einem schroffen Gegensatz zueinander, der im Verlauf der Geschichte immer eklatanter geworden ist: Die sittliche Totalität ist aufgebrochen, die absolute Sittlichkeit hat ihren Einfluss auf den Erhalt der Gesellschaft verloren. Eine historische Lösung dieses Problems vermag Hegel nur im klassischen Athen zu erkennen. Nur dort sieht er einen Mechanismus am Werk, durch den die organische Natur der Sittlichkeit die unorganische Natur als gleichberechtigt anerkennt, ohne ihre Herrschaft über diese aufzugeben. Es handelt sich dabei um einen hochgradig spekulativen Mechanismus, der auf einem sehr spezifischen »Opfer«¹⁹ der Sittlichkeit beruht. Dieses Opfer erbringt die Sittlichkeit durch »die Aufführung der Tragödie im Sittlichen, welche das Absolute ewig mit sich selbst spielt.«²⁰ Die griechische Tragödie dient Hegel also nicht etwa nur zur Illustration der Rechtsgeschichte, sondern sie stellt einen Mechanismus bereit, durch den sich die Sittlichkeit als Totalität erhält. Man kann die Bedeutung des Dramas für Hegels Geschichtsmodell kaum hoch genug veranschlagen. Es ist für ihn nichts weniger als diejenige Schaltstelle, an der Literatur historisch wirksam wird.

Das Modell für das Opfer der Sittlichkeit entnimmt Hegel der christlichen Heilslehre: In der Menschwerdung übergibt Gott einen Teil von sich der Endlichkeit, er opfert Christus dem Tod. Durch die Auferstehung aber werde der Tod selbst aufgehoben und die Endlichkeit überwunden. Analog dazu soll nun in der griechischen Tragödie die absolute Sittlichkeit einen Teil ihrer selbst der unorganischen Natur opfern, die sie dadurch einerseits anerkennt und über die sie andererseits herrscht.

Diesen Vorgang erläutert Hegel am Beispiel der *Eumeniden* des Aischylos. Orest handle im Auftrag Apolls als Instanz der absoluten Sittlichkeit, wenn er

¹⁸ Ebd., S. 494. In dieser scharfen Kritik am Bourgeois erkennt Georg Lukács (wenn auch mit eigenem politischem Interesse) eine wesentliche politische Erkenntnis Hegels (vgl. Lukács: *Der junge Hegel*, Bd. 2, S. 630f.).

¹⁹ Hegel: *Naturrechtsaufsatz*. In: HTW 2, S. 494. Zu Hegels Begriff des Opfers zwischen seiner Religionsphilosophie und dem Naturrechtsaufsatz vgl. Schulte: *Die »Tragödie im Sittlichen«*, S. 40–43 und 46–57.

²⁰ Hegel: *Naturrechtsaufsatz*. In: HTW 2, S. 495.

seine Mutter Klytaimnestra tötet, um den Mord an seinem Vater Agamemnon zu sühnen. Die Erinyen treten nach Hegels Lesart als Vertreterinnen der unorganischen Natur der Sittlichkeit auf, die Orest nach dem Maßstab ihres Rechts anklagen.²¹ Wenn schließlich Orests Prozess vor dem attischen Gerichtshof verhandelt wird, dann objektiviere das Drama, wie sich ein Teil der organischen Sittlichkeit (Orest handelt in göttlichem Auftrag) mit der unorganischen Sittlichkeit der Polis ›verwickelt‹. Durch diesen Vorgang wird Orest Hegel zufolge als Repräsentant der absoluten Sittlichkeit der nur relativen Sittlichkeit geopfert.

Der entscheidende Punkt liegt für Hegel im Ausgang dieses Rechtsprozesses: Die Bürger Athens kommen zwischen den Rechtsansprüchen Apolls und der Erinyen zu keiner Entscheidung; von ihrem Standpunkt aus sind beide Ansprüche gleichberechtigt. Es ist Athena selbst, die Orest freispricht und die Erinyen versöhnt. Die Erinyen verwandeln sich dadurch in die Eumeniden – aus den Rachegöttinnen werden die Wohlmeinenden. Diese Versöhnung aber, die die Eumeniden als göttliche Mächte Athens anerkennt, setzt in Hegels Interpretation unweigerlich voraus, dass ihr Recht demjenigen Apollons untergeordnet wurde.²²

Dem von der absoluten Sittlichkeit abgespaltenen Individuum erscheint seine Opferung als Schicksal – ein Schicksal freilich, das ihm als Vertreter seines Standes zu Recht zukommt und das er ohne zu zögern annimmt. Im Motiv des Opfers erkennt Hegel den Unterschied zwischen Komödie und Tragödie, und damit ist erstmals der Gedanke einer Wiederholung der Tragödie als Komödie angedeutet. Hegel schreibt:

Wenn die *Tragödie* darin ist, daß die sittliche Natur ihre unorganische, damit sie sich nicht mit ihr verwickle, als ein Schicksal von sich abtrennt und sich gegenüberstellt und, durch die Anerkennung desselben in dem Kampfe, mit dem göttlichen Wesen als der Einheit von beidem versöhnt ist, so wird dagegen, um dieses Bild auszuführen, die *Komödie* überhaupt auf die Seite der Schicksallosigkeit fallen[.]²³

21 Erst in der Hotho-Ausgabe der Ästhetikvorlesungen wird der Unterschied zwischen beiden Rechtsansprüchen ausgearbeitet. Die Erinyen berufen sich demnach auf die Blutverwandtschaft zwischen Mutter und Sohn, während Apoll das Prinzip der patrilinearen Abstammung vertritt, dem die Mutterschaft unterzuordnen sei (vgl. Aischyl. Eum. 606–608 sowie 663–666; dazu Hegel: Ästhetik II. In: HTW 14, S. 58–60; vgl. auch Schulte: Die »Tragödie im Sittlichen«, S. 58).

22 Hegel: Naturrechtsaufsatz. In: HTW 2, S. 495.

23 Ebd., S. 496. Der Begriff des Schicksals taucht an dieser Stelle, die eigentlich ein Resümee der vorherigen Überlegungen zur Tragödie ist, völlig unvermittelt auf. Er verdankt sich wohl vor allem Hölderlins Ausführungen zur antiken Tragödie (vgl. Schulte: Die »Tragödie im Sittlichen«, S. 56 f.).

Durch ihr Opfer in der ›Tragödie der Sittlichkeit‹ hat sich die absolute Sittlichkeit ihrer Herrschaft so sehr versichert, dass sie, wie Hegel meint, nunmehr ein schicksalloses Spiel aufführen kann, in dem nicht länger ein sittlicher Konflikt gelöst werden muss. Zwar sondern sich auch in der Komödie Individuen ab, die zueinander im Konflikt stehen, aber dieser Konflikt ist nicht mehr substantiell. Er besteht nicht mehr zwischen den beiden Naturen der Sittlichkeit, sondern nur noch im Widerstreit privater Interessen. In der Komödie bestätigt sich deswegen lediglich die durch die Tragödie erreichte sittliche Ordnung der Polis. Die Tragödie hat ihr Opfer erbracht, und mit der Aufführung der Komödie feiert die Polis die endgültige Versöhnung von absoluter und relativer Sittlichkeit.

Doch dieses Fest ist trügerisch. In der Komödie, in der die Sittlichkeit ihren Triumph feiert, erkennt Hegel bereits die Keimzelle des Zusammenbruchs dieses Gleichgewichts. Denn die Sittlichkeit lasse »einzelne Glieder zu Extremen des Talents« ausbilden, zu »göttlichen Monstruositäten«, die zueinander im Widerspruch stehen.²⁴ Es komme zu einer sozialen Partikularisierung, die der sittlichen Ordnung des Staates in dem Moment gefährlich werde, in dem eine dieser ›Monstruositäten‹ den subjektiven Standpunkt des Individuums zur Grundlage einer neuen sittlichen Ordnung erhebt. Genau das geschieht für Hegel, wenn Sokrates die Bühne betritt und (obwohl Hegel die aristophanischen *Wolken* nicht explizit erwähnt) das historisch-sittliche Apriori der Alten Attischen Komödie vernichtet.²⁵ Mit Sokrates ist für Hegel ein Prozess der Individualisierung eingeleitet, der schließlich in eine neue Form der Komödie führt, die Hegel zwar auch als »moderne Komödie« bezeichnet,²⁶ die aber nach der Logik seines Arguments bereits bei Menander beginnt und von der römischen Palliata bis in die Neuzeit führt. In dieser neuen Komödie kehrt die unorganische Natur der Sittlichkeit quasi durch die Hintertür zurück, da der Konflikt nicht mehr als ein göttliches Spiel ausgetragen wird, sondern für die Individuen mit dem ganzen Ernst ihrer Existenz verbunden ist. Die Individuen versuchen, ihre partikularen Interessen durch ein System von Vertragsrechten zu sichern, dieses Rechtssystem »mit den tiefstnigsten Rasonnements [zu] begründen«, und so »Humanität an die Stelle von Härte« zu setzen,²⁷ wie Hegel mit einigem Bedauern notiert.

24 Hegel: Naturrechtsaufsatz. In: HTW 2, S. 497.

25 Vgl. Hebing: Hegels Ästhetik des Komischen, S. 66–71, sowie Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 272.

26 Hegel: Naturrechtsaufsatz. In: HTW 2, S. 496. Zu Hegels Konzeption dieser neuen Tragödie im Naturrechtsaufsatz vgl. Hebing: Hegels Ästhetik des Komischen, S. 275–285.

27 Hegel: Naturrechtsaufsatz. In: HTW 2, S. 498.

Mit dieser Analyse der Gattungen ist Hegel geschichtsphilosophisch an dem Punkt angelangt, den er als systematische Kritik an der Naturrechtsphilosophie anvisiert hatte. So, wie in der Neuen Komödie das Privatrecht über die absolute Sittlichkeit siegt, ist auch dessen rationale Legitimation durch das Naturrecht an die historische Kontingenz der sie tragenden Klasse gebunden. Deswegen kann Hegel bereits den nächsten historischen Entwicklungsschritt in Aussicht stellen, an dem der »Wille[] der Macht an die Stelle der Vertragssicherheit« tritt.²⁸

Der Naturrechtsaufsatz lässt erahnen, welche geschichtsphilosophische Schlagkraft Hegel der Komödie zumisst. Die Argumentation hat jedoch den Mangel, dass der Stellenwert des Dramas als Kunstwerk nicht ausreichend geklärt ist und so der Bruch zwischen der naturrechtlichen Argumentationslinie und der Gattungsanalyse kaum zu kaschieren ist. Dieses Problem löst Hegel erst in seinen späteren Auseinandersetzungen mit der Gattung, in der *Phänomenologie des Geistes* (1807) sowie in den Ästhetikvorlesungen. Und er löst es, wie nun zu zeigen ist, mithilfe einer Theorie der Parabase.

7.2 Das Spiel mit der Maske

Im Sittlichkeitskapitel der *Phänomenologie* verschiebt sich die Begrifflichkeit des Naturrechtsaufsatzes. An die Stelle des Gegensatzes von organischer und unorganischer Sittlichkeit tritt der Gegensatz zwischen göttlichem und menschlichem Gesetz.²⁹ Hegel ist nunmehr der Auffassung, dass diese Differenz am reinsten nicht in den *Eumeniden*, auch nicht im *König Ödipus*,³⁰ sondern in der *Antigone* auftritt: Wenn Antigone den Entschluss fasst, ihren Bruder zu bestatten, vertrete sie die ungeschriebenen göttlichen Gesetze (die ἄγραφοι νόμοι) in ihrer höchsten Form, die für Hegel im blutsverwandtschaftlichen Verhältnis zwischen Schwester und Bruder besteht. Zugleich wisse Antigone aber, dass sie mit ihrem Entschluss gegen das positive menschliche Gesetz Kreons verstoße, der die Bestattung des Polyneikes, der gegen Theben in den Krieg gezogen war, unter Todesstrafe gestellt hat – ein Verbot, das sich explizit auch gegen Antigone richtet.³¹

²⁸ Ebd.

²⁹ Zur Tragödientheorie in der *Phänomenologie* und deren Korrekturen im Vergleich zum Naturrechtsaufsatz vgl. ausführlich Schulte: Die »Tragödie im Sittlichen«, S. 97–185.

³⁰ Zu Hegels *Ödipus*-Interpretation vgl. Schulte: Die »Tragödie im Sittlichen«, S. 296–367. Schulte führt aus, dass Ödipus' Schuld für Hegel darin besteht, überhaupt zu handeln, und dass er sich »durch Handeln in den Raum des Nichtgewußten begeben hat« (ebd., S. 309).

³¹ Für Hegel steht Antigones sittliches Bewusstsein aufgrund dieses Wissens höher als das

Für Hegels Interpretation der Tragödie ist die Annahme wesentlich, dass Antigone durch die Beisetzung ihres Bruders einerseits tatsächlich Schuld auf sich lädt, dass sie sich also nicht nur gegen einen Tyrannen behauptet, und dass das Gesetz, das sie übertritt, nicht durch ein höheres Gesetz aufgelöst werden kann.³² Sie muss Hegel zufolge die Wirklichkeit des Gesetzes Kreons als ihre eigene soziale Wirklichkeit anerkennen und darf das positive Recht nicht eigenmächtig dem göttlichen Gesetz unterordnen. Andererseits ist sie für Hegel aber auch schuldlos, da sie mit ihrer Handlung pflichtgemäß das göttliche Gesetz befolgt. In diesem Konflikt besteht Hegel zufolge Antigones Tragik. Um das zu belegen, ›übersetzt‹ Hegel mit großer Freiheit³³ einen Vers aus Antigones Schlussmonolog: »[W]eil wir leiden, anerkennen wir, daß wir gefehlt.«³⁴ Dieses Leiden, das Pathos des tragischen Helden,³⁵ wird in der *Phänomenologie* zum Schlüsselbegriff für eine Geschichtsphilosophie der Tragödie, die sich nicht mehr, wie der Naturrechtsaufsatz, an der Idee eines einseitigen Opfers orientiert. Hegel zielt nun darauf ab, dass beide widerstrebende Parteien ihren Untergang erleiden und damit das jeweilige andere Rechtsprinzip anerkennen: Antigone stirbt, aber auch Kreon muss den Tod von Sohn und Frau als Beleg seiner eigenen Schuld anerkennen, Antigone für das Befolgen des göttlichen Gesetzes bestraft zu haben. Die sittlichen Mächte, die sich in ihrem Widerstreit gegenseitig aufheben, werden für Hegel im Pathos des Dramas anschaulich gemacht. Im Pathos erscheint also, wie Hegel schreibt, noch einmal die sittliche Substanz am Individuum, und eben weil der tragische Held nichts anderes ist als die Repräsentation der Sittlichkeit, geht er an dem Widerspruch zugrunde. Damit aber – und das führt zurück zum Gedankengang des Naturrechtsaufsatzes – ist ein Prozess eingeleitet, der anstelle der sittlichen Substanz lediglich einen Rechtszustand kennt, dessen Prinzip die Pluralität der Personen ist. »Die rechtliche Persönlichkeit erfährt [...] ihre Substanzlosigkeit.«³⁶

Den in poetologischer Hinsicht entscheidenden Schritt über den Naturrechtsaufsatz hinaus vollzieht Hegel in seinen Ausführungen über das geistige Kunstwerk im Religionskapitel. Dies ist der Ort, an dem er eine Entwicklungsgeschichte der griechischen Kunst vorstellt. Anders als im Naturrechts-

sittliche Bewusstsein von Ödipus, der im Moment der Tat noch nicht weiß, dass er den Vater tötet und die Mutter ehelicht.

32 Zu Recht sieht Schulte: Die »Tragödie im Sittlichen«, S. 239, darin das eigentliche Skandalon von Hegels Tragödientheorie.

33 Vgl. ebd., S. 397–405.

34 Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: HTW 3, S. 348, Kursivierung entfernt.

35 Für einen Überblick über den Pathosdiskurs vgl. Zumbusch: *Probleme mit dem Pathos*.

36 Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: HTW 3, S. 358 f.

aufsatz geht Hegel dabei nun auch auf die pragmatische Dimension der Kunstwerke ein, um deutlich zu machen, dass die griechische Tragödie ihre soziale Funktion nur in ihrer konkreten historischen Aufführungssituation erfüllen konnte. Der wesentliche Entwicklungsschritt vom Epos zur Tragödie besteht für Hegel darin, dass der Sänger nicht mehr nur vom Helden erzählt, sondern der Held die Bühne betritt. Das Pathos des Helden bezieht sich also nicht nur auf das Leid seines tragischen Untergangs, sondern auch auf seine Rhetorik: Die sittliche Macht gibt dem Helden im Pathos seine Sprache.

Seine Erscheinung gibt sie ihm mit seiner Maske. Erst durch die Maske wird für Hegel die Sittlichkeit, die der Held vertritt, auf der Bühne repräsentiert und mit der Polisgesellschaft, die in Gestalt des Chores auftritt, konfrontiert.³⁷ Die Repräsentation des Göttlichen in Form des Schauspielers hinter der Maske erklärt, warum Hegel die klassische griechische Kunst im Religionskapitel verhandelt. In der Kunst der griechischen Antike gebe sich das Pantheon zu erkennen. Während im Epos das Lachen der Götter verrät, dass das Göttliche lediglich in einer anthropomorphen Gestalt erscheine,³⁸ bleibt in der Tragödie die harmonisierende Kraft dieses Lachens aus. Der Untergang der Helden als Repräsentanten göttlich-sittlicher Prinzipien läutet die »Entvölkerung des Himmels«³⁹ ein, indem er die unüberbrückbare Distanz zwischen dem Wesen des Göttlichen und der Individualität offenbart.

Der Untergang des Helden in der Tragödie ist jedoch nicht real, sondern nur Bühnentod. Er ist mimetisches Spiel, das an das Theater gebunden ist. Als Ausdruck der geistigen Religion hat die Tragödie für Hegel ihre Grenze dort, wo die mimetische Repräsentation der Sittlichkeit durch den Helden endet. Sie erweist sich dann als bloßes Schauspiel, als bloße »Hypokrisie«: »[D]er Held, der vor dem Zuschauer auftritt, zerfällt in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person und das wirkliche Selbst.«⁴⁰ Genau darin besteht für Hegel der Umschlagpunkt von der Tragödie zur Komödie, wie er an einer zentralen Stelle ausführt. Das Zitat gibt den letzten Absatz aus Hegels Ausführungen zur Tragödie sowie den ersten Absatz zur Komödie wieder:

37 In Michael Schultes Abhandlung zu Hegels Tragödientheorie wird deutlich, dass die Tragödie für Hegel in jeder Hinsicht Repräsentationstheater ist: Der Chor repräsentiert die Zuschauer (Schulte: Die »Tragödie im Sittlichen«, S. 245), der Schatten Klytaimestras bzw. die Erinyen sind »Repräsentanten des [...] Prinzips der Einzelheit« und zugleich »Repräsentanten natürlicher Lebensvollzüge (oder der unorganischen Natur und relativen Sittlichkeit des Naturrechtsaufsatzes)« (ebd., S. 247), das Schicksal ist »der erste Repräsentant« des »Prinzip[s] der Gleichberechtigung (absoluter) sittlicher Mächte« (ebd., S. 250) usw.

38 Vgl. dazu Hebing: Hegels Ästhetik des Komischen, S. 82–86.

39 Hegel: Phänomenologie des Geistes. In: HTW 3, S. 540.

40 Ebd., S. 541.

Das Selbstbewußtsein der Helden muß aus seiner Maske hervortreten und sich darstellen, wie es sich als das Schicksal sowohl der Götter des Chors als der absoluten Mächte selbst weiß und von dem Chore, dem allgemeinen Bewußtsein, nicht mehr getrennt ist.

Die *Komödie* hat also vorerst die Seite, daß das wirkliche Selbstbewußtsein sich als das Schicksal der Götter darstellt. Diese elementarischen Wesen sind, als *allgemeine* Momente, kein Selbst und nicht wirklich. Sie sind zwar mit der Form der Individualität ausgestattet, aber diese ist ihnen nur eingebildet und kommt ihnen nicht an und für sich selbst zu; das wirkliche Selbst hat nicht ein solches abstraktes Moment zu seiner Substanz und Inhalt. Es, das Subjekt, ist daher über ein solches Moment als über eine einzelne Eigenschaft erhoben, und angetan mit dieser Maske spricht es die Ironie derselben aus, die für sich etwas sein will. Das Aufspreizen der allgemeinen Wesenheit ist an das Selbst verraten; es zeigt sich in einer Wirklichkeit gefangen und läßt die Maske fallen, eben indem es etwas Rechtes sein will. Das Selbst, hier in seiner Bedeutung als Wirkliches auftretend, spielt es mit der Maske, die es einmal anlegt, um seine Person zu sein; aber aus diesem Scheine tut es sich ebenso bald wieder in seiner eigenen Nacktheit und Gewöhnlichkeit hervor, die es von dem eigentlichen Selbst, dem Schauspieler, sowie von dem Zuschauer nicht unterschieden zu sein zeigt.⁴¹

Die Tragödie (so lautet das Argument des kurzen ersten Absatzes des Zitats) scheitert an dem Paradox der Repräsentation der Götter als Individuen. Sie soll die Einheit der sittlichen Substanz repräsentieren, kann das aber nur am Konflikt zwischen Individuen darstellen. Die Differenz zwischen göttlicher Substanz und Individualität tritt auf der Bühne als Spaltung zwischen der Maske und dem realen Schauspieler in Erscheinung.

Die Komödie (so das Argument des zweiten Absatzes) beseitigt zunächst diesen Makel der Tragödie. Die Figuren der Komödie repräsentieren lediglich Individuen und verdeutlichen dadurch, dass die Repräsentation der Götter als Individuen immer nur Theaterschein ist. Die Komödie zeigt also, dass die Bühne nichts repräsentieren kann außer das *principium individuationis*.

In der Komödie wechselt das Schicksal somit plötzlich die Seiten. Es gehört nicht mehr dem Bereich des Göttlichen an, das in der Tragödie anschaulich wird, sondern der Sphäre des Individuums. Das Selbstbewusstsein des Schauspielers, der Chorsänger und letztlich auch der Zuschauer erweisen sich als das eigentliche Schicksal des tragischen Helden im Untergang der

41 Ebd., S. 541 f.

griechischen Polissittlichkeit. In der Komödie entdeckt der Schauspieler, dass die Subjektivität an ihm selbst und nicht an den Göttern ist, die er mit seiner Maske repräsentiert. Anders gesagt: In der Komödie entdeckt das Individuum seine eigene Göttlichkeit.

Diese Erkenntnis (so fährt die Argumentation im zweiten Absatz fort) äußert sich performativ im Akt des Schauspiels: Der Schauspieler spricht die Ironie der Maske aus, »für sich etwas sein« zu wollen, obwohl das einzig Reale das Selbst des Schauspielers ist. Deswegen muss er nicht länger nur *hinter* der Maske spielen, er kann *mit* der Maske spielen. Er kann sie aufsetzen und ablegen, um einmal seine Rolle, ein anderes Mal er selbst zu sein.⁴² Mit der Doppelbedeutung von Maske und Person spielt Hegel auf dasjenige Phänomen an, das heute als soziologische Rollentheorie bekannt ist. Bei Hegel wird der Komödienschauspieler dadurch, wie Gerhard Gamm zutreffend festhält, zum »Subjektmodell der Moderne«.⁴³ Der Komödiant, der wie die Lustige Figur mit seiner Rolle spielt, wird zu einem Meta-Rollenmodell für die Technik der Person in einer ausdifferenzierten Gesellschaft, in der das Individuum ständig mit der Notwendigkeit konfrontiert ist, seine Rollen situationsspezifisch zu wechseln.

Im Spiel mit der Maske hat Hegel die argumentative Scharnierstelle gefunden, die ihm im Naturrechtsaufsatz noch gefehlt hatte, um seine Überlegungen zur Dramenpoetik mit der Geschichtsphilosophie zu verbinden. Denn erst im Spiel mit der Maske kulminiert Hegels Theorie der Komödie mit der Philosophie der Kunst (deren Ende das Spiel mit der Maske markiert), der Subjektivität (die im Spiel mit der Maske triumphiert), der Politik (als Moment, in dem die Polis zerfällt), der Religion (als der Tod Gottes) und des Rechts (als Genese der abstrakten Rechtsperson).⁴⁴ In einem durch und durch hegelianischen Moment ist es eine fast unscheinbare Theatergeste, nämlich das Auf- und Absetzen der Maske, in der ein höchst abstrakter Wendepunkt der Geschichte des Geistes mit einem ganz konkreten ästhetischen Ereignis zusammenfällt.

Hegel verwendet an dieser Stelle das Wort »Parabase« nicht explizit. Auf dem Wissensstand des 19. Jahrhunderts ist das allerdings auch nicht notwendig. Die gebildete Leserschaft zu Hegels Zeit weiß, dass es die Parabase ist, bei der der antike Komödienschauspieler mit der Maske spielt.⁴⁵ Das lässt

42 Vgl. dazu auch Hebing: Hegels Ästhetik des Komischen, S. 93.

43 Gamm: Komödie oder Tragödie, S. 24.

44 Vgl. dazu auch Hamacher: (Das Ende der Kunst mit der Maske).

45 Die Parabase ist also idealtypisch, oder besser noch: monotypisch, das Ereignis vom Spiel mit der Maske. Hamacher sagt daher eher noch zu wenig, wenn er die Parabase als »Musterfall eines demystifizierenden Spiels mit der Maske« bezeichnet (ebd., S. 146).

sich an einer Vielzahl zeitgenössischer Stellen zur Alten Attischen Komödie belegen: August Wilhelm Schlegel etwa erklärt in den *Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (die er 1808 gehalten hat) die Parabase mit einer »lustigen Verkleidung«, bei der man »sich zuweilen erlaubt, die Maske abzunehmen«. ⁴⁶ Der Historiker Peter Friedrich Kanngießler, der in seiner Abhandlung über *Die alte komische Bühne in Athen* (1817) detailliert auf die Parabase eingeht, erwähnt das Ablegen der Masken im Zusammenhang mit dem *Kommation*, dem ersten Bauteil der Parabase, die der Chor noch an die Schauspieler richtet, während diese die Bühne verlassen:

Indem er [= der Chor, C. K.] endlich beim Beschluß des *Kommations* das Gesicht gegen die Zuschauer wendet, schreitet er sammt und sonders vor, gleich als wollte er auf die Zuschauer losgehen. Diese Veränderung seiner vorigen Stellung und dieses Vortreten gegen die Zuschauer mit Tanz, oder rythmischen [sic] Schwenkungen begleitet, heißt eigentlich *Parabasis*.

Noch ist zu merken, daß sich die Mitglieder des Chores bei diesem *Kommation* *leicht machen*, kurz vorbereiten und gleichsam zu ihrem wichtigen Vorhaben in Odem setzen. Sie werfen ihre Masken und Oberkleider und was ihnen sonst beschwerlich ist, ab, damit sie, wie sich der Scholiast ausdrückt, desto sicherer und flinker tanzen und mit mehr Gewandtheit ihre körperlichen Kunststücke [...] ausführen können. ⁴⁷

Das Abnehmen der Maske ist dabei umso bedeutsamer, als für die Philologen des 19. Jahrhunderts die Maske unverzichtbarer Bestandteil für das mimische Spiel des Theaters zur Zeit des klassischen griechischen Altertums ist. Carl Eduard Geppert zählt in seiner Monographie über *Die altgriechische Bühne* (1843) eine Reihe praktischer Gründe für das Verwenden der Maske auf, wie die Verstärkung der Stimme oder die Verkleidung in eine andere Person, um fortzufahren: »Aber dies Alles hätte anders sein können und die Griechen würden dennoch, wie ich zu behaupten wage, die Maske, die

⁴⁶ Die Stelle lautet im Zusammenhang: »Die Erfindung der Parabase konnte zum Teil dadurch veranlaßt werden, daß die Komiker nicht so viel Stoff hatten als die Tragiker, die Zwischenräume der Handlung, wenn die Bühne leer blieb, durch teilnehmende und begeisterte Gesänge auszufüllen. Allein sie ist dem Wesen der alten Komödie gemäß, wo nicht bloß der Gegenstand, sondern die ganze Behandlung scherzhaft ist. Diese unumschränkte Herrschaft des Scherzes offenbart sich auch darin, daß es sogar mit der dramatischen Form kein vollkommener Ernst bleibt und daß deren Gesetz augenblicklich aufgehoben wird; gerade wie man bei einer lustigen Verkleidung sich zuweilen erlaubt, die Maske abzunehmen« (A. W. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Bd. 1, S. 136).

⁴⁷ Kanngießler: *Die alte komische Bühne*, S. 358.

für uns eine so grosse Störung der Illusion ist, nicht abgelegt haben, denn dagegen erklärte sich bei ihnen ein eigenthümliches Schicklichkeitsgefühl. Wer bei ihnen nämlich eine fremde Persönlichkeit vorstellen oder auch nur die seinige verleugnen wollte, bedurfte dazu unter allen Umständen der Maske und dies nicht allein im Theater.«⁴⁸

Der Hegel-Schüler Heinrich Theodor Rötischer (der sich intensiv mit dem Verhältnis von Theater und Politik beschäftigt hat⁴⁹) beschreibt in seiner Abhandlung über *Aristophanes und sein Zeitalter* (1827) ausführlich, wie der Komödienchor des Aristophanes »mit seiner eigenen Maske dies ergötzliche Spiel [treibt], in jedem Moment sie ernstlich vor sich her zu tragen und zugleich sich darüber erhaben zu wissen.«⁵⁰ Und er argumentiert weiter, dass in der Parabase die Individualität des Dichters selbst in den Chor aufgenommen wird.⁵¹ Karl Goedeke schreibt im Nachwort einer einbändigen Platen-Ausgabe von 1839 über Aristophanes: »Alles was der Dichter weiß, dürfen auch seine Personen wissen, und wenn es dem Poeten gefällt, dürfen sie die Maske abnehmen, um ein ganz fremdartiges Gesicht zu zeigen; so geschieht es namentlich in den Parabasen.«⁵² Und in Carl Agthes Abhandlung *Die Parabase und die Zwischenakte der alt-attischen Komödie* (die allerdings erst 1866 erscheint) heißt es dann bündig: »Was nun noch weiter die Verletzung der Illusion betrifft, so führten früher die Dichter ihre Stücke selbst auf, und da war es denn nicht so sehr wunderbar, wenn der Verfasser nun offen vor die Zuschauer trat und von sich sprach, indem er die Maske ablegte.«⁵³ Für Hegel und seine Zeit ist das Ablegen und Aufsetzen der Maske im Stück nichts anderes als Anfang und Ende der Parabase.⁵⁴

48 Geppert: Die altgriechische Bühne, S. 260 f.

49 Vgl. dazu Wagner: Theater und Öffentlichkeit, S. 98–106.

50 Rötischer: Aristophanes und sein Zeitalter, S. 57.

51 Ebd., S. 60.

52 Goedeke: August Graf von Platen-Hallermünde, S. 427.

53 Agthe: Die Parabase, S. 44 f. Diese Belege sollen allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass nicht alle Darstellungen der Parabase aus dem 19. Jahrhundert Hegels Interesse an der performativen Dimension teilen. Ersch / Grubers *Allgemeine Encyclopädie* nimmt zur Frage der Maske weder in dem recht detaillierten Eintrag zur Parabase noch unter den Lemmata zum Chor oder zur griechischen Komödie Stellung.

54 Nach heutigem Stand der philologischen Forschung ist der Zusammenhang von Parabase und Spiel mit der Maske freilich keineswegs so verbürgt, wie das 19. Jahrhundert glaubt. Für den jüngeren Forschungsstand sei noch einmal auf die Diskussion zwischen Sifakis: Parabasis, S. 103–108, und Hubbard: The Mask of Comedy, S. 48, verwiesen. Sollte das Abnehmen der Masken also nicht den Tatsachen entsprochen haben, ließe sich zur Verteidigung von Hegels Komödientheorie tatsächlich nur mit dem ihm zugeschriebenen, berüchtigten Aphorismus erwidern: »Umso schlimmer für die Tatsachen!«

Weil das Spiel mit der Maske das Ereignis der Parabase meint, endet für Hegel mit der Parabase die Epoche, in der das Publikum im Theater mit einer absoluten sittlichen Macht konfrontiert wurde, die ihm wesentlich fremd ist. Der Schauspieler spricht nicht mehr ein fremdes Pathos aus, sondern er spricht ironisch mit eigener Stimme zu seinesgleichen, als ein Subjekt zu anderen Subjekten. Deswegen kann Hegel schreiben: »[D]as eigentliche Selbst des Schauspielers fällt mit seiner Person zusammen, so wie der Zuschauer in dem, was ihm vorgestellt wird, vollkommen zu Hause ist und sich selbst spielen sieht.«⁵⁵ Dass man, wie es in einem Hegel'schen Aphorismus heißt, nur aus den Komödien des Aristophanes weiß, »wie dem Menschen sauwohl sein kann«, erklärt sich aus eben diesem Prinzip der »subjektiven Heiterkeit«.⁵⁶

Diese Heiterkeit ist allerdings in hohem Maße politisch; das Erbe des Naturrechtsaufsatzes darf bei all dem nicht vergessen werden. Denn in der Heiterkeit entdeckt der Bürger seine unumschränkte Herrschaft über das Gemeinwesen. »[A]n der Parabase zeigt [sich]«, so Christoph Menke, »daß das sittliche Gemeinwesen eine Darstellung ist«, die die Mitglieder der Gesellschaft »im Spiel hervorbringen« und »stets auch wieder unterbrechen können«.⁵⁷ Damit eröffnet die Parabase erst die Möglichkeit einer ästhetizistischen Lebensführung, wie sie in der Nachfolge der Romantik erprobt wird, für die die Gesellschaft nichts anderes als ein Darstellungsraum ist, in dem ein permanentes Spiel mit der Maske stattfindet.

Der durch die Parabase eingeläutete politische Wandel lässt sich für Hegel vor allem an einer veränderten Haltung des Chores ablesen. In der Tragödie habe er der Handlung noch passiv gegenübergestanden. Diese Passivität symbolisiert für Hegel die »Kraftlosigkeit«, mit der das »gemeine Volk« den von ihnen gepriesenen olympischen Göttern gegenübersteht.⁵⁸ Wie das Publikum könne der Tragödienchor dem Untergang der Helden nur mit Furcht und Mitleid begegnen. In der Komödie hingegen werde der Chor durch die Chorparabase selbst zum Handlungsträger,⁵⁹ was für Hegel das neue politische Selbstbewusstsein des Demos anschaulich macht. Die Chorparabase wird so zum Ausdruck des schon im Naturrechtsaufsatz entwickelten Arguments eines neuen Herrschaftsanspruchs des Volkes, dessen Vernunft kein göttliches Recht mehr über sich duldet.⁶⁰

55 Hegel: Phänomenologie des Geistes. In: HTW 3, S. 544.

56 Hegel: Ästhetik III. In: HTW 15, S. 553.

57 Menke: Tragödie im Sittlichen, S. 186.

58 Hegel: Phänomenologie des Geistes. In: HTW 3, S. 535.

59 Vgl. Schulte: Die »Tragödie im Sittlichen«, S. 275 f.

60 Vgl. dazu Hebing: Hegels Ästhetik des Komischen, S. 101–109, dabei S. 103 zur Parabase.

Mit der Entstehung des Rechtszustands der Person steht die Komödie in der *Phänomenologie* am Ende der Kunstreligion. Durch sie »ist der Geist aus der Form der *Substanz* in die des *Subjekts* getreten«. ⁶¹ Das aber hat Konsequenzen nicht nur für die Kunst, sondern auch für die religiöse Gemeinschaft: Das Komische der Komödie hat als Kehrseite den »Schmerz, der sich als das harte Wort ausspricht, daß *Gott gestorben ist*«. ⁶² Der Götterhimmel kann in der Kunst nicht mehr repräsentiert werden, und so gibt es für Hegel keinen anderen Weg als den der offenbaren Religion des Christentums, in dem Gott tatsächlich (und nicht nur auf der Bühne) Mensch wird.

Mit der Parabase, so lässt sich das Bisherige zusammenfassen, sieht Hegel das Ende des Zeitalters gekommen, in dem die Kunst ein Absolutes repräsentieren konnte. Dieses Narrativ vom Untergang der Kunstform der klassischen Antike hat jedoch nicht nur eine historische Bedeutung. Wie so oft in der Kunsttheorie seit Winckelmann gibt es auch bei Hegel die Tendenz, in der Kunst der Antike das Abbild der modernen Kunst zu erkennen. In diesem Sinne nimmt die aristophanische Parabase in Hegels Darstellung einen Prozess vorweg, der sich in den ästhetischen Innovationen um 1800 erneut vollzieht. In der Parabase der Alten Attischen Komödie spiegelt sich für Hegel das Ende des Zeitalters der Repräsentation der beginnenden Moderne.

In Hegels Überlegungen gibt es jedoch ein Theorem, das dem Repräsentationalismus strukturell verhaftet bleibt und zu einem latenten Widerspruch in seiner These vom Ende der Repräsentation in der Kunst führt. Diesen Widerspruch hat Gilles Deleuze in *Differenz und Wiederholung* (1968, dt. Übersetzung 1992) aufgezeigt, was hier kurz zu schildern ist. Deleuze hat eigentlich Hegels Logik im Blick, der er vorwirft, Differenzen nur auf

61 Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: HTW 3, S. 545.

62 Ebd., S. 547. Es ist bezeichnend, dass Hegel an dieser Stelle einen geradezu Schiller'schen Ton der Wehmut über den Verlust der Götter Griechenlands anstimmt: »Die Bildsäulen sind nun Leichname, denen die belebende Seele, so wie die Hymne Worte, deren Glauben entflohen ist, die Tische der Götter ohne geistige Speise und Trank, und aus seinen Spielen und Festen kommt dem Bewußtsein nicht die freudige Einheit seiner mit dem Wesen zurück. Den Werken der Muse fehlt die Kraft des Geistes, dem aus der Zermalmung der Götter und Menschen die Gewißheit seiner selbst hervorging. Sie sind nun das, was sie für uns sind, – vom Baume gebrochene schöne Früchte: ein freundliches Schicksal reichte sie uns dar, wie ein Mädchen jene Früchte präsentiert; es gibt nicht das wirkliche Leben ihres Daseins, nicht den Baum, der sie trug, nicht die Erde und die Elemente, die ihre Substanz, noch das Klima, das ihre Bestimmtheit ausmachte, oder den Wechsel der Jahreszeiten, die den Prozeß ihres Werdens beherrschten. – So gibt das Schicksal uns mit den Werken jener Kunst nicht ihre Welt, nicht den Frühling und Sommer des sittlichen Lebens, worin sie blühten und reiften, sondern allein die eingehüllte Erinnerung dieser Wirklichkeit« (ebd., S. 547f.).

dem Grund einer Identität denken zu können.⁶³ Dieses Denken kommt nach Deleuze an seine Grenzen, wenn man versucht, damit die Kunst des 20. Jahrhunderts zu beschreiben. Denn die moderne Kunst folgt Deleuze zufolge einer Dynamik der Wiederholung. Sie ist nicht auf einem jenseits der Wiederholung liegenden Begriff begründet, nicht auf einer verborgenen Identität, die sich wiederholt und durch ihre Wiederholungen repräsentiert wird. Deleuze' Beispiele sind die Zwölftonmusik, die Siebdrucke der Pop-Art sowie Romane bzw. Filme wie *L'Année dernière à Marienbad*.⁶⁴ Die Hervorbringung der Wiederholung als begriffsloser Differenz ist für Deleuze der »vielleicht [...] höchste Gegenstand der Kunst«, und er fügt hinzu: »Die Kunst ahmt nicht nach.«⁶⁵

Wenn Deleuze hier von Nachahmung spricht, deutet sich an, dass er wie Hegel dem Dispositiv des Theaters eine Schlüsselrolle in seinen Überlegungen zur Kunst zuweist.⁶⁶ Die Überwindung der Repräsentation vollzieht sich auch für ihn als Überwindung der Mimesis: »Das Theater der Wiederholung tritt dem Theater der Repräsentation gegenüber«, lautet einer der Schlüsselsätze in diesem Zusammenhang⁶⁷ (der im Französischen dadurch an Prägnanz gewinnt, dass *répétition* auch die Theaterprobe bezeichnet⁶⁸).

Deleuze wirft Hegel nun aber vor, an einer dualistisch verstandenen Rollendifferenz und damit letztlich am Repräsentationalismus festzuhalten. Dieser Vorwurf ist durchaus berechtigt. Denn Hegel geht in der *Phänomenologie* in der Tat davon aus, dass der Schauspieler im parabatischen Spiel mit der Maske »in seiner eigenen Nacktheit« hervortrete und dass sich darin sein

63 Deleuze: Differenz und Wiederholung, S. 11. Zu Deleuze' Hegel-Lektüre vgl. Rölli: Gilles Deleuze, S. 278–284.

64 Deleuze: Differenz und Wiederholung, S. 365.

65 Ebd., S. 364.

66 Auf Parallelen zwischen Hegel und Deleuze hat, allerdings nicht mit Blick auf Hegels Kunstphilosophie, sondern auf die *Wissenschaft der Logik*, die jüngere philosophische Forschung hingewiesen (vgl. insbesondere Somers-Hall: Hegel, sowie zur Nähe von Hegel und Deleuze mit Blick auf die *Phänomenologie* Krause: *Verkehrte Welt*, dort auch einige knappe Bemerkungen zu Hegels Tragödientheorie, vgl. S. 189).

67 Deleuze: Differenz und Wiederholung, S. 26. Bisweilen verschwimmt dabei die Grenze zwischen dem Theater als Kunstform und als Metapher für das Denken schlechthin, etwa wenn Deleuze Hegel vorwirft, er mache »falsches Theater« (ebd.).

68 Es sind insbesondere die Dramenpoetiken Kierkegaards und Nietzsches, die für Deleuze den entscheidenden Schritt über Hegel hinaus gehen (ebd., S. 20–27). Vor allem Nietzsches *Zarathustra* (mehr noch als die *Geburt der Tragödie*) liest Deleuze als einen Theatertext, in dem der Seiltänzer inszeniert werden müsse und der bisweilen wie eine Opera buffa erscheine. So zeigt sich für Deleuze der *Zarathustra* als ein Theater, in dem die Wiederholung im Sinne von Nietzsches Idee der »Ewigen Wiederkunft« aufgeführt wird – und eben nicht als dialektischer Fortschritt.

»eigentliche[s] Selbst« zeige.⁶⁹ In der Parabase tritt für Hegel die Subjektivität als verbindendes Prinzip von Schauspieler und Zuschauer in Erscheinung. Für Deleuze hingegen ist diese Idee eines »eigentlichen Selbst« nichts anderes als eine weitere Repräsentation einer falschen Identität. Deleuze schreibt: »Überall ist die Maske, die Travestie, das Bekleidete die Wahrheit des Nackten. Die Maske ist das wahre Subjekt der Wiederholung.«⁷⁰ Ganz im Sinne Goffmans argumentiert Deleuze also, dass sich hinter der Maske, hinter der Rolle, nie ein authentisches Subjekt verbirgt, sondern immer nur eine weitere Maske. Zu keinem Zeitpunkt gibt sich ein mit sich selbst identisches Individuum zu erkennen. Diese Erkenntnis aber bleibe Hegel verborgen.

Vor dem Hintergrund von Deleuze' Kritik zeichnet sich eine Ambivalenz in Hegels Theorie der Kunst ab: Einerseits sieht Hegel, dass mit der Parabase das Zeitalter der Repräsentation des Göttlichen auf der Bühne endet. Andererseits aber denkt Hegel die Parabase dabei immer noch als Repräsentation des mit sich selbst identischen Subjekts. Deswegen geht er, wie Deleuze zu Recht kritisiert, letztlich nicht den entscheidenden Schritt über die Grenzen eines repräsentationalistischen Denkens hinaus.

7.3 *Das Problem der Repräsentation in Hegels Ästhetik*

Deleuze' Argument, wonach sich hinter der Maske kein authentisches Ich verbirgt, gibt den Weg vor, den eine dekonstruktive Lektüre von Hegels Poetik der Parabase verfolgen muss. Das Ende der Repräsentation in der Kunst wird für Hegel mit der aristophanischen Parabase eingeleitet, also mehr als 2200 Jahre bevor Hegel ebendieses Ende diagnostiziert. Doch in Hegels Gegenwart gibt es mit der parabatischen Komödie eine Kunstform, die die Idee eines mit sich selbst identischen Darstellers auf der Bühne verabschiedet. Statt eines authentischen Ich zeigt sich in der modernen Parabase nur die Ironie des Buffo, nur die Lustige Figur, die kein Absolutes repräsentiert, auch nicht ein absolut gesetztes Prinzip der eigenen Subjektivität. Wie aber geht Hegel damit um, dass die moderne Parabase eine andere Funktion erfüllt als in der Alten Attischen Komödie?

Eine Antwort auf diese Frage muss bei den Ästhetikvorlesungen ansetzen, in denen sich Hegel am ausführlichsten über die historische Entwicklung des Dramas äußert. Im Folgenden soll daher zunächst knapp rekonstruiert werden, wie Hegel auch in den Vorlesungen zur Kunst die Auffassung wie-

69 Hegel: Phänomenologie des Geistes. In: HTW 3, S. 542.

70 Deleuze: Differenz und Wiederholung, S. 35.

derholt, dass das Zeitalter der Repräsentation durch die aristophanische Parabase an sein Ende kommt. Daran anschließend gilt es zu zeigen, dass Hegels Reflexionen über die moderne Parabase unter den epistemologischen Bedingungen der Repräsentation formuliert sind und dass sich in diesem blinden Fleck derselbe Widerspruch äußert, den Deleuze in Hegels Festhalten an einem Rollendualismus ausgemacht hat.

Die philologische Schwierigkeit, aus der *Ästhetik* Hegels Poetik der modernen Parabase abzulesen, liegt in der Gestalt des Textes, der lediglich in der postumen Edition Heinrich Gustav Hothos (1835–38) sowie in einer Reihe von Vorlesungsnachschriften erhalten ist. Hothos Edition hat sich in Teilen der Hegelforschung den Ruf erworben, notorisch unzuverlässig zu sein, obwohl er auf Quellen zurückgreifen konnte, die nicht überliefert sind.⁷¹ Auf der Basis des überlieferten Materials lässt sich nur in wenigen Fällen klären, welche Gedanken von Hegel stammen (und zu welcher Zeit Hegel welchen Gedanken verfolgt hat, denn die Ästhetikvorlesungen hat er 1818 in Heidelberg und 1820/21, 1823, 1826 sowie 1828/29 in Berlin gehalten) und wobei es sich um Ergänzungen Hothos oder anderer Schüler handelt. Für die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert freilich ist die Edition Hothos der maßgebliche Text. Das bedeutet aber auch, dass die Widersprüche, die in einer dekonstruktiven Lektüre von Hegels *Ästhetik* sichtbar werden könnten, möglicherweise Hotho zugerechnet werden müssen.

In Hothos Ausgabe wird die Parabase vor allem im Schlusskapitel »Die dramatische Poesie« behandelt. Der erste Unterabschnitt über »Das Drama als poetisches Kunstwerk« beginnt mit der traditionellen Auffassung, wonach die Handlung das Prinzip des Dramas sei.⁷² Er enthält darüber hinaus auch noch das wirkungsmächtige Argument (das auch Peter Szondi's *Theorie des modernen Dramas* Pate gestanden hat), wonach es sich bei dem Dialog um die dem Drama adäquate Äußerungsform handle, da durch ihn das Pathos der Figuren als Repräsentation eines sittlichen Konflikts einander gegenüberge-

71 Zur Kritik an Hothos Edition vgl. nur die entsprechenden Seiten aus Gethmann-Siefert's Einleitung zu Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst [Hotho], S. XXX–XLVIII. Um der Kritik an Hothos Edition gerecht zu werden, ohne auf die unverzichtbare Ausgabe Hothos zu verzichten, sollen im Folgenden die Belegstellen aus Hothos Ausgabe mit entsprechenden Stellen der Vorlesungsnachschriften ergänzt werden (wobei die erst im Jahr 2022 entdeckte Mitschrift der Heidelberger Ästhetikvorlesung von Friedrich Wilhelm Carové noch nicht berücksichtigt werden konnte).

72 Wie allerdings Marita Tatari argumentiert hat, meint ›Handlung‹ in Hegels Kunsttheorie nicht nur die Handlung auf der Bühne, sondern den prinzipiellen Moment vom »Eintritt des Ideals in die Endlichkeit« und damit die Ausbildung interner Selbstdifferenzierung als konstitutives Merkmal jedes Kunstwerks (Tatari: Kunstwerk als Handlung, S. 81–151, das Zitat auf S. 111).

stellt werden könne.⁷³ Dieser innerdramatischen Kommunikationsachse des Dialogs stellt Hegel die parabatische Achse zwischen Autor und Publikum gegenüber,⁷⁴ aus der er eine bestimmte Verpflichtung des Dichters gegenüber seinem Publikum ableitet. Anders als bei einem Buch, das man weglegen, und bei einem Werk der bildenden Kunst, an dem man vorübergehen könne, richte das Theaterpublikum seine Aufmerksamkeit unweigerlich auf die Bühne. Es habe daher ein Recht darauf, sein ästhetisches Urteil zu äußern.⁷⁵ Eine Verachtung des Publikums, die Hegel »seit der Tieckschen Zeit«⁷⁶ zu erkennen glaubt, hält er daher für unzulässig.

Aus dieser Kritik ergibt sich für Hegel das Problem, wie sich das ὀνομαστὶ κομωδεῖν der aristophanischen Parabasen verteidigen lässt, wenn darin doch einzelne Mitglieder des Publikums sehr viel schärfer und expliziter als bei Tieck angegriffen werden.⁷⁷ In der systematischen Bewertung der Parabase bleibt in Hothos Text dann auch eine gewisse Zurückhaltung in der Bewertung des Komödienspotts unüberhörbar: »Was nun das Maß betrifft, in welchem der dramatische Dichter als Individuum gegen sein Publikum heraustreten darf, so lässt sich hierüber wenig Bestimmtes feststellen.«⁷⁸ Entsprechend relativierend klingt dann auch, was der Text über den Inhalt der Parabasen der Alten Attischen Komödie zu sagen hat. »Aristophanes in den Parabasen« halte »seine politischen Ansichten über die Begebenheiten und Zustände des Tages nicht zurück[]« und erteile »seinen Mitbürgern kluge Ratschläge«, während er seine Dichterkonkurrenten nur »in der Kunst abzuführen« suche.⁷⁹ Der zentrale Unterschied besteht für Hegel damit letztlich in der Gesinnung des Dichters. Aristophanes ist für ihn ein »wahrer Patriot« – was er von Tieck nicht behauptet.⁸⁰

73 Hegel: Ästhetik III. In: HTW 15, S. 493.

74 Ebd., S. 495–504.

75 Ebd., S. 496 f.

76 Ebd., S. 496.

77 Dabei setzt Hegels Befürwortung der namentlichen Verspottung durch Aristophanes die historische Alterität der griechischen Polis voraus. Denn es widerspreche »freilich unserer deutschen Ernsthaftigkeit [...], zu sehen, wie Aristophanes lebende Männer im Staate mit ihren Namen auf die Bühne bringt, um sie lächerlich zu machen« (Hegel: Vorlesung über die Geschichte der Philosophie I. In: HTW 18, S. 482).

78 Hegel: Ästhetik III. In: HTW 15, S. 503.

79 Ebd., S. 504.

80 Der Satz, in dem Hegel den Autor der *Wolken* verteidigt, scheint sich gerade gegen die Komödienschreiber der Romantik zu richten: Aristophanes zeige sich nämlich »nie als ein kahler, schlechter Spötter, sondern er war ein Mann von geistreichster Bildung, der vortrefflichste Bürger, dem es Ernst blieb mit dem Wohle Athens und der sich durchweg als wahrer Patriot bewies« (ebd., S. 554).

Im zweiten Unterkapitel über »Die äußere Exekution des dramatischen Kunstwerks« behandelt Hegel die performative Dimension des Theaters und die Funktion des Schauspielers für den parabatistischen Sprechakt. Das Lesedrama hält Hegel für einen »Abweg[]«, ⁸¹ und er plädiert sogar dafür, dass Schauspiele nicht gedruckt werden, »sondern, ungefähr wie bei den Alten, als Manuskript dem Bühnenrepertoire anheimfallen« sollten. ⁸² Es sind Stellen wie diese, an denen sich zeigt, dass Hegel ein theaterwissenschaftlicher Blick auf das Drama häufig näher liegt als ein literaturwissenschaftlicher.

Das gilt auch für seine Ausführungen über den Schauspieler. Diese beruhen auf der Unterscheidung zwischen den Schauspielern der Antike, die hinter ihren Masken statuenhaft blieben, und den modernen Schauspielern, die mit Einsatz ihres gesamten Körpers einen komplexen Charakter darstellten. In dieser Ausführung klingt noch einmal die Bedeutung der Parabase für den historischen Umbruch zwischen den Alten und den Neuen an. Hegel wiederholt das Argument, wonach das entscheidende Merkmal der Parabase darin bestehe, dass der Schauspieler ohne Maske und deswegen ohne die »Substanz [des] Pathos« spricht. ⁸³ Damit ergibt sich für den Schauspieler in der »von der Poesie unabhängiger[n] theatralische[n] Kunst« ⁸⁴ die Möglichkeit, sich vom Dichter zu lösen. An erster Stelle nennt Hegel die *Commedia dell'Arte*, deren Bedeutung für das parabatistische Theater zumindest kurz aufscheint.

An diese Überlegung schließt der letzte Abschnitt über »Die Arten der dramatischen Poesie und deren historische Hauptmomente« an, der für die Poetik der Parabase von zentraler Bedeutung ist. Das Kapitel ist seinerseits in drei Teilkapitel untergliedert: in einen systematischen Abschnitt über die Gattungsdifferenz zwischen Tragödie, Komödie und »Drama«, einen historischen Abschnitt zur Differenz zwischen den dramatischen Gattungen in Antike und Moderne sowie schließlich einer Synthese der systematischen und historischen Unterscheidung.

Die systematischen Ausführungen über das »Prinzip der Tragödie, Komödie und des Dramas« ⁸⁵ wiederholen bekannte Gedanken aus dem Naturrechtsaufsatz und der *Phänomenologie*: Die Tragödie verhandle die Aufspaltung der sittlichen Substanz durch die Gegenüberstellung des einander entgegengesetzten Pathos zweier Figuren, deren Positionen gleichberechtigt seien. Der tragische Untergang beider widerstreitender Helden stelle eine

⁸¹ Ebd., S. 507. Dabei spricht er sich auch gegen die in der Romantik verbreitete Praxis der Lesung aus (zu Tiecks Lesungen vgl. etwa Maye: *Der König der Romantik*).

⁸² Hegel: *Ästhetik III*. In: HTW 15, S. 509.

⁸³ Ebd., S. 512.

⁸⁴ Ebd., S. 515.

⁸⁵ Ebd., S. 520.

Versöhnung dar, da nur so die Einheit der sittlichen Substanz wiederhergestellt werden könne, deren »Ruhe« durch die Individualität gestört wurde.⁸⁶ Dem Untergang der Individualität in der Tragödie stehe deren Triumph in der Komödie gegenüber. Im Gelächter der Komödie werde eine Weltordnung anschaulich, in der sich die Subjektivität zur absoluten Herrscherin gemacht habe. Deswegen ist das Komische für Hegel wesentliches Merkmal der Komödie. In ihr drücke sich die Zuversicht des triumphierenden Subjekts aus, das die Trauer über den Verlust des Göttlichen überwunden habe.

Die dritte Gattung bleibt in systematischer Hinsicht auffällig unbestimmt. Das deutet schon die Unsicherheit in der Bezeichnung an: Als »Drama« ist es in der Überschrift der Hotho-Ausgabe benannt, obwohl es doch nur eine Untergattung der ›dramatischen Poesie‹ ist. Es soll zwischen Tragischem und Komischem vermitteln, was jedoch mit Blick auf den dualistischen Gattungsgegensatz von antiker Tragödie und Komödie kaum nachzuvollziehen ist. So heißt es dann auch, dass diese Vermittlungsleistung des ›Dramas‹ qua Satyrspiel oder Tragikomödie (im Sinne von Plautus' *Amphitruo*) in der Antike noch nicht in vollem Umfang in Erscheinung getreten sei. Daher sei diese dritte Gattung »von weniger durchgreifender Wichtigkeit«.⁸⁷ Die offensichtlichen Schwierigkeiten in der systematischen Bestimmung des ›Dramas‹ lösen sich erst in historischer Perspektivierung auf. Erst im modernen Drama zeigt sich für Hegel nämlich, dass die Subjektivität nicht mehr komisch, sondern ernsthaft in Erscheinung tritt.

Die Schwierigkeit, zwischen systematischer und historischer Gattungsbestimmung zu trennen, ist ein Kernproblem der Behandlung der dramatischen Poesie in der *Ästhetik*. Sie wird vor allem im zweiten Abschnitt über den »Unterschied der antiken und modernen dramatischen Poesie«⁸⁸ augenscheinlich. Dort heißt es: »Dasselbe Prinzip, welches uns den Grund für die Scheidung der dramatischen Kunst in Tragödie und Komödie gab, liefert nun auch die wesentlichen Haltpunkte für die Entwicklungsgeschichte derselben.«⁸⁹ Das ist aus der Sicht von Hegels früheren Arbeiten zum Drama nur konsequent. Seit dem Naturrechtsaufsatz war seine Dramenpoetik darauf ausgelegt, die Gattungsdifferenz zwischen Tragödie und Komödie mit dem Thema der *Querelle* zu verschränken und die Tragödie der antiken Polis, die Komödie hingegen dem modernen naturrechtlich verfassten Staat typologisch zuzuordnen.

86 Ebd., S. 524.

87 Ebd., S. 531.

88 Ebd., S. 534.

89 Ebd.

In der *Ästhetik* stellen sich beim Aufeinandertreffen von systematischer und historischer Logik allerdings zwei Probleme: Erstens wurde in der systematischen Gattungsdifferenz des ersten Abschnitts behauptet, dass die Differenz zwischen Tragödie und Komödie bereits in der Antike voll ausgebildet war, und Hegel bestreitet nicht, dass sich beide Gattungen auch in der Moderne noch gegenüberstehen. Der systematische Unterschied zwischen Tragödie und Komödie muss sich also unter den historischen Bedingungen der Moderne anders verhalten als unter denen der Antike. Zweitens trifft mit dem Wechsel von der systematischen auf die historische Betrachtung eine binäre auf eine ternäre Struktur. Denn einerseits weist die Differenz zwischen Tragödie und Komödie auf die Differenz zwischen Antike und Moderne hin, andererseits tritt das ›Drama‹ als dritte und wesentlich moderne Gattung (wobei Hegel vor allem an das Schiller'sche Drama denkt⁹⁰) der Differenz zwischen Tragödie und Komödie als primär antiken Gattungen gegenüber. Man könnte versuchen, diesen Widerspruch dadurch aufzulösen, dass die Tragödie als Idealtyp der klassischen Kunstform gelten mag, während die Komödie ein Übergangsphänomen von der klassischen zur romantischen Kunstform (also des Übergangs vom antiken zum christlichen Zeitalter) ist und das Drama dem Idealtyp der romantischen Kunstform entspricht. Doch auch dieser Rettungsversuch würde daran scheitern, dass im Sinne Hegels eine Übergangsphase keine eigene Kunstform ausbilden könnte.

Es bleibt dem letzten Unterkapitel über »Die konkrete Entwicklung der dramatischen Poesie und ihrer Arten«⁹¹ vorbehalten, eine Lösung für diese Problematik zu finden. Erneut setzt Hegel bei der antiken Tragödie an, aber er stellt sie nun nicht mehr in Gegensatz zur antiken Komödie, sondern zum modernen Drama: Die das Pathos erduldenen Individuen der antiken Tragödie seien weder bloße Abstraktionen (denn als solche könnten sie nicht ästhetisch in Erscheinung treten) noch aber moderne Charaktere, die das Prinzip der Subjektivität vertreten. Sie gingen vielmehr völlig in ihrem Pathos auf, sie stellten es nicht als Individuen infrage und sie zögerten nicht, eine sittliche Handlung auszuführen und im Untergang ihr Schicksal zu erfüllen. Der tragische Held muss schuldig sein und er muss diese Schuld anerkennen. Das macht ihn für Hegel gerade zum »Gegenteil der heutigen Ironie« – ein Schlüsselgedanke, auf den gleich noch zurückzukommen ist.⁹²

90 Vgl. dazu sowie zur Spezifik des Dramas in Hegels *Ästhetik* Gethmann-Siefert: Drama oder Komödie?

91 Hegel: *Ästhetik* III. In: HTW 15, S. 538.

92 Ebd., S. 540.

In der Komödie hingegen ist sich laut Hegel das Individuum darüber im Klaren, dass seine Handlungszwecke substanzlos sind, es also auch zu keinem substantiellen Konflikt kommen könne.⁹³ Deswegen habe die Komödie »das zu ihrer Grundlage und ihrem Ausgangspunkte, womit die Tragödie schließen kann: das in sich absolut versöhnte, heitere Gemüt«. ⁹⁴ Die charakteristische Eigenschaft der aristophanischen Komödie besteht für Hegel darin, dass das komische Subjekt selbst über seine Handlungszwecke lachen kann. Eine Figur könne demnach nicht komisch sein, wenn sie nur für das Publikum lächerlich ist, ihre eigenen Handlungszwecke aber ernsthaft verfolgt.

Damit sind die beiden Merkmale genannt, die im Umkehrschluss die antike Tragödie bzw. Komödie für Hegel von ihren modernen Entsprechungen unterscheiden. Die moderne Tragödie behandle nämlich keinen objektiven sittlichen Konflikt, sondern nur einen Konflikt innerhalb des subjektiven Charakters, der von zufälligen Umständen ausgelöst wurde. Hamlet etwa gehe nicht durch die notwendige Verletzung eines sittlichen Prinzips zugrunde, sondern »durch das eigene Zaudern und die äußere Verwicklung der Umstände«. ⁹⁵ Hegel leitet daraus ab, dass der unglückliche Ausgang der modernen Tragödie nicht mehr notwendig sei. Die poetische Gerechtigkeit sieht er in der dritten Gattung des »Dramas« deswegen ebenso wenig gerechtfertigt wie den Akt der Verzeihung, der am Ende des Rührstücks üblich geworden war. Für solchen »Triumph des *Moralischen*«⁹⁶ hat Hegel wenig übrig, und das moderne Drama ist für ihn daher auch keine Kunstform, in der sich das Wesen der Moderne ausdrücken könnte.

Die moderne Komödie schließlich hat für Hegel ihren Mangel darin, dass sie, anders als die aristophanische, die Heiterkeit der gelösten Subjektivität nicht mehr darzustellen vermag, da die Protagonisten über ihre eigenen Zwecke nicht selbst lachen können. Der Geiz von Molières Harpagon sei diesem bis zuletzt bitterer Ernst und habe nichts Komisches an sich. Hegel streitet nicht ab, dass es auch im modernen Drama die eine oder andere Komödie von aristophanischer Komik geben könne. Das Beispiel Shakespeare will er am Ende der Ausführung über das Drama aber »mehr nur nennen

93 Die jüngere Diskussion über Hegels Theorie der Komödie hat sich an der Frage entfacht, ob Hegel die Komödie durch die Ablehnung substantieller Konflikte (im Vergleich zum Naturrechtsaufsatz und der *Phänomenologie*) entpolitisiert (in diese Richtung argumentiert Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 284–296). Niklas Hebing hat dagegen mit guten Argumenten eingewandt, dass es sich lediglich um eine Akzentverschiebung in Hegels Argumentation handle (vgl. Hebing: Hegels Ästhetik des Komischen, S. 182–216).

94 Hegel: Ästhetik III. In: HTW 15, S. 552.

95 Ebd., S. 559.

96 Ebd., S. 568.

als näher charakterisieren«. ⁹⁷ Von der parabolischen Komödie der Moderne ist keine Rede.

Nachdem auf diese Weise die Reflexion über die Komödie eher abgebrochen als auf einen Endpunkt zugesteuert ist, beendet eine kurze Zusammenfassung nicht nur dieses letzte Kapitel, sondern das Projekt der *Ästhetik* als ganzes – und zwar mit einem Paukenschlag:

Mit den Ausbildungsarten der Komödie sind wir jetzt an das wirkliche Ende unserer wissenschaftlichen Erörterung gelangt. Wir begannen mit der symbolischen Kunst, in welcher die Subjektivität sich als Inhalt und Form zu finden und objektiv zu werden ringt; wir schritten zur klassischen Plastik fort, die das für sich klar gewordene Substantielle in lebendiger Individualität vor sich hinstellt, und endeten in der romantischen Kunst des Gemüts und der Innigkeit mit der frei in sich selbst sich geistig bewegenden absoluten Subjektivität, die, in sich befriedigt, sich nicht mehr mit dem Objektiven und Besonderen einigt und sich das Negative dieser Auflösung in dem Humor der Komik zum Bewußtsein bringt. Doch auf diesem Gipfel führt die Komödie zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt. Der Zweck aller Kunst ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüt und Vorstellung geoffenbart wird. Stellt nun aber die Komödie diese Einheit nur in ihrer Selbstzerstörung dar, indem das Absolute, das sich zur Realität hervorbringen will, diese Verwirklichung selber durch die im Elemente der Wirklichkeit jetzt für sich frei gewordenen und nur auf das Zufällige und Subjektive gerichteten Interessen zernichtet sieht, so tritt die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten nicht mehr in positiver Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daseins hervor, sondern macht sich nur in der negativen Form geltend, daß alles ihm nicht Entsprechende sich aufhebt und nur die Subjektivität als solche sich zugleich in dieser Auflösung als ihrer selbst gewiß und in sich gesichert zeigt. ⁹⁸

⁹⁷ Ebd., S. 572.

⁹⁸ Ebd., S. 572 f. In Hothos erhaltener Nachschrift ist die entsprechende Stelle auf die aristophanische Komödie bezogen: »[D]ie Thorheiten des Volks und seiner Staatsmänner sind besonders der Gegenstand der Comedien des Aristophanes, in welchen er sich als der besste Bürger beweist, denn ihm war es nicht bloß um Spässe zu thun. Er stellt die Thaten der Staatsmänner in ihrer Thorheit dar, die sich einen Zweck setzen, durch die Ausführung aber ihn zerstören. Er hat also die Personen an ihnen selbst comisch gemacht, sodaß sie von Anfang an Thoren sind. Wir sehn hier also diese vollkommene Sicherheit der subjectivität, die beim Zugrunde Gehen ihres Zwecks immer bleibt was sie ist. diß ist der letzte Punkt der Ausdehnung

Die These vom Ende der Kunst bezieht sich, wie diese Zusammenfassung deutlich macht, nur auf diejenige Kunst, in der das »an und für sich Wahre« anschaulich wird. Die romantische Kunstform bedeutet also lediglich das Ende der schönen Kunst, von der es nach der Grundthese der *Ästhetik* heißt, dass in ihr die Idee in Erscheinung tritt.⁹⁹ Die Komödie tendiert demnach zwar noch dazu, das Absolute auf der Bühne erscheinen zu lassen, doch dieses Absolute kann sich in den Figuren nicht mehr konkretisieren, da sich in den Subjekten nichts anderes zeigt als eben die Subjektivität selbst. Die Bühne hört, mit anderen Worten, auf, ein Raum der objektiven Repräsentation zu sein.

Doch von welcher Komödie ist hier eigentlich die Rede? Der Sache nach müsste es um die Alte Attische Komödie gehen, da sich nur dort die Subjektivität triumphierend über das Göttliche erhebt.¹⁰⁰ Einige der erhaltenen Nachschriften sind in eben diesem Bezug auch klarer. Ob aber das »Ende der Kunst« im Sinne Hegels nun in der antiken oder in der modernen Komödie erreicht ist, lässt sich auch mit ihnen nicht abschließend beantworten.¹⁰¹ Es handelt

der Versöhnung, die die subjectivität sich erringt. Im comischen hat die Kunst ihr Ende. Vom symbolischen begannen wir, im Plastischen macht sich das subject sich selbst objectiv, stellt sich das Individuum als Göttlich auf, als jenseits der besondern subjectivität stehendes. Zu dieser ist dann die subjectivität die in sich selbst befriedigt und getröstet ist, nur mit dem Objectiven Spiel treibt der Gegensatz. In dieser subjectivität vernichtet sich die Objectivität und wird Wissen dieser Vernichtung in der Comedie. | Hiermit haben wir die Kunst in ihrem Kreise durchlaufen. die Kunst in ihrem Ernst ist uns ein Gewesenes. Für uns sind andere Formen nothwendig uns das Göttliche zum Gegenstand zu machen« (HGW 28.1, S. 510 f., Kurs. entfernt). Ascheberg und Terborg notieren in der Nachschrift zur Vorlesung vom Wintersemester 1820/21 nach den Bemerkungen zum modernen Drama und zum Komischen im Rührstück: »In dieser Wendung ist's, wo die Vernichtung der Kunst selbst sich ausspricht«. Erst im Anschluss daran geht es um die aristophanische Komödie als »die höchste Gestalt der Comödie« (HGW 28.1, S. 213, Kurs. entfernt). Die Ausführungen schließen mit der Bemerkung ab: »[D]urch diese Comödien des Aristophanes ist den plastischen Gestaltungen ein Ende gemacht, und wir sehen, daß die Kunstweise nicht die höchste Weise des Göttlichen ist. In der Religion ist ein geistiges Wissen von dem Göttlichen« (ebd., S. 214, Kurs. entfernt). Auch Griesheims Nachschrift beginnt in den Ausführungen zur Komödie mit der Moderne, um von dort aus zu Aristophanes zurückzuschreiten und mit der These zu schließen, »im Komischen hat die Kunst ihr Ende« (HGW 28.2, S. 897).

99 Vgl. Hegel: *Ästhetik I*. In: HTW 13, S. 151: »Das *Schöne* bestimmt sich [...] als das sinnliche *Scheinen* der Idee [...].«

100 So schreibt etwa Stephan Kraft: »Obwohl dieses Resümee direkt auf die Ausführungen zur neuen Komödie folgt, ist es natürlich erneut ausschließlich die alte Komödie, die hier gemeint ist« (Kraft: *Zum Ende der Komödie*, S. 295).

101 Um noch ein Beispiel anzuführen: Griesheims Nachschrift führt die These von Ende der Kunst zwar als Konsequenz auf das Komische bei Aristophanes an. Doch in der abschließenden kurzen Zusammenfassung heißt es dann mit offensichtlichem Bezug zur romantischen Kunst-

sich bei dieser Unschärfe um ein grundlegendes historisch-systematisches Problem von Hegels später Kunstphilosophie.¹⁰² Hothos Ausgabe jedenfalls bezieht sich am Ende der Vorlesung eindeutig auf die moderne Komödie, da sich die Wendung »auf diesem Gipfel« nur auf den Gipfel der Komödie der romantischen Kunstform beziehen kann.¹⁰³ In Übereinstimmung dazu steht außerdem das Wort vom »Humor der Komik«, durch das sich die Negativität der Repräsentation zum Ausdruck bringe.¹⁰⁴

Um das verständlich zu machen, ist es notwendig, Hegels Unterscheidung zwischen Ironie, Humor und Komik hinzuzuziehen. Über die Ironie äußert sich Hegel im Schlusskapitel der Einleitung.¹⁰⁵ Das ist auch die Stelle, die sich noch am ehesten auf das parabolische Drama der Moderne bezieht. Über Schlegels Ironiebegriff weiß Hegel dort, wie bereits geschildert, nichts Zustimmendes zu sagen. Er sieht darin lediglich eine Spielart des Fichte'schen Gedankens, wonach, wenn alles vom Ich gesetzt wird, auch alles vom Ich wieder vernichtet werden könne. Daraus folgert Hegel (Schlegels Ironiebegriff um seinen objektiven Gehalt verkürzend¹⁰⁶), dass alles Objektive nach Maßgabe der romantischen Ironie nur durch das absolute Ich Bestand habe.¹⁰⁷ Er erkennt, dass die Ironie darauf abzielt, die Grenze

form: »In der Subjektivität vernichtet sich die Objektivität und wird Wissen ihrer Vernichtung in der Komödie«, um mit dem Gedanken zu schließen: »[D]ie Kunst in ihrem Ernst ist uns ein Gewesenes« (HGW 28.2, S. 897, Kurs. entfernt). Es scheint in dieser Nachschrift also so, als würden sich für Hegel nicht nur alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen zweimal ereignen, sogar das Ende selbst wiederholt sich.

102 Es ist dann auch diese Unschärfe, die es ermöglicht, den historischen Umschlagpunkt von der Tragödie in die Komödie erst bei Shakespeare zu verorten (vgl. Trüstedt: Die Komödie der Tragödie).

103 Wenn der Text an dieser Stelle widersprüchlich zu sein scheint, kann das durchaus ein Problem von Hothos Edition sein. In seiner eigenen Vorlesungsnachschrift steht die These vom Ende der Kunst im Anschluss an Bemerkungen zum Komischen bei Aristophanes (HGW 28.1, S. 510).

104 Zu Hegels Humorbegriff in Bezug auf Jean Paul, Theodor Gottlieb Hippel und Goethes *West-östlichen Divan* vgl. ausführlich Hebing: Hegels Ästhetik des Komischen, S. 330–386.

105 Hegel: Ästhetik I. In: HTW 13, S. 93–99.

106 Vor allem Ernst Behler hat Hegel, in Anschluss an Walter Benjamin, diese Verkürzung als eine bloße »Denunziation« vorgeworfen (Behler: Ironie und literarische Moderne, S. 115–149, der Vorwurf der »Denunziation« auf S. 124). Otto Pöggeler hingegen sieht in apologetischer Absicht Hegels Kritik an der Ironie nicht in erster Linie als Schlegel-Kritik denn als Zeitkritik an einer Subjektivität, die sich nicht als Substanz begreife (vgl. Pöggeler: Hegels Kritik der Romantik, S. 121–145).

107 Dabei konnte sich Hegel an eine bereits bestehende Tradition der Schlegel-Kritik anschließen. Christian Gottfried Körner beispielsweise kritisiert in seinem kleinen Aufsatz *Ueber das Lustspiel* (1808), ohne Schlegel allerdings beim Namen zu nennen, dass »die völlige Gesetzlosigkeit [...] als neue Theorie aufgestellt [wurde]. Nicht bloß von fremdem Dienste

zwischen Kunst und Leben einzureißen. Genau das aber stellt für ihn das Skandalon dar: Wenn sich der Mensch in ein ironisches Verhältnis zu seinem Leben setze, könne er auch sein Handeln nur an zufälligen, selbst gewählten Zwecken ausrichten. Ohne substantielles Ziel verliere das ironische Ich die Möglichkeit, ein ernstes Verhältnis zur Wirklichkeit einnehmen zu können.

Den Humor hat Hegel im Laufe der Vorlesung am Beispiel des humoristischen Romans und insbesondere am Werk Jean Pauls diskutiert. Die Bemerkungen dazu finden sich am Ende des zweiten Großabschnitts der Vorlesung im Kapitel über »Die Auflösung der romantischen Kunstform«, ¹⁰⁸ Hegel führt dort aus, dass im Humor der Künstler seine eigene Subjektivität zum Inhalt des Kunstwerks erhebe. Der Humorist überlasse es seinen spontanen Einfällen, einen heterogenen Stoff als ein Textganzes zu verbinden. ¹⁰⁹

Das Komische schließlich nimmt Hegel im Kontext der aristophanischen Komödie im Blick. Es steht für ihn im direkten Gegensatz zur Ironie: Das Komische zerstöre nur falsche, subjektive Interessen, während das Göttliche von ihm nicht berührt werde. Deswegen könne der Protagonist der aristophanischen Komödie am Ende über sich selbst lachen. Die Ironie hingegen vernichte die Substanz selbst. Auch das Göttliche habe vor ihr keinen Bestand. Der Humor befindet sich als dritte Ausdrucksform gewissermaßen zwischen dem Komi-

sollte die Poesie befreit werden, sondern auch auf ihrem eigenen Gebiete für die Willkür des Dichters keine Gränze mehr übrig bleiben« (Körner: Ueber das Lustspiel, S. 125; vgl. dazu Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 240–243).

108 Hegel: Ästhetik II. In: HTW 14, S. 220. Vgl. auch Hothos Nachschrift in HGW 28.1, S. 436 f. In Kehlens Aufzeichnungen wird besonders deutlich, dass erst mit dem Humor der romantischen Kunstform das Ende der Kunst eingeleitet sei: »Beim Humoristischen also geht es mit der Kunst aus; den Subjekten wird die Eigentümlichkeit des Individuums gegeben ohne alle innere Objektivität. Das ist das Zerfallen der Kunst, und das ist vornehmlich [dadurch bedingt], daß die romantische Kunst, an sich ein lockerer Zusammenhang, aus[einander fällt]« (Hegel: Philosophie der Kunst [Kehler], S. 153). Interessanterweise (und im Unterschied zu den meisten anderen Nachschriften) fehlt in Kehlens Notizen die These vom Ende der Kunst am Abschluss der Vorlesungen nach den Ausführungen zu Aristophanes. Darin ähneln Kehlens Aufzeichnungen denjenigen von der Pfordtens zu demselben Kolleg des Jahres 1826. Während die Notizen zur letzten Vorlesung mit gerade einmal neun Zeilen zur Komödie enden, in denen keine Rede von einem »Ende der Kunst« ist, heißt es am Ende des Abschnitts zur romantischen Kunstform: »Hiermit hört die Kunst eigentlich auf, humoristische Werke sind eigentlich nicht mehr Kunstwerke. Der Gehalt hat, wenn er auch Tiefe hat und geistreich ist, so ist dieses ein Gehaltloses, eine Reihe von solchen Empfindungen, die zufällig zusammenhängen. Dies ist die Auflösung, das Zerfallen der Kunst« (Hegel: Philosophie der Kunst [von der Pfordten], S. 172 f.).

109 Dieses Verfahren bezeichnet Hegel mit einem Begriff, der schon für Friedrich Schlegels Theorie der Ironie zentral war, nämlich mit dem Begriff des Witzes (vgl. zu Hegels Konzeption des Witzes Hebing: Hegels Ästhetik des Komischen, S. 312–319).

schen und der Ironie. Im subjektiven Humor bleibt für Hegel ebenfalls kein objektiver Inhalt mehr bestehen; darin ist er der Ironie vergleichbar. Doch Hegel bringt auch eine objektive Form des Humors ins Spiel, die sich dann ergebe, wenn die Subjektivität selbst den Anschein des Objektiven, des Göttlichen erhält. Der objektive Humor kann somit zwischen Subjektivität und Substantialität vermitteln, ohne deren in der antiken Kunst anschaulich gewordenen Widerspruch zurücknehmen zu müssen.¹¹⁰ Im objektiven Humor versichert sich somit das Individuum der Herrschaft seiner Subjektivität. Niklas Hebing fasst diesen Zusammenhang treffend zusammen: »Die Affirmation des Substantiellen führt keine Unterdrückung der Subjektivität mit sich, denn diese Subjektivität als ›intellektuelle innere Weltanschauung‹, als Innerlichkeit des Gemüts, ist selbst das neue Göttliche als Wahrheit der Kunst.«¹¹¹

Genau das sieht Hegel, um zur These vom Ende der Kunst zurückzukehren, am Ende der romantischen Kunstform in einer dialektischen Bewegung verwirklicht. Wenn die Kunst über sich hinausgehe, sei sie zugleich »ein Zurückgehen des Menschen in sich selbst«, so dass die romantische Kunstform, wie es in einer bemerkenswerten Wendung heißt, »zu ihrem neuen Heiligen den *Humanus* macht«.¹¹² Der objektive Humor der Moderne führt also durch die Substantialisierung des Subjekts zu einer Transzendierung des Menschen.

Im Menschen entdeckt die romantische Kunstform in neuer Gestalt das Göttliche wieder, das mit dem Ende der klassischen Kunstform verschwunden war. Damit nimmt für Hegel die Kunst aber auch das wieder zurück, was sie zuvor mit dem komischen Spiel der Maske errungen hatte. Nachdem

110 Walter Jaeschke hat betont, dass Hegels Kritik an der Romantik auf dem Vorwurf beruht, sich nur noch an der Subjektivität zu orientieren und nicht mehr zwischen subjektiven und objektiven Ansprüchen vermitteln zu können (Jaeschke: Hegels Kritik).

111 Hebing: Hegels Ästhetik des Komischen, S. 206. Für Hebing ist dies, im Gegensatz zu Stephan Krafts Interpretation, ein Schlüsselargument dafür, dass die Alte Komödie Hegel zufolge zwar nicht das Substantielle verspottete, deswegen aber dennoch nicht affirmativ werde. Es ist allerdings fraglich, ob sich die Frage nach dem affirmativen Gehalt der Komödie abschließend beantworten lässt. Denn die Spannung zwischen der systematischen Differenz zwischen Tragödie und Komödie und der historischen Differenz zwischen der Alten Attischen und der modernen Komödie erzeugt eine nicht vollständig auflösbare Ambiguität der Komödientheorie in Hegels Vorlesungen zur Ästhetik.

112 Hegel: Ästhetik II. In: HTW 14, S. 237. In Hothos Nachschrift heißt es kurz vor Ende des Abschnitts zur romantischen Kunstform: »[D]ie Kritik ist eingetreten; der Künstler in seinem Stoff ist eine tabula rasa; als das Interessante bleibt der Humanus, die allgemeine Menschlichkeit, das menschliche Gemüth in seiner Fülle, seiner Wahrheit« (HGW 28.1, S. 442, Kurs. entfernt). Damit weist Hegel auf eine Entwicklung voraus, die Foucault in seiner These von der Episteme der Humanwissenschaften ausformuliert.

die antike Komödie das Ende der Repräsentation erreicht sah, findet die moderne Komödie zur Bühne als Ort der Repräsentation zurück: zur Repräsentation des Menschen, der an die Stelle Gottes tritt.¹¹³ Da ihr dabei die Objektivität der griechischen Mythologie abhandengekommen ist, bleibt diese Repräsentation des Humanen notwendigerweise mangelhaft.¹¹⁴ Darin äußert sich Hegels widersprüchliche Haltung zum Repräsentationalismus im Sinne der Kritik von Deleuze. Wenn der Komödienschauspieler der Alten Attischen Komödie in der Parabase die Maske abnimmt, verweigert er sich der mimetischen Repräsentation des Absoluten, doch er tauscht das Absolute nur ein, indem er zum Repräsentanten des mit sich selbst identischen Subjekts wird. In der Ironie der romantischen Parabase löst sich die Repräsentation hingegen gänzlich auf. Die Subjektivität verliert ihre Substanz. Hinter der Maske bleibt kein Absolutes mehr übrig, auch nicht das mit sich selbst identische Individuum.

Hegel geht mit seiner Deutung des objektiven Humors der modernen Komödie folglich einen Schritt hinter das zurück, was er mit seiner Deutung der Komik der antiken Komödie erreicht hat. Dies lässt sich abschließend an der Rezension eines zeitgenössischen Lustspiels illustrieren, die Hegel 1826 in der *Berliner Schnellpost* veröffentlicht hat.¹¹⁵ Es handelt sich dabei um Ernst Raupachs *Die Bekehrten*, eine illudierende Komödie, die sich dadurch auszeichnet, dass die Liebenden nicht *wegen* der Intrige, die beide verbinden soll, zueinanderfinden, sondern *trotz* dieser Intrige, die beinahe das Gegenteil von dem bewirkt, was sie erreichen soll. Eine maßgebliche Figur dieser Intrige ist der Diener Burchiello, der im Personenverzeichnis zwar als »der Narr« eingeführt wird,¹¹⁶ mit dem Typus der Lustigen Figur

113 Dabei allerdings verändert sich der Repräsentationsbegriff grundlegend, worauf beispielsweise Alenka Zupančič hinweist. Sie bescheinigt Hegels Komödientheorie eine überraschende Nähe zur Psychoanalyse. Denn wenn der Schauspieler zum Repräsentanten des Prinzips der Subjektivität wird, geht die Grenze von Repräsentanten und Repräsentierten, geht der Riss der Repräsentation quer durch das Subjekt selbst (vgl. Zupančič: *Der Geist der Komödie*, S. 29–51). Zupančič entwickelt ihre Überlegungen an der Komödientheorie in Hegels *Phänomenologie* und an der aristophanischen Komödie. Tatsächlich scheint ihre Beobachtung allerdings auf Hegels spätere Überlegungen zur modernen Komödie sogar besser zuzutreffen. Das zeigt sich etwa schon an Zupančičs Beobachtung, dass für Hegel »die Komödie die Figuren des universalen Wesens und seiner Mächte (die Götter, die Sitten, die staatlichen Institutionen, die universalen Ideen usw.) eine nach der anderen dem Gelächter aussetzt« (ebd., S. 35) – eine Beobachtung, die, wie gesehen, für Hegel nur auf die substanzzersetzende Ironie der modernen Komödie zutrifft.

114 Vgl. Gethmann-Siefert: *Die Funktion der Kunst*, S. 319–329.

115 Vgl. dazu Kraft: *Zum Ende der Komödie*, S. 296–302.

116 Raupach: *Die Bekehrten*, S. 261.

allerdings wenig gemein hat. Parabasen gibt es von ihm jedenfalls ebenso wenig wie von den anderen Figuren.

Genau das ist aber ein Hauptgrund für Hegels zustimmendes Urteil über das Stück. In seiner Rezension lobt er den Umstand, dass das Zufällige der Intrige ohne Bedeutung für den substantiellen Gehalt des Stückes (die Liebe des Paares) bleibe. Dabei weist Hegel explizit auf Aristophanes hin, für den der politische Ernst »das Hauptinteresse ausmacht«. ¹¹⁷ Dieser Ernst, auch wenn er bei Raupach nur privater Natur ist, dient Hegel zu einer erneuten Kritik der Ironie. Die Ironie bestehe nämlich darin, »daß alles, was sich als schön, edel, interessant anläßt, hintennach sich zerstöre und auf's Gegentheil ausgehe, der echte Genuß in der Entdeckung gefunden werde, daß an den Zwecken, Interessen, Charakteren *nichts* sei«. ¹¹⁸ Raupachs Protagonisten seien »Gottlob! nicht ironisch«, ¹¹⁹ und lediglich den Dienerfiguren könne man Ironie zusprechen – jedoch auch nur insofern, als sie am Ende von ihren Charakterfehlern befreit würden.

Das Spiel mit der Maske, die Verweigerung der Rollenidentität, die Hegel in der *Phänomenologie* noch als spezifische Leistung der Alten Komödie gepriesen hatte, kann er für die Komödie seiner Gegenwart nicht mehr gelten lassen. Er kann es nicht gelten lassen, da die Komödie sonst nicht mehr Ort der Repräsentation des Humanen sein könnte. Damit erklärt sich Hegels ambivalentes Verhältnis zur Repräsentation in seiner ästhetischen Theorie. Er erkennt sehr wohl, dass die parabatische Komödie der Antike eine Kunstform verabschiedet, deren Prinzip es ist, ein Absolutes zu repräsentieren. Darin läutet sie für ihn das Ende der Kunst ein. Aber die Prämissen von Hegels Ästhetik machen es unmöglich, einen radikal nicht-repräsentationalistischen Wirklichkeitsbezug der Kunst zu denken, mit dem die Kunst auch das Subjekt hinter sich lässt.

Darin besteht der grundlegende Unterschied zur ästhetischen Theorie Friedrich Schlegels. Für Schlegel ist auch moderne Kunst qua Parabasis auf die Wirklichkeit bezogen, obwohl dieser Wirklichkeitsbezug nicht mehr in einer Repräsentation besteht, die sich hermeneutisch entschlüsseln ließe. Durch die Ironie bleibt die Kunst für Schlegel auch nach dem Zeitalter der Repräsentation ein Erkenntnismedium, selbst wenn diese Erkenntnis letztlich nur darin bestehen kann, das Scheitern von Letztbegründungen zu erfahren und so potentiell auch das Prinzip der Subjektivität zu verabschieden.

Für Hegel hingegen gelangt die Repräsentation in der Kunst (mit Marx

¹¹⁷ Hegel: Über die Bekehrten. In: HGW 16, S. 5.

¹¹⁸ Ebd., S. 12 f.

¹¹⁹ Ebd., S. 13.

gesprochen) ›sozusagen zweimal‹ an ihr Ende: Das erste Mal endet sie durch das Spiel mit der Maske in der aristophanischen Komödie, in der das Drama nicht mehr die sittliche Substanz, sondern nur noch das Subjekt repräsentiert. Das zweite Mal endet sie in Hegels Gegenwart, in der sich das parabatistische Drama der Repräsentation schlechthin verweigert. Dieses zweite Ende ist der blinde Fleck in Hegels Theorie der Kunst. Hegel kann von seiner Beobachtungsposition aus nicht erkennen, dass mit der modernen Parabase die Subjektivität selbst ihre Substanz verliert. Er kann nicht sehen, dass die moderne Parabase die Idee des authentischen, mit sich selbst identischen Ich, dass sie den Menschen als historisches Apriori des Repräsentationszeitalters verabschiedet.

Die Kunst ist »Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden«, heißt es im letzten Absatz der *Ästhetik*.¹²⁰ Das soll sie für Hegel paradoxerweise auch noch nach Ende der klassischen Kunstform als Erscheinungsform des Subjekts bleiben. Und so kann er mit dem parabatistischen Drama, das nach einer ganz anderen Beschreibung verlangt als das mimetische Drama, nur auf eine Weise verfahren: Er muss es aus dem Bereich der Kunst ausschließen.

7.4 Aristophanidische Nachspiele

In der Mitte des 19. Jahrhunderts bemüht sich eine Vielzahl von Autoren um eine Lösung des Dilemmas des parabatistischen Dramas, das sich in der Nachfolge Hegels ergeben hat. Sie versuchen, die aristophanische Komödie zu erneuern, ohne den radikalen Schritt der romantischen Parabase zu gehen. Diese ›Aristophaniden‹ stehen vor dem Problem, das ihnen die Hegel'sche Ästhetik mit auf den Weg gegeben hat: Wie lässt sich der Bruch mit der Ästhetik der Repräsentation – mit all seinen politischen Implikationen – wiederholen, wie lässt sich also der Prozess, den Aristophanes mit seinen Parabasen begonnen hat, vollenden in einer Moderne, deren historische Bedingungen mit denen der griechischen Klassik nichts mehr gemein haben?¹²¹ Es lassen sich vier Ansätze unterscheiden, dieses Problem einer Übertragung des aristophanischen Dramas in die Gegenwart zu lösen.

(1) Die Verweigerung der Parabase: Bald nach seinem Tod wurde Hegel zur allgegenwärtigen Komödienfigur. Tatsächlich kommt kaum eine aris-

120 Hegel: *Ästhetik* III. In: HTW 15, S. 573.

121 Zur zeitgenössischen Kritik, die den Aristophaniden die Möglichkeit einer Erneuerung des Aristophanes absprechen, vgl. Holtermann: *Der deutsche Aristophanes*, S. 177–182.

tophanidische Komödie der Jahrhundertmitte ganz ohne Bezugnahme auf ihn aus. Das »Zauberspiel« *Die Winde* von Otto Friedrich Gruppe, der unter dem Pseudonym »Absolutulus von Hegelingen« schreibt, bringt Hegel beispielsweise als philosophischen Wirrkopf auf die Bühne, dessen Schriften nichts als »gezittertes Geschmiere« sind.¹²² Das Stück erschien 1831 gerade rechtzeitig vor Hegels plötzlichem Tod, um noch seinen persönlichen Unmut zu wecken.¹²³ Obwohl im ersten Akt gelegentlich ein Chor der Winde auftritt, verzichtet Gruppe (mit einer kleinen, wenig bedeutsamen Ausnahme¹²⁴) ganz auf Parabasen.

In der Epoche des Vormärz wird es dann für viele Autoren interessant, die aristophanische Tradition auf die politische Situation ihrer Gegenwart zu übertragen.¹²⁵ Karl Moritz Rapps Komödie *Wolkenzug* (1836)¹²⁶ ist ein frühes Beispiel dafür. Rapp behandelt mit der Ermordung Kotzebues ein politisches Schlüsselereignis seiner Zeit. In formaler Hinsicht weigert sich Rapp allerdings ähnlich wie Gruppe, seinem Vorbild Aristophanes zu folgen. So verwendet er zwar drei Zwischengesänge und einen Schlussgesang eines Chors, lässt ihn aber keine Parabasen vortragen.¹²⁷

Eine ganze Zeit nach Erscheinen des Stücks hat Rapp eine *Geschichte des griechischen Schauspiels* (1862) veröffentlicht, die sich in die Tradition der Hegel'schen *Ästhetik* einreicht¹²⁸ und eine Erklärung für das Fehlen der Parabase liefert. Im Gegensatz zu den romantischen Verteidigungen der griechischen Komödie findet Rapp nämlich die Form des aristophanischen Theaters kaum zu entschuldigen: Aristophanes »fällt jeden Augenblick selbst aus der Illusion, aus seiner Fabel heraus, und sagt mit trocknen düren Worten, was er eigentlich wolle.«¹²⁹ Diesen Verstoß, den Rapp deutlich tadelt, sieht er »am offensten in der Parabase«.¹³⁰ Damit bleibt die repräsentationalistische Dramenpoetik wie im 18. Jahrhundert für Rapp normativer Maßstab.

Rapp schließt sich so der um die Jahrhundertmitte weitverbreiteten »realistischen« Auffassung an, dass eine Rückkehr zur repräsentationalistischen

122 Gruppe: *Die Winde*, S. 190.

123 Vgl. Höfener: *Hegel-Spiele*, S. 201 f.

124 Kurz vor Ende des Stücks wendet sich Titania mit dem auf Oberon bezogenen Satz »Womit soll ich ihn nun bestrafen?« an die Zuschauer (Gruppe: *Die Winde*, S. 192).

125 Allerdings gibt es gerade zu dieser Zeit mit Johann Gustav Droysen eine gewichtige Stimme, die Aristophanes als einen unpolitischen Autor versteht (vgl. Holtermann: *Der deutsche Aristophanes*, S. 198–203).

126 Vgl. dazu ebd., S. 143–146.

127 Rapp: *Wolkenzug*, S. 29–34, 69–72, 94–100 sowie 140 f.

128 Rapp: *Geschichte des griechischen Schauspiels*, S. 5.

129 Ebd., S. 196.

130 Ebd.

Dramatik geboten sei. Symptomatisch für diese Auffassung ist Friedrich Hebbels Aussage, dass ihm mit Blick auf seine eigene Komödie *Der Diamant* eine bessere Kenntnis von Aristophanes »hätte [...] gefährlich werden können«. ¹³¹ Von Platens aristophanischen Komödien hält Hebbel wenig; eine »solche Vollendung der Form [kommt] selbst bei den Griechen nicht zum zweiten Mal vor; bei den Neueren nun ja ohnehin nicht.« ¹³² Und zeittypisch ist auch seine Skepsis gegenüber der dramatischen Form der parodistischen Komödie: »Die Aristophanische Komödie vernichtet in der Form die Form selbst und hebt so nicht bloß die Welt, der sie parodierend gegenübertritt, sondern auch sich selbst auf, was auf dem Standpunkt, von dem sie ausgeht, notwendig ist.« ¹³³ Das ist eine bereits weitgehend konventionalisierte Schlegel-Kritik, die jedenfalls auf Friedrich Schlegels Ausführungen zur Parabase eher zutrifft als auf Aristophanes selbst.

(2) Die Ablehnung der namentlichen Verspottung: Sofern die Aristophaniden sich doch an einer Übertragung der Parabasen in ihre Gegenwart versuchen, stellt die namentliche Verspottung vor allem aufgrund der Zensur ein kaum zu überwindendes Hindernis dar. Die beiden nächstliegenden Lösungen dieses Problems bestehen darin, wie die romantischen Literatursatiren nicht etwa Teile der politischen Öffentlichkeit zu verspotten, sondern sich in Literaturkomödien auf das literarische Feld zu beschränken, oder aber den politischen Angriff auf Feinde von außen zu richten.

Für den ersten Weg geben die *Frösche* des Aristophanes das wegweisende Beispiel vor. Ein unbekannter Autor hat unter dem Pseudonym Philander von Sittewald der Jüngere im Jahr 1829 mit *Die modernen Frösche* Aristophanes' Literaturkomödie parodiert. Im Jahr zuvor war Louis Angely Regisseur am Königsstädtischen Theater geworden. Nun tritt er im Stück als Diener des Dionysos auf und gemeinsam suchen sie im Hades nach einem geeigneten Tragödiendichter, der die Theaterkasse wieder füllen soll. In der Unterwelt

¹³¹ Hebbel: Brief an Dr Rendtorff. In: Ders.: Werke, Bd. 4, S. 522. Vgl. zu Hebbels Abgrenzung zur zeitgenössischen Komödie im Kontext von *Der Diamant* auch Ritzer: Friedrich Hebbel, S. 253.

¹³² Hebbel: Brief an Dr Rendtorff. In: Ders.: Werke, Bd. 4, S. 523.

¹³³ Hebbel: Tagebucheintrag (Rom 1845). In: Ders.: Werke, Bd. 4, S. 739. Hebbel ist insgesamt deutlich mehr als Friedrich Schlegel darum bemüht, die Komödie formal im Zaum zu halten. So schreibt er in einem Tagebucheintrag aus Wien 1847: »Eine moderne phantastische Komödie ist noch immer möglich, denn der Komödie kommt das Sich-Selbst-Aufheben, das schon in ihrer Form liegt, dabei zustatten, sie fordert keinen Glauben für ihren Stoff, sie rechnet sogar mit Bestimmtheit darauf, keinen zu finden. Aber es gibt eine Grenze. Der Poet versetze sich durch einen Sprung, wohin er will, nur höre er zu springen auf, sobald er in seiner verrückten Welt angelangt ist, denn nur dies unterscheidet ihn vom Fieberkranken und Wahnsinnigen« (ebd., S. 866).

finden sie nicht Aischylos und Euripides, sondern Schiller und Raupach vor (wobei der wirkliche Raupach noch lebt; erst drei Jahre zuvor war Hegels Raupachrezension erschienen). Raupach hat Schillers Tragödenthron im Prytaneion usurpiert, muss ihn nach einem Dichteragon jedoch wieder aufgeben. So kehrt Schiller mit Dionysos in die Welt zurück, und sein Platz im Hades wird nicht von Raupach, sondern von Kleist vertreten.

Die ursprüngliche Parabase von Aristophanes' *Fröschen* (es handelt sich dabei um die letzte von Aristophanes überlieferte Parabase) erzielte bei der Aufführung bei den Lenäen im Jahr 405 einen so durchschlagenden Erfolg, dass dem Stück die außergewöhnliche Würdigung einer zweiten Aufführung zuteilwurde. Der Grund für diese Ehrung war offenbar der politische Ratschlag, den Aristophanes im Epirrhema der Parabase erteilt: Er spricht sich dort dafür aus, die Bürgerrechte von den Personen, die sie im Zuge des oligarchischen Putsches im Jahr 411 verloren hatten, wiederherzustellen. Eine solche Entscheidung wurde durch das Dekret von Patrokleides tatsächlich umgesetzt, wenn auch erst nach der vernichtenden Niederlage der attischen Flotte bei Aigospotamoi.¹³⁴

In den *Modernen Fröschen* bleiben von den 20 Versen des Epirrhemas nur fünf bestehen. Statt eines politischen Appells ist dort lediglich die Ermahnung zu lesen: »Haltet Alles nicht für gut, | Was gedruckt ihr les't, so Manches schreibt Dunst und Eitelkeit, | Und wer sich in unsern Tagen nicht erheben kann durch Großes, | Sucht dadurch sich zu erheben, daß er Andre reißt herunter.«¹³⁵ Nicht nur verzichtet diese Parabase also auf eine namentliche Verspottung, sie stellt das Prinzip selbst infrage (sofern es sich zumindest nicht auf literarische Akteure bezieht) und führt damit letztendlich die Tradition der frühneuzeitlichen Aristophaneskritik fort.¹³⁶ Eine kleine Ausnahme findet sich im Stück lediglich am Beginn der sechsten Szene, in der Dionysos den Fröschen, die hier aus Theaterrezensenten bestehen, mit der Zensur droht.¹³⁷

Politische Kritik ist für die Zensur nur dann unbedenklich, wenn sie sich an den offiziellen politischen Gegner richtet. Darin besteht die zweite Lösung für das Problem der namentlichen Verspottung im 19. Jahrhundert. Das früheste Beispiel ist Friedrich Rückerts *Napoleon-Trilogie* (1815–1818),¹³⁸ die

134 Vgl. die Einleitung von Kenneth J. Dover in seiner Ausgabe von Aristophanes: *Frogs*, S. 72–75.

135 Anon. [Philander von Sittewald der Jüngere]: *Die modernen Frösche*, S. 41.

136 Zur Entpolitisierung der *Modernen Frösche* vgl. Stenzel: *Das Quaken der Journale*, S. 253–262.

137 Anon. [Philander von Sittewald der Jüngere]: *Die modernen Frösche*, S. 30.

138 Ein *Intermezzo*, das sich zwischen erstem und zweitem Stück einreicht, sowie das dritte Stück *Napoleon und seine Fortuna*. *Der Leipziger Jahrmarkt* wurden erst postum gedruckt.

zwar einige von Hegel vertraute Schlagworte aufgreift, sich aber Rückerts eigenen Aristophanesstudien verdankt. So lässt Rückert im ersten Stück der Trilogie den »Geist der Zeit« als Lustige Figur auftreten, die sich in Parabasen an die Zuschauer richtet.¹³⁹ Die Trilogie handelt sodann vom Aufstieg und Fall Napoleons, der den Geist der Zeit seines Amtes enthebt und sich selbst an dessen Stelle setzt.¹⁴⁰ Erst das zu Lebzeiten Rückerts nicht publizierte dritte Stück arbeitet durch die Verwendung des Chores der Raben den Aristophanesbezug aus. Die Trilogie endet mit einer Schlussparabase des Chores, der das Publikum zu einer strengen Bestrafung des unterlegenen Frankreichs ermahnt.¹⁴¹ An dieser Parabase ist der entscheidende Unterschied zu Aristophanes erkennbar: Statt das Drama zur politischen Selbstkritik einzusetzen, bleibt es bei einem ziemlich plumpen und vor allem risikolosen Angriff auf den unterlegenen Kriegsgegner.

Sogar Richard Wagner versuchte sich im Umfeld seiner Überlegungen über eine parabatistische Ästhetik an einer aristophanidischen Komödie. Zum Gegenstand seines Spottes wählte Wagner den französischen Innenminister Léon Gambetta, der im Jahr 1870 mithilfe eines Ballons aus dem von Deutschland belagerten Paris floh. Das »Lustspiel in antiker Manier« *Eine Kapitulation* (1870) ist der Versuch Wagners, seinen Konkurrenten und »Pariser Aristophanes«¹⁴² Jacques Offenbach, der am Ende des Stücks sogar als Figur auftritt, auf dessen eigenem Gebiet zu schlagen.¹⁴³ In dem Stück lässt Wagner Gambetta im Ballon »so weit wie möglich in das Publikum hinein« schweben.¹⁴⁴ In einem parabatistischen Moment betrachtet Gambetta dabei die Zuschauer durch sein Opernglas und verkennt sie als Alliierte der Franzosen aus allen Nationen. Doch weitere Parabasen fehlen ebenso wie die in der Operette eigentlich obligatorischen *Couplets*.¹⁴⁵ Und auch wenn Wagner ursprünglich geplant hatte, das Stück vertonen zu lassen und zur Aufführung zu bringen, blieb es letztlich bei dem Libretto.

Dass sich der Spott viel einfacher auf fremde statt auf die eigenen Verhältnisse richten lässt, stellt bis heute eines der Hauptprobleme parabatistischer Kunst dar. Wenn die Parabase im Publikum nur auf Zustimmung trifft,

139 Rückert: Napoleon, S. 483, 575–577. Für die Figur des Geists der Zeit steht eher Ernst Moritz Arndt als Hegel Pate.

140 Ebd., S. 503.

141 Ebd., S. 652.

142 So nannte ihn Max Nordau 1878 in einem Aufsatz (Nordau: Der Pariser Aristophanes).

143 Vgl. zu dem Stück Grey: *Eine Kapitulation*.

144 Wagner: *Eine Kapitulation*, S. 33.

145 Wenngleich es auch hier zumindest den Ansatz eines Couplets gibt, vgl. Grey: *Eine Kapitulation*, S. 104–115.

verfehlt sie ihr kritisches Potential und droht, ideologisch zu werden. Wann immer sich im 19. Jahrhundert die Verspottung aber gegen die herrschende Meinung richtete, stand ihr unweigerlich die Zensur entgegen. Das ist beispielhaft an Karl Rosenkranz' Hegel-Komödie *Das Centrum der Speculation* (1840) zu erkennen. Der Hegelianer Rosenkranz, der heute vor allem für seine *Ästhetik des Häßlichen* (1853) bekannt ist, verhandelt in seinem Stück den Streit der deutschen Philosophen um die Frage, wer der würdige Hegel-Nachfolger sei. Dazu lässt er die Prätendenten zu einem Scheibenschießen in Berlin antreten, das jäh unterbrochen wird, als ein Historiker in Begleitung von zwei Gendarmen auftaucht.

Das Stück enthält drei Chorparabasen, die das Geschehen kommentieren.¹⁴⁶ In der Schlussparabase, die sich an die Stadt Berlin richtet, gibt der Chor seine attische Herkunft zu erkennen. Dabei wird der Unterschied zwischen den Philosophen von Platons Akademie und den deutschen Philosophen unübersehbar. Denn der Gendarm erscheint dem Chor als »Prytane«, der die Denker »verstaubt wie Windhauch«.¹⁴⁷ Die Namen der von Rosenkranz gemeinten Philosophen, die sich hier so widerstandslos von der Staatsmacht vertreiben lassen, sind in dem Stück mehr oder weniger verschlüsselt, was Rosenkranz im Rückblick als Fehler und Mangel an Mut selbstkritisch eingesteht.¹⁴⁸ In einem der Komödie vorangestellten Briefwechsel zwischen dem Verfasser und dem Herausgeber wird zu seiner Verteidigung angeführt, dass der historische Unterschied es nun einmal nicht mehr zulasse, wie Aristophanes beim Spott die wirklichen Namen zu nennen.¹⁴⁹

Auch der junge Karl Goedeke versuchte, sich mit einer aristophanidischen Komödie einen Namen als Autor zu machen.¹⁵⁰ Sein *König Kodrus* (1839) ist nach dem Vorbild der parabatischen Dramen Platens eine Parodie des Schicksalsdramas. Goedekes Protagonist Kodrus ist nach seiner Anlage eigentlich ein Tragödienheld, der sich für sein Volk opfert. Statt das sittliche Opfer anzunehmen, ruft sein Vertrauter Proteus jedoch zum kollektiven Bühnenselbstmord auf. Ein solches Ende, so lässt Proteus die anderen Figuren wissen, wirke stärker auf das Publikum und ohnehin stünden alle Toten auf, wenn der Vorhang fällt.¹⁵¹ Kaum sind alle Figuren tot zu Boden gesunken, erhebt sich Proteus auch gleich wieder und beklagt in einer Schlussparabase den

146 Rosenkranz: *Das Centrum der Speculation*, S. 247–250, 284–287 und 328–334.

147 Ebd., S. 329.

148 Vgl. Höfener: *Hegel-Spiele*, S. 338.

149 Vgl. ebd., S. 232f.

150 Vgl. Holtermann: *Der deutsche Aristophanes*, S. 147–153.

151 Goedeke: *König Kodrus*, S. 94.

Verfall der Tragödien in einem Deutschland, das sich »in selbergeschmiedeter Knechtschaft« befindet.¹⁵²

Goedekes Komödie ist hochgradig politisch motiviert. In einem Vorwort an seine ehemaligen Professoren, die Brüder Grimm, spielt Goedeke zwei Jahre nach dem Protest der Göttinger Sieben auf die reaktionäre Politik Ernst Augusts von Hannover an. Mit seinem Stück könne er nur das »halbe Lied« singen, womit er zu verstehen gibt, dass die Zensur ihm eine offene Kritik, wie sie einer aristophanischen Komödie entsprechen würde, unmöglich macht.¹⁵³ Die Szenenangabe »auf dem Theater eines Wirtshauses« lässt lediglich erahnen, dass *König Kodrus* ursprünglich als Spiel-im-Spiel eines Dramas geplant war, das unter dem Titel *Der Wirt zum weißen Rosse* eine offene Kritik an dem Hannoveraner König sein sollte – das weiße Ross ist Wappentier des Hauses Hannover.¹⁵⁴ Es ist zumindest vorstellbar, dass dieses ursprünglich geplante Stück eine substantielle Weiterführung der Komödien Tiecks und Brentanos gewesen wäre, das die metatheatrale Parabase mit einem konkreten politischen Appell verbinden hätte können.

Von Heinrich Hoffmann, dem Autor des *Struwwelpeters*, stammt die Komödie *Die Mondzügler* (1843),¹⁵⁵ die das Problem vom Zusammenspiel der Form der parabatischen Komödie und ihres politischen Gehalts besonders deutlich macht. Das Stück verhandelt die politische Passivität des Bürgertums im Vormärz-Deutschland anhand einer Schildbürgergeschichte: Die Bürger von Traumstadt vertreiben sich ihre Zeit mit fruchtlosen philosophischen Debatten und einem festlichen »Zug der philosophischen Ritterschaft«, bei dem sich »Schellingianer[]« und »Hegelianer« gegenüberstehen.¹⁵⁶ Als ihnen ein Reisender mit dem sprechenden Namen »Flunkerton« eine Fahrt zum Mond anbietet und ihnen unermesslichen Reichtum verspricht, schenken die Bürger der Stadt dem Betrüger ihr gesamtes Vermögen.

Die parabatische Form dieses Dramas ist ziemlich originell: In der Ausgabe von 1847 beginnt es mit einer später hinzugefügten Szene, in der Merkur die Lustige Figur Tyll Eulenspiegel überredet, den Prolog zu halten. Er reicht ihm eine Komödienmaske aus dem alten Athen, und Tyll beginnt im Hegel'schen Sinne sein Spiel mit dieser Maske: Wann immer er sie aufsetzt, spricht er im Namen des Dichters, der ein »aristophanische[s] Lustspiel« ankündigt.¹⁵⁷

152 Ebd., S. 100.

153 Ebd., S. 3.

154 Vgl. Holtermann: Der deutsche Aristophanes, S. 147 f.

155 Vgl. dazu ebd., S. 157–159, sowie Denkler: Aufbruch der Aristophaniden, S. 143–146.

156 Hoffmann: Die Mondzügler, S. 190, 193.

157 Ebd., S. 163.

Setzt er sie ab, ist es wieder Tyll selbst, der spricht: »Wozu die Maske? Sie erschwert | Es nur, dem Herzen Luft zu machen.«¹⁵⁸

Die Haupthandlung wird durch zwei längere Parabasen unterbrochen, die explizit im Namen des Dichters vorgetragen werden. Die erste, kurz nach Beginn des Stücks, ist eine Klage über den Zustand Deutschlands, das zu sehr mit der Ökonomie und zu wenig mit den Problemen der Nation beschäftigt sei.¹⁵⁹ Die zweite Parabase steht kurz vor Ende des Stücks. Sie wird von Flunkerton gesprochen, der sich gerade mit einem Ballon davon macht und aus der Luft die von ihm betrogenen Traumstädter verspottet. Bevor er abfliegt, wendet er sich als invertierter *deus ex machina* an die Zuschauer und wiederholt im Namen des Dichters die Kritik an einer politischen Gesinnung, die Freiheit nur noch in Liedern beschwört, aber eigentlich von der »Begierde nach gleißendem Golde« getrieben wird.¹⁶⁰

Bei allen Bemühungen Hoffmanns, eine Komödie mit der politischen Kraft der aristophanischen Stücke zu schreiben, muss auch er formale Zugeständnisse an die Publikationsbedingungen seiner Zeit machen. Das wichtigste Zugeständnis ist eben das Fehlen der namentlichen Verspottung. Die typisierende Schildbürger-Geschichte ist ein Weg, den ihm die Zensur aufzwingt. Sie erlaubt ihm nur eine abstrakte Kritik an den politischen Zuständen in Deutschland, nicht einen Angriff auf konkrete Personen.

Das kurze Intermezzo der Märzrevolution ändert daran wenig. Otto Seemann und Albrecht Dulk lassen in ihrer »politische[n] Comödie« *Die Wände* (1848) die allegorische Figur Hans Volk in einem Irrenhaus von den Doktoren Censur und Polisëi überwachen. Als Chor müssen die steinernen Karyatiden an den Wänden »für die Wahrheit zeugen und sprechen«, da den Menschen das Sprechen untersagt ist.¹⁶¹ Doch der ›Chor der Wände‹ kann sich nur an Hans Volk richten und nicht an das reale Volk im Publikum oder an die Leserschaft.¹⁶²

(3) Die Konfrontation mit der Zensur: Über den Verzicht auf die namentliche Verspottung hinaus gibt es auch einige wenige Autoren, die es auf den Konflikt mit den Zensoren ankommen lassen. Exemplarisch wird das bei Robert Prutz. Sein Konflikt mit der Theaterzensur eskalierte bei einem Stück, das eigentlich nicht zu den Aristophaniden zu zählen ist, nämlich

158 Ebd., S. 165.

159 Ebd., S. 177–181.

160 Ebd., S. 293.

161 Seemann / Dulk: *Die Wände*, S. 184.

162 Holtermann: *Der deutsche Aristophanes*, S. 164, spricht der Komödie (gegen Denkler: *Aufbruch der Aristophaniden*, S. 150) deswegen mit Recht ab, dass es sich dabei tatsächlich um Parabasen handle.

sein Trauerspiel *Moritz von Sachsen*.¹⁶³ Das Stück, das am 19. August 1844 am Königlichen Schauspielhaus in Berlin aufgeführt wurde, behandelt den Schmalkaldischen Krieg anhand der Gegnerschaft Karls V. und Moritz' von Sachsen. Moritz, der sich lange kaisertreu verhalten hat, tritt Karl entgegen, als er glaubt, die »deutsche[] Nation«¹⁶⁴ davor bewahren zu müssen, unter Karls Sohn Philipp zur spanischen Provinz zu verkommen. Karl erscheint zwar nicht als Tyrann, aber doch als Vertreter einer überkommenen Herrschaftsform, die sich letztlich gegen das Volk richtet. Das Stück enthält sogar die Figur eines kaiserlichen Hofnarren, der das Unrecht der Herrschaft ausspricht, allerdings kein Hanswurst ist, der sich direkt an das Publikum wenden würde.

Der dritte Akt endet mit einem Monolog Moritz', dessen Freiheitspathos das Publikum in der Berliner Aufführung lautstark bejubelte. Der Autor wurde auf die Bühne gerufen, und Prutz nahm die Gelegenheit zum Anlass, gegenüber dem Publikum seinen »Wunsch« zu äußern, »daß diese Gesinnung« – womit nur eine liberal-demokratische Gesinnung gemeint sein konnte – »immer allgemeiner, immer kräftiger sich entfalte«.¹⁶⁵

Obwohl das Stück die Zensur bereits passiert hatte, wurde nach diesem Eklat sogleich jede weitere Aufführung in Preußen untersagt. In seiner Immediatbeschwerde gegen diese Entscheidung gibt Prutz an, dass der Grund für das Verbot in seiner spontanen Rede an das Publikum bestanden habe und nicht in der Tragödie selbst.¹⁶⁶ Das bedeutet aber, dass die Eskalation genau genommen auf einer Parabase beruht, in der tatsächlich der Dichter in aristophanischer Manier selbst das Wort ergriffen und sich mit einer politischen Stellungnahme direkt an die Zuschauerinnen und Zuschauer gerichtet hat.

Ungefähr zur selben Zeit verfasst Prutz seine Komödie *Die politische Wochenstube*,¹⁶⁷ die nicht nur formal, sondern auch durch ihr phantastisches Sujet viel expliziter auf Aristophanes Bezug nimmt als der *Moritz von Sachsen*: Germania ist schwanger und soll bei einem zwielichtigen ›Doctor‹ ein Kind zur Welt bringen. Es scheint also, als würde in diesem Stück die Erneuerung

163 Vgl. zu *Moritz von Sachsen* und dem Theaterskandal um die Berliner Erstaufführung Wagner: Theater und Öffentlichkeit, S. 200–208.

164 Prutz: *Moritz von Sachsen*, S. 115.

165 So der Wortlaut aus der Immediatbeschwerde Prutz' (zit. n. Prutz: *Moritz von Sachsen*, S. 158).

166 Ebd., S. 157: »Zwar frag' ich mich auch hier vergebens, was dabei das Gesetzwidrige, das Strafbare gewesen. War es dies, daß ich überhaupt an dieser Stelle gesprochen?«

167 Vgl. zu Prutz' Komödie Denkler: Aufbruch der Aristophaniden, S. 146–149, sowie Holtermann: Der deutsche Aristophanes, S. 160–163.

Deutschlands wenigstens auf der Bühne gelingen. Schließlich aber erweist sich die Schwangere als falsche Germania, die nicht die zukünftige Hoffnung Deutschlands zur Welt bringt, sondern ganze Chöre aus dem reaktionären Deutschland gebiert.¹⁶⁸

Prutz lässt mit den späten Tieck und Schelling zwei Figuren auftreten, die zum Opfer seines Spotts werden. Und auch in den Parabasen, die von der Figur des Dichters der Komödie persönlich gesprochen werden, kritisiert er seine literarischen Konkurrenten namentlich.¹⁶⁹ Wegen dieser sehr konkreten Kritik nicht nur der literarischen, sondern auch der politischen Verhältnisse in Deutschland wurde Prutz ein Prozess »auf Majestätsbeleidigung und Aufreizung zur Unzufriedenheit« gemacht.¹⁷⁰ Das Risiko einer solchen Anklage im reaktionären Deutschland wird in den Parabasen von der Figur des Dichters selbst reflektiert. So fordert er das Publikum seiner Komödie auf: »Nun lest sie auch *recht*, und lacht dabei: und merkt ihr, sie ziel' auf euch selber«,¹⁷¹ sein »armes Stück« sieht er schon »verketzert und verboten, | Sowohl um sein politisch Theil, als auch um seine Zoten!«¹⁷² Schon die Wortwahl verrät, dass Prutz sein Stück nur als Lesedrama versteht, dessen Text die Zensur nicht passieren kann. »[M]ein Buch verdammet ihr«, wirft er dem Publikum (und insbesondere den Zensoren) in der letzten Parabase entgegen.¹⁷³ An ein Theater, in dem sich die politischen Parabasen an ein anwesendes Publikum richten, ist nicht einmal mehr zu denken. Es passt ganz gut in dieses Bild, dass es im 19. Jahrhundert trotz zahlreicher Übersetzungen nahezu keine Aristophanesaufführung in Deutschland gab.¹⁷⁴

168 Julia Stenzel hat diese »Potenzierung der Chöre« als politischen Kommentar Prutz' gelesen: Dem Chor der attischen Polisgemeinschaft stehe im Preußen des Vormärz eine partikularisierte Öffentlichkeit gegenüber (vgl. Stenzel: Von schäumenden und kontrollierenden Kommentaren, S. 375–380).

169 Prutz: Die politische Wochenstube, S. 106–112, 145–151.

170 Prutz: Vorlesungen, S. XXXI.

171 Prutz: Die politische Wochenstube, S. 108.

172 Ebd., S. 145.

173 Ebd., S. 146.

174 Das ist umso bemerkenswerter, als es bereits 1780 kein Geringerer als Goethe selbst war, der in Ettersburg seine Bearbeitung der *Vögel* auf die Bühne brachte – eine sehr freie Bearbeitung nur eines Teils von Aristophanes' Komödie, in der Goethe Peisthetairos und Euelpides in der Gestalt von Scapin und Pierrot auftreten lässt (vgl. den Kommentar in FGA 5, S. 1074–1098). Heine erwähnt im letzten Caput des *Wintermärchens* eine Berliner *Frösche*-Aufführung, die laut Klaus Brieglebs Kommentar »im Winter 1843/44 unter Tiecks Leitung in einer Bearbeitung von Aug. v. Kopisch« aufgeführt worden sein soll (Heine: Deutschland. Ein Wintermärchen, S. 1044). Martin Holtermann zufolge war dies nur eine Rezitation in der Berliner Singakademie (vgl. Holtermann: Der deutsche Aristophanes, S. 313f.). Holtermann datiert die

(4) Der Versuch der Aktualisierung: Nur selten lassen sich Stücke finden, die sich darum bemühen, die Alte Attische Komödie an die veränderten historischen Bedingungen anzupassen. Das Scheitern der Märzrevolution gibt dafür einen Anlass, insbesondere der symbolträchtige Tag des 3. April 1849, an dem Friedrich Wilhelm IV. die ihm von der Paulskirchenversammlung angebotene Kaiserkrone ablehnte. Adolf Friedrich von Schack thematisiert das Geschehen in seiner Komödie *Der Kaiserbote* (entstanden 1850), verzichtet dabei allerdings auf Parabasen.¹⁷⁵ Karl Heinrich Keck hingegen verfasst mit seiner Komödie *Die Kaiserwahl zu Frankfurt* (1850) ein Stück, das in formaler Hinsicht von allen aristophanidischen Komödien seiner Zeit dem Vorbild des Aristophanes am nächsten kommt.¹⁷⁶ Im Stück gibt es einen Chor der Kanarienvögel, der handelnd eingreift, es enthält je eine Parabase am Ende der drei Akte, und es lässt die Namen der historischen Figuren, die im Stück verspottet werden, kenntlich bleiben. Keck, der selbst Teilnehmer am dänischen Feldzug war, rechnet in dem Stück mit Preußen ab, das sich im Sommer 1850 aus Schleswig-Holstein zurückgezogen und das Land an die Dänen ausgeliefert hatte. Diese persönliche politische Erfahrung wird in einer Parabase ausführlich geschildert.¹⁷⁷ Der Nebentext und der Beginn dieser Parabase machen erkennbar, wie sehr Keck um eine nicht mehr repräsentationalistische Poetik bemüht ist:

(Urian und der Chor nach verschiedenen Seiten ab. Die Illusion, wenn solche vorhanden war, schwindet, indem der Dichter aus den Coulissen heraustritt und sich an das Publikum wendet:)

Von allen, die im zweiten Akt auftraten, schien mir keiner wert,
Zu kommen mit der Ehrenlast der Parabase jetzt beschwert.

erste Aristophanesaufführung im 19. Jahrhundert in das Jahr 1892. Dabei handelte es sich um die Kölner Aufführung einer von Adolf Wilbrandt bearbeiteten Kontamination von *Lysistrata* und *Ekklesiazusen* im Rahmen einer Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner (Holtermann: *Der deutsche Aristophanes*, S. 263–265). Für einen Überblick zur Aristophanesrezeption vgl. auch Holtermann: *Aristophanes*.

175 Im Nachwort zum *Kaiserboten* in den *Gesammelten Werken* schreibt Schack: »Die aristophanische Komödie scheint mir das unsterbliche Vorbild des satirischen Lustspiels zu sein«, obwohl er selbst »der Form wie dem Inhalte nach vielfach von ihrem Muster« abgewichen sei (Schack: *Der Kaiserbote*, S. 556). Seine zweite aristophanische Komödie *Cancan* (entstanden 1871) endet zumindest mit einer Parabase, die sich (Rückerts Schlussparabase in der *Napoleon-Trilogie* vergleichbar) gegen Frankreich richtet und die eigene, deutsche Politik lobt (Schack: *Cancan*, S. 547–549). Zu den beiden politischen Komödien Schacks vgl. Holtermann: *Der deutsche Aristophanes*, S. 167–169 und 230 f.

176 Vgl. dazu Denkler: *Aufbruch der Aristophaniden*, S. 151–153, sowie Holtermann: *Der deutsche Aristophanes*, S. 166 f.

177 Keck: *Die Kaiserwahl zu Frankfurt*, S. 360–364.

So tret' ich hier denn selber vor und zeuge, wie's dem Manne gebührt,
Von diesen Schelmen, die der Witz bisher zu geißeln sich erkürt.¹⁷⁸

In ironischem Ton tut der Nebentext so, als handle es sich bei der Illusion nicht um einen psychologischen Begriff, sondern um ein Ding, das sich einfach von der Bühne entfernen ließe wie ein Requisit. Der Beginn der Parabase des ›Dichters‹ macht deutlich, dass es sich hier nicht nur um eine Störung der Illusion handelt. Vielmehr findet die Komödie in der Parabase erst die ihr angemessene Kommunikationsform zwischen Dichter und Publikum, wenn die in Kecks Augen verfehlt Schleswig-Holstein-Politik und die dafür Verantwortlichen namentlich angeprangert werden.

Auch wenn Kecks Stück die aristophanische Komödie in die Gegenwart zu übertragen versucht, bleibt doch unübersehbar, dass unter den Theaterbedingungen der Mitte des 19. Jahrhunderts eine bloße Wiederholung der aristophanischen Komödienform, die zudem auf den gedruckten Text beschränkt ist, nur eine unzeitgemäße Annäherung sein kann. Dieses prinzipielle Problem einer Aktualisierung des antiken Theaters teilte die aristophanische Komödie mit der Attischen Tragödie. Eine besondere Bedeutung kam in dieser Konstellation einer aufwändigen Produktion der *Antigone* unter Leitung von Ludwig Tieck zu, die im Rahmen der neuen Kulturpolitik Friedrich Wilhelms IV. 1841 in Potsdam (und 1842 in Berlin) aufgeführt wurde.

Diese vielbeachtete Aufführung parodiert Adolf Glaßbrenner in seiner Broschürenreihe *Berlin, wie es ist und – trinkt*¹⁷⁹ mit seiner metadramatischen parabatistischen Komödie *Antigone in Berlin* (1842). In dieser Komödie lässt er Figuren aus dem Berliner Alltag, die dem Leser bereits aus früheren Heften bekannt waren, die *Antigone*-Aufführung aus dem Jahr 1841 besuchen. Zwar ist das Stück nicht für eine Aufführung geschrieben worden, doch ist es durch seine vergleichsweise traditionelle Dramaturgie prinzipiell besser für eine Aufführung geeignet als das experimentelle parabatistische Metatheater der Romantik. Eine formale Besonderheit von Glaßbrenners Drama besteht in der expliziten Anweisung, die Publikumsfiguren im realen Auditorium des Theaters spielen zu lassen.¹⁸⁰

In Glaßbrenners Spiel-im-Spiel reagieren die Bühnenfiguren auf die Publikumsfiguren nur in antikisierender Sprache, die in deutlichem Kontrast zum Dialekt des Publikums steht.¹⁸¹ Gegen Ende des Stücks taucht unvermittelt

178 Ebd., S. 360.

179 Vgl. zu dieser Reihe Heinrich-Jost: Literarische Publizistik, S. 212–250.

180 Glaßbrenner: *Antigone in Berlin*, S. 19, Anm.

181 So beispielsweise der Chor auf die Aufforderung, »deutscher und deutlicher« zu sprechen: »Deutsches, griechischer Sprache Vor- und Nachwelt be- | Siegende Schönheit nicht verste-

der Berliner Kleinbürger Piefke auf und nimmt auf der Bühne Platz. Von der Figur des Buchbinders im Publikum wird er als »Neujrieche« vorgestellt, dessen Vorfahren einst bei der Aufführung von Stücken des Aristophanes saure Gurken verkauft hätten. Nun habe es ihn nach Berlin verschlagen: »Er hat in die jriechsche Zeitung jelesen, des de Comödienschreiber bei uns Allens sagen dürfen, wat se denken und nich denken, un deßwegen jejlobt, hier wachsen der Aristophanesse so vülle, wie de Spatze unter'm Himmel, un er könne hier den Jurkenhandel feines Urjroßvaters, seligen, wieder ufnehmen und in's Jroße treiben.«¹⁸² Piefke bringt das Publikum endgültig gegen das Stück auf, das den Rest der Vorstellung mit Lachen und Klopfen quitiert, bis es mit einem beharrlichen »Hinunter mit den Griechen!« den Abbruch der Aufführung erreicht.¹⁸³ Während der Vorhang fällt, singt Piefke Nikolaus Beckers patriotisches Rheinlied.

Man wird Piefkes Position nicht vorschnell mit den Intentionen des jungdeutschen Glaßbrenner identifizieren dürfen. Vielmehr ist das Thema des Stücks das Problem der Aktualisierung der antiken Tragödie selbst. Glaßbrenner vertritt die Auffassung, dass der Versuch einer ›originalgetreuen‹ Aktualisierung an seiner ungewollten Komik scheitern muss, und gerade deswegen dient ihm die Aufführung der *Antigone* ja letztlich auch nur als Komödienstoff.¹⁸⁴ Damit impliziert Glaßbrenner aber auch, dass nur die Alte Attische Komödie ein wirkliches Potential für eine Aktualisierung besitzt.

Tatsächlich ist Adolf Glaßbrenners »Lustige Komödie« *Kaspar, der Mensch* (1850) die zwar nicht strengste, aber vielleicht gelungenste Übertragung der aristophanischen Ästhetik in die Moderne nach der Romantik.¹⁸⁵ Glaßbrenner macht die Lustige Figur zu einem Revolutionär, der im phantastischen Reich des Autokraten Harun al Meyer die Demokratie einsetzt.

Der Prolog setzt den Ton für das poetologische Programm des Stückes (das ursprünglich als erstes von sechs Stücken geplant war):

Hochweises und höchstdummes Publikum:
Was hier in diesen lustigen Komödien
Dein Ohr gewahren wird, Dein Aug' erlauschen,

hendes Publikum, | Wir sind gleich des Kyllenegeborenen Hermes | Jüngstes stillmeckernd
menschenvollbekleidendes Schaf schuldlos, | Daß erschienen nun sind vor euch wir« (ebd., S. 27).

182 Ebd., S. 43.

183 Ebd., S. 54.

184 In diesem Sinne schreibt Julia Stenzel treffend, dass »Glaßbrenner in seiner Parodie gewissermaßen eine funktionale Analogie zur Alten Komödie herstellt« (Stenzel: Der Zuschauer im Bild der Antike, S. 13).

185 Vgl. dazu Stenzel: Der Theaterautor als Weltenmacher.

Macht nicht auf Deinen Beifall Anspruch. Trommeln,
Pfeifen und zischen sollst Du, heulen, wüthen,
Und faule Äpfel werfen auf die Bühne!¹⁸⁶

Der Prolog stiftet das Publikum dazu an, sich nicht mehr still der Illusion hinzugeben und das topische *plaudite* abzuwarten. »Ethik und Ästhetik«¹⁸⁷ werden verletzt, um die Zuschauerinnen und Zuschauer anzustacheln; sie sollen »eher wild als – schlafen« gemacht werden.¹⁸⁸ Im Verlauf des Stücks geht Kaspar sogar so weit, das Publikum in einer Parabase als reaktionäre Klasse zu beschimpfen, und er zieht sich mit dem »Chor der Reformen« auf die Hinterbühne zurück, damit seine Revolutionspläne nicht von den Zuschauern verraten werden.¹⁸⁹ Wenn Kasper schließlich (auch er als invertierter *deus ex machina*) »[e]in kurzes und freundliches Abschiedswort parabisch herab aus der Wolke« spricht und darin auf eine Zukunft vorausdeutet, in der »die Freiheit regiert und, vom Kriegsmord los, sich die Völker als Brüder erklären«,¹⁹⁰ wird das eigentliche Ziel der Revolutionskomödie deutlich. Es besteht darin, das Publikum durch die poetische Partizipation zu einem politischen Akteur zu machen. In diesem Sinne heißt es bereits im Prolog:

[...] Stört unser Spiel!
Je eher diese Puppenwelt zu Ende,
Je besser, ach, und wenn aus ihren Trümmern
Sich eine neue, schönre Welt erhebt,
In welcher statt des argen Unsinns endlich
Geist herrscht – am besten!¹⁹¹

Damit spielt der Text die ästhetische und die politische Sphäre allerdings auch gegeneinander aus, anstatt nach dem Modell des Aristophanes den ästhetischen Diskurs als einen politischen zu gestalten.

Deutschland hatte seine Wiederkehr des 18. Brumaire mit dem Scheitern der Reichsverfassung am 3. April 1849 erlebt, als Friedrich Wilhelm IV. die

¹⁸⁶ Glasßbrenner: Kaspar, der Mensch, S. 47. Und auch in einer späteren Parabase, die von der Figur des Teufels gesprochen wird, wiederholt sich dieser Anspruch, »Trommeln statt Applaus« zu wecken (ebd., S. 85).

¹⁸⁷ Ebd., S. 48.

¹⁸⁸ Ebd., S. 49.

¹⁸⁹ Ebd., S. 83 f.

¹⁹⁰ Ebd., S. 107 f.

¹⁹¹ Ebd., S. 49.

Kaiserkrone zurückwies. Die Einrichtung eines parabatichen, nicht mehr repräsentationalistischen Theaters blieb dem 19. Jahrhundert verwehrt. Und so mag das dramatische Werk des Autors Julius Richter, Lehrer am renommierten Friedrich-Werderschen Gymnasium in Berlin, als würdiger Abschluss für das parabatise Drama in der Epoche der Repräsentation gelten. Richter schrieb in den 1870er Jahren drei Komödien, mit denen er in verschiedenen Aspekten eine Kritik an seiner Gegenwart anstrebt.¹⁹² Die historische Pointe besteht aber nicht im Fortdauern der aristophanischen Tradition, sondern darin, dass Richter seine Komödien auf Altgriechisch verfasst. Die Komödie, die einst aus der Mitte der Polis stammte, war zu einem Medium der Selbstvergewisserung eines Bildungsbürgertums geworden, für das die Kunst in ihrer höchsten Form schon vor langer Zeit an ihrem Ende angekommen war.

Die vier Tendenzen des aristophanidischen Dramas: die Verweigerungen von Parabase, namentlicher Verspottung und Aufführung sowie die Bemühungen um eine Aktualisierung des parabatichen Dramas, dokumentieren das Scheitern der Dramatik, eine Lösung für Hegels Problem eines Theaters nach dem Ende der Repräsentation zu finden. Nach dem Zeitalter der Revolutionen kehrt das 19. Jahrhundert noch einmal zur mimetischen Kunst zurück. Das parabatise Drama hat sich im Zeitalter der Repräsentation nicht zur Synthese aus Tragödie und Komödie entwickelt, in der die Geschichte der Kunst an ihr Ende gekommen wäre. Der Gegensatz von Parabasis und Mimesis gelangt in ihr nicht an den Punkt einer dialektischen Aufhebung, er läuft nicht auf ein historisches Telos zu. Vielmehr arrangieren sich beide Ästhetiken in der Geschichte des Theaters immer wieder neu, passen sich veränderten sozialen Kontexten an und verändern damit diese sozialen Kontexte, soweit es ihnen gelingt, diese durch ihr Zusammenspiel zu irritieren.

In der Literaturgeschichte sind die aristophanidischen Komödien eine Randerscheinung geblieben. Aus typologischer Perspektive schließt sich damit aber vorläufig ein Kreis, der zwischen den ästhetischen Polen von Mimesis und Parabasis oszilliert. Es schließt sich das erste Kapitel der Parabasis in der Moderne, bevor die Widerstände gegen die Repräsentation am Ende des Jahrhunderts erneut und mit Nachdruck aufkommen. Um 1900 muss das parabatise Drama noch einmal erfunden werden. Dann stellen Autoren wie Brecht, Pirandello und Wilder die Frage nach der Repräsentation mit neuer Dringlichkeit und entwickeln neue ästhetische Formen, die eine

¹⁹² Vgl. Süß: Aristophanes und die Nachwelt, S. 164–174, sowie Holtermann: Der deutsche Aristophanes, S. 232–241.

Lösung von Hegels Problem anbieten. Erst dann zeigt sich, dass die Moderne nicht ohne Komödie stattfindet, wie es Hegel angedeutet hatte, sondern dass die Komödie die eigentliche Gattung der Moderne ist. Das Drama des 20. Jahrhunderts wird ein parabolisches werden.

8 Ausblick

Das Zeitalter der Repräsentation hat die Leitbegriffe vorgegeben, die bis heute den ästhetischen Diskurs prägen. Da das Repräsentationstheater zur Verteidigung der Mimesis angetreten war, eine parabatistische Dramaturgie auszuschließen, fällt es der Kunsttheorie bis heute schwer, nicht-mimetische Ästhetiken angemessen zu beschreiben. Das macht sich vor allem dann bemerkbar, wenn es zu untersuchen gilt, wie Kunst auf nicht-mimetische Weise einen Wirklichkeitsbezug herstellen kann. Dieses Buch hat den Versuch unternommen, ein Konzept der Parabasis zu entwickeln, das dabei hilft, dieses Beschreibungsdefizit zu verringern.

Ein besseres Verständnis der Parabasis öffnet neue Perspektiven für eine nicht-mimetische ästhetische Theorie, die über das parabatistische Drama des Repräsentationszeitalters hinausreicht. Das hier begonnene Projekt müsste in mindestens vier Richtungen weitergedacht werden: in Richtung anderer Epochen, anderer Gattungen, anderer Medien und anderer Bereiche des Sozialen.

(1) Die Theateravantgarden der klassischen Moderne haben sich gezielt gegen das wiedererstarkte Repräsentationsdogma des Naturalismus abgegrenzt, hinter dem sie eine bürgerliche Ideologie vermuteten. Die Abschaffung der Illusionsbühne und die Beseitigung der Rampe waren um die Jahrhundertwende Motive der Reformbemühungen beispielsweise von Peter Behrens und Georg Fuchs,¹ die Ideen des parabatistischen Dramas der Romantik aufgriffen und weiterentwickelten. Mithilfe von Spielleiterfiguren (etwa bei Thornton Wilder), durch Medienwechsel (bereits seit den musikalischen Couplets bei Nestroy²), durch eine Poetik der Unterbrechung (wie bei Brecht) und durch neue metadramatische Formen (beispielsweise bei Pirandello) wurde ein Theater entwickelt, das auf eine Vermittlung parabatistischer und mimetischer Techniken abzielt, die für die parabatistische Komödie von Beginn an charakteristisch war. Da diese Dramaturgie der Vermittlung zuallererst ihre eigene Medialität vermittelt, markiert sie einen medienhistorischen

¹ Vgl. Balme: *Das Theater von Morgen*, S. 15 f., 175–181 und 203–212 sowie allgemein zu den Forderungen nach einer Abschaffung der Rampe in der Theateravantgarde Lazarowicz: *Die Rampe*.

² Vgl. Hein: *Zur Funktion der »musikalischen Einlagen«*.

Umbruch, in dem ein neues Verhältnis zwischen Kunst und Welt erprobt und die Möglichkeit einer neuen Ästhetik des Politischen ausgelotet wird.

Das nachbrechtsche, ›postdramatische‹ Theater, für das Heiner Müller eine zentrale Bedeutung hat, ging über diese Dramaturgie insofern hinaus, als es der Mimesis mit demselben Vorbehalt begegnete wie einst das repräsentationalistische Theater der Parabasis. An die Stelle einer Dramaturgie der Vermittlung trat eine Dramaturgie, die sich der politischen Ästhetik der Parabase verschrieb und sich bei aller Vielseitigkeit vielleicht als Dramaturgie der Partizipation beschreiben lässt. Es hat etwas Beliebiges, einige Namen und Tendenzen dieser jüngsten Theatergeschichte zu nennen, selbst wenn man sich dabei auf den deutschsprachigen Raum beschränkt. Aber Stücke wie Handkes *Publikumsbeschimpfung* (1966) und insbesondere die Performancekunst seit dem Wiener Aktionismus haben doch in gewissem Sinne radikalisiert, was Friedrich Schlegel als ›permanente Parekbasis‹ eingefordert hatte. Auch die Wiederkehr des Chores (beispielsweise bei Hacks, Schleef, Jelinek und Pollesch) oder der Lustigen Figur (etwa bei der Wiener Gruppe), das Spiel mit Präsenzeffekten (von Schlingensief bis zu den Aktionen vom Zentrum für politische Schönheit, von She She Pop, SIGNA oder Rimini Protokoll) sowie die Problematisierung von ›authentischem‹ parabatischen Sprechen (zu denken wäre beispielsweise an Arbeiten von Milo Rau) führen auf neue Weise Themen fort, die sich schon in der Romantik angedeutet haben.

(2) Zu überlegen bleibt außerdem, welche Formen die parabatische Ästhetik in nicht-dramatischen Gattungen ausbildet. Im modernen Roman kommt dabei der Lesersprache eine besondere Bedeutung zu, und zwar schon seit Cervantes' programmatischer Adressierung des »desocupado lector« zu Beginn des *Quijote*.³ Giorgio Agamben hat argumentiert, dass in Momenten wie diesen der Leser Zugang zu einer »Zwischenwelt« erhalte, in der die Trennung der Orte von Autor (oder Erzähler) und Leser aufgehoben werde.⁴ Die Lesersprache ist demnach funktional äquivalent zur Parabase, die den Theaterraum auf viel konkretere Weise in eine gemeinsame Zwischenwelt transformiert, wenn sie die Trennung zwischen Bühnen- und Publikumsrahmen aufhebt.

Die parabatische Ästhetik der Romantik lässt sich ohne die narrativen Zwischenwelten des Romans nicht umfassend begreifen, und es ist lediglich

3 Cervantes: *Don Quijote*, Prologo. Zur Strukturhomologie von Metaroman und Parabase vgl. Jahraus: Die Bildung eines politischen Publikums.

4 »Man wird unter diesem Gesichtspunkt über die hervorsteckende Funktion der Parabase im modernen Roman, von Cervantes bis zu Elsa Morante, nachdenken müssen. Der Leser, der aufgerufen und von seinem normalen Platz und Rang entfernt wird, hat zwar keinen Zutritt zum Ort des Autors, aber zu einer Art Zwischenwelt« (Agamben: *Profanierungen*, S. 44).

der Beschränkung auf die theatrale Parabase geschuldet, dass die Digressionspoetik Jean Pauls in dieser Arbeit nur am Rande vorkam. Es deutet jedoch vieles darauf hin, dass sich in der Gegenüberstellung von Drama und Roman Strukturhomologien der Parabasis beobachten lassen, die von Tieck und Jean Paul bis hin zum ›postdramatischen‹ Theater und postmodernen Roman reichen.

Zu vermuten wäre also einerseits, dass sich in der Geschichte des Romans ähnliche Entwicklungen im Verhältnis parabatischer und mimetischer Poetik erkennen lassen, wie sie in diesem Buch für die Geschichte des Theaters herausgearbeitet wurden. Andererseits aber wäre in der Tradition von Hegels Geschichtsphilosophie der literarischen Gattungen auch die grundsätzlichere Frage zu stellen, ob mit dem Roman nicht eine spezifisch moderne Ästhetik in Erscheinung tritt, die den Dualismus von Mimesis und Parabasis in einer neuen literarischen Form verbindet. Diese Frage verweist auf die Unterscheidung zwischen Mimesis und Diegesis und führt in historischer Perspektive zum Thema des Standorts des Erzählers und zu dessen Krise in der klassischen Moderne.

In systematischer Hinsicht wäre es dann notwendig, die binäre Differenz von Parabasis und Mimesis zur ternären Struktur Parabasis / Mimesis / Diegesis zu erweitern. Dieses Vorhaben müsste das begriffliche Problem lösen, dass Mimesis in Opposition zu Parabasis etwas anderes bedeutet als in Opposition zu Diegesis,⁵ dass sich also sowohl diegetische Erzählerrede als auch mimetische Figurenrede parabatisch an den Rezipienten richten können. Insofern aber auch im Roman Fragen der mimetischen Repräsentation verhandelt werden und der Roman Schauplatz einer Theatralität des Textes bleibt, wird sich dabei immer auch die Frage der Parabasis stellen.

Zu vermuten ist schließlich, dass die Lyrik (Heine wurde als Beispiel genannt) vielleicht noch mehr als das Drama die eigentliche parabatische Form der drei Großgattungen ist. In ihr stand die Kommunikation zwischen Lyrischem Ich und Leserin oder Leser bzw. Hörerin oder Hörer immer im Vordergrund. Insofern ist es nur folgerichtig, wenn ein Autor wie Brecht die Parabasen mithilfe der lyrischen Form der Songs in seine Stücke integriert.⁶

(3) An die Frage nach der Parabasis in nicht-dramatischen Gattungen schließt sich die Frage nach der Parabasis in nicht-literarischen Medien der Kunst an. Gerade die parabatischen Dramen, Aktionen, Happenings und Performances haben seit den 1960er Jahren die bildende Kunst beeinflusst

5 Einen Ansatz, die Parabase mithilfe der Unterscheidung zwischen Mimesis und Diegesis zu bestimmen, bietet Finlay: *The Romantic Irony of Semiotics*, S. 111–114.

6 Vgl. dazu Kirchmeier: ›Tjam patram‹.

und zu einer Ausbildung von partizipativen Formen angeregt. Wie Wolfgang Kemp ausgeführt hat, richtet sich die zeitgenössische Kunst dabei immer häufiger an einen »expliziten Betrachter«, der »vom Werk adressiert und zur physischen Beteiligung aufgefordert wird«. ⁷ Bruce Nauman zum Beispiel versuchte mit klaustrophobischen Installationen eine unmittelbare Erfahrung beim Betrachter zu gestalten; in Ólafur Eliásson's immersiven Installationen (wie *The Weather Project* mit einer riesigen künstlichen Sonne) sollte das Publikum seine reflexive Distanz aufgeben; Franz Erhard Walther's *Werksätze* gaben den Museumsgästen einen Anlass, mit den ausgestellten Gegenständen zu interagieren; Ai Weiwei ließ 100 Millionen Sonnenblumenkerne aus Porzellan in die Tate Modern kippen und Santiago Sierra 120 Tonnen Schlamm in die Kestner Gesellschaft Hannover, über die das Publikum (zumindest anfangs) laufen durfte; Félix González-Torres stellte einen Haufen von 79 kg Bonbons aus, während es bei Cyprien Gaillard eine Pyramide mit 72.000 Bierflaschen war, von denen sich das Publikum bedienen konnte. ⁸ Diese von Kemp versammelten Beispiele illustrieren, wie die zeitgenössische Kunst auch außerhalb des Theaters immer häufiger in parabolischer Weise an den Beobachter appelliert, mit ihr zu interagieren.

Auch die Museen selbst verändern sich in diesem Prozess einer zunehmend direkter werdenden Adressierung des Publikums. Zwar verfügen sie über keinen »mystischen Abgrund«, ja noch nicht einmal über eine Rampe, die sich beseitigen ließe, aber sie können immerhin den Eingang von der Tempelfassade, die erst durch eine Treppenanlage erklommen werden muss, auf Höhe der Straße verlegen. ⁹ Und auch die räumliche Öffnung, die Erweiterung des kulinarischen Angebots in Museumscafés und -restaurants sowie eine immer ausgefeiltere *Instagrammability* sind letztlich Ausdruck einer sich verändernden Ästhetik, bei der Museen in Erfahrungsräume umgestaltet werden, die für die gesamte Öffentlichkeit möglichst leicht zugänglich sein sollen.

In der jüngeren Vergangenheit hat sich die Ästhetik des Computerspiels als besonders parabolische Kunstform erwiesen. So beginnen etwa Textadventures typischerweise mit dem Wort *you* und etablieren damit von Anfang an ein parabolisches Kommunikationssystem: »You are standing at the end of a road before a small brick building« lautet der erste Satz des ältesten Textadventures *Colossal Cave Adventure* (1976). ¹⁰ Und *Zork I* (1980),

7 Kemp: Der explizite Betrachter, S. 50.

8 Vgl. zu diesen Beispielen ebenfalls Kemp: Der explizite Betrachter.

9 Vgl. ebd., S. 107–112.

10 Zit. nach <http://people.math.harvard.edu/~ctm/links/culture/adventure.html> (zuletzt aufgerufen am 17. 11. 2022).

das erste bekannte Spiel dieser Gattung, beginnt mit dem Satz »You are standing in an open field west of a white house, with a boarded front door.«¹¹ Es ließe sich vermutlich zeigen, dass Computerspiele prinzipiell eine parabatistische Kommunikationsachse etablieren, und womöglich könnte man die Debatte um narratologische und ludologische Zugänge in den Game Studies¹² zumindest in einigen Aspekten als Debatte um eine mimetische und parabatistische Ästhetik der Gattung reformulieren.

Ein ganz zentrales Darstellungsmittel ist die Parabase außerdem im Medium des Films. Schon die Filmtheoretiker der Weimarer Republik haben bemerkt, dass es eigentlich der Film ist, der mit der Leinwand die »vierte Wand« des naturalistischen Theaters als reale Leinwand materialisiert und damit ideale Bedingungen für eine Repräsentationsästhetik geschaffen hat. Zugleich wurde aber seit Anbeginn des Films die Parabase als eine filmische Technik eingesetzt, die mit realistischen Darstellungskonventionen bricht. Die filmische Parabase zählt deswegen spätestens seit den 1930er Jahren, als sie etwa Groucho Marx verwendet hat,¹³ zum festen Repertoire des Films und insbesondere der Filmkomödie. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat es sogar den Anschein, als sei die Parabase in Filmen und Serien (wie *House of Cards* oder *Fleabag*) inzwischen etablierter als im Drama.

Allerdings verändern sich mit dem medialen Dispositiv auch die ästhetischen Funktionen der Parabase. Das lässt sich beispielhaft an der filmspezifischen parabatistischen Technik des Blicks in die Kamera beobachten. Laura Mulvey hat argumentiert, dass das klassische Hollywoodkino eine macht- asymmetrische Blickökologie entworfen hat.¹⁴ Es folge dem Prinzip eines *male gaze*, eines männlichen, voyeuristischen Blicks auf die Schauspielerin als Objekt der Begierde. Diese Machtkonstellation kann Mulvey zufolge durch den Blick in die Kamera gestört werden. Damit käme der filmischen Parabase also eine potentiell emanzipatorische Funktion zu.

Ein Beispiel für eine andere Funktion der Parabase im Film ist eine Szene aus Woody Allens *Annie Hall* (1977).¹⁵ Es ist die Szene, in der ein enervierender Dozent in einer Kinoschlange einen Monolog über Fellini, Beckett und die Medientheorie Marshall McLuhans hält, bis der Protagonist Alvy Singer seine Verärgerung direkt an den Zuschauer richtet, um daraufhin den »wirklichen« Marshall McLuhan hervorzuholen, der den Mann zurechtweist.

11 Zit. nach <http://web.mit.edu/marleigh/www/portfolio/Files/zork/transcript.html> (zuletzt aufgerufen am 17. 11. 2022).

12 Vgl. dazu Domsch: Storyplaying, S. 13–52.

13 Vgl. Gehring: Groucho and W. C. Fields, S. 130.

14 Vgl. Mulvey: Visuelle Lust.

15 Vgl. zu den filmischen Parabasen in *Annie Hall* Tieber: Aus der Rolle fallen, S. 510 f.

Die Szene endet mit Alvy Singers in die Kamera gesprochenen Satz »Boy, if life were only like this!«¹⁶

Die Parabase fungiert hier als ein Mittel, das auf typisch romantische Weise zwischen Kunst und Welt vermittelt und deswegen den Gegensatz von *life* und *movie*, von einem Raum der Realität und einem der Imagination, thematisiert. Darüber hinaus führt der Film mit McLuhan eine reale Autorität in den fiktionalen Kommunikationsrahmen ein, und zwar ausgerechnet diejenige Person, die in ihrem Werk die für die Moderne konstitutive Differenz zwischen Form und Inhalt oder Medium und Sinn unterläuft.¹⁷

Ein grundlegender Unterschied zwischen filmischer und theatraler Parabase wird hingegen an Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* (1985) deutlich. In einem Schlüsselmoment des Films besucht die Protagonistin Cecilia das Kino, um ihren Lieblingsfilm zu sehen, als plötzlich die Hauptfigur des Films-im-Film aus der Leinwand tritt. Die Ähnlichkeit dieser Szene mit der metadramatischen Komödie der Romantik ist augenscheinlich – jedoch mit dem gravierenden Unterschied, dass im Film (der darin eher dem romantischen Schattenspiel gleicht) die Grenze zwischen filmischer Diegese und realem Publikumsrahmen aus medientechnischen Gründen nicht überschritten werden kann. Im Theater besteht hingegen zumindest prinzipiell die Möglichkeit, dass beispielsweise ein Schauspieler (wie bei einer Frankfurter Ionesco-Aufführung im Jahr 2006 geschehen) einen Theaterkritiker auch wirklich körperlich bedrängt und ihm den Notizblock aus der Hand reißt.

(4) Vor dem Hintergrund der zu Beginn dieses Buches entwickelten interaktionssoziologischen Theorie der Parabase stellt sich schließlich die sehr weitreichende Frage, ob sich parabatistische Ästhetiken nicht auch außerhalb der Kunst beobachten lassen. Diese Frage führt deutlich über den Bereich des Dramas hinaus und erfordert umfangreiche Anschlussüberlegungen. Eine Antwort lässt sich an dieser Stelle nicht geben, ja kaum auch nur andeuten. Aber die Parabase scheint sich doch zumindest dort beobachten zu lassen, wo sich theatrale Dispositive auch außerhalb der Institution des Theaters manifestieren, sodass sich Bühnen- und Publikumsrahmen gegenüberstehen. Ein Beispiel wäre das Gerichtsverfahren mit der Unterscheidung zwischen öffentlicher Hauptverhandlung (in der ein kommunikativer »Bühnenrahmen« aus Gericht, Prozessparteien und Zeugen gebildet wird) und Urteilsverkündung (die im Namen des Volkes ergeht, das als Teil der Öffentlichkeit im Publikumsrahmen anwesend ist und in der Verkündung parabatistisch adressiert wird).

16 Allen: *Annie Hall*, TC 00:12:12.

17 Vgl. etwa McLuhan: *Die magischen Kanäle*, S. 17–34.

Darüber hinaus müsste überlegt werden, inwiefern parabatistische Ästhetiken auch in nicht-theatralen Settings verwendet werden. Diese Frage stellt sich besonders im Kontext digitaler Medien.¹⁸ Denn diese Medien erschaffen neue parabatistische Kommunikationsmöglichkeiten, indem sie Plattformen zur Verfügung stellen, auf denen ein Publikum direkt adressiert werden kann. Die sich dort bildende, digitale parabatistische Ästhetik schafft neue Formate für Selbst-Präsentationen und neue Inszenierungsformen von Authentizität in einem medial neu strukturierten Raum der Öffentlichkeit.

Wie in der Zeit um 1800 scheint diese Einführung neuer parabatistischer Formate zu einer Veränderung auch der politischen Repräsentation zu führen. So beruhte noch im Zeitalter der traditionellen Massenmedien wie Zeitung und Fernsehen politische Kommunikation immer auf einer medialen Distanz des Beobachters zum politischen Geschehen, sie war gewissermaßen immer schon ›mimetisch‹ vermittelt. Diese auf dem Prinzip der Distanzierung beruhende Kommunikationsordnung hat die Rollenidentität von Politikerinnen und Politikern betont – auch zu dem Preis, dass damit bisweilen dem Eindruck einer politischen Elitenbildung Vorschub geleistet wurde, da Rollenfiguren immer bis zu einem gewissen Grad der Wirklichkeit enthoben zu sein scheinen. Gerade populistische Kommunikationen, sowohl von links als auch von rechts, bedienen sich seit Beginn des Jahrtausends gezielt parabatistischer digitaler Medien, um ein angeblich homogenes ›Volk‹ unmittelbar zu adressieren und sich selbst als Teil dieses ›Volkes‹ auszugeben.¹⁹

Im Zeitalter sozialer Netzwerke machen aber auch nicht-populistische Parteien immer häufiger von neuen parabatistischen Kommunikationstechniken Gebrauch. Beispiele dafür reichen vom politischen Selfie über die in das Smartphone gesprochene politische Anrede bis hin zum *microtargeting*, mit dem bestimmte Wählergruppen gezielt adressiert werden, um den Anschein zu erzeugen, sie würden individuell angesprochen. Die parabatistischen Techniken des Web 2.0 erlauben es dabei den Sprecherinnen und Sprechern, ästhetische Authentizitätseffekte mit viel größerer Reichweite zu erzeugen, als es noch im 20. Jahrhundert möglich war. Eigentlich politische Rollenträger können sich dadurch zunehmend als authentische Personen inszenieren. Damit verbindet sich einerseits die Chance einer größeren demokratischen Teilhabe am politischen Diskurs. Es kann aber auch zu einem Problem werden, wenn hinter dem Schein des Authentischen die Logik des

¹⁸ Überlegungen zu diesem Thema verdanke ich der Forschungsgruppe *Re/Präsentation*, in der ich seit 2022 mit Julian Müller und Astrid Séville arbeite und die neue Formen politischer Ansprache und Fürsprache untersucht (vgl. dazu auch Kirchmeier: Das neue Schauspiel der Politik).

¹⁹ Vgl. Strohschneider: Zumutungen, S. 20–47.

Politischen verborgen bleibt.²⁰ Denn das Authentische wird, wenn es einmal als authentisch wahrgenommen wurde, kaum noch hinterfragt, während traditionelle repräsentationalistische Formen der politischen Fürsprache und Stellvertretung im Zeitalter direkter Ansprachen einem immer größeren Legitimationsdruck ausgesetzt sind.

Für die parabatischen Ästhetiken der Gegenwart mag das eine Warnung davor sein, der Kategorie des Authentischen im Bereich der Kunst zu viel Raum zu geben. Vor dem Hintergrund der Geschichte der Parabasis ist es zwar richtig, dass die politische Funktion des Theaters und vielleicht allgemein die politische Funktion der Kunst darauf beruht, den Diskurs zu unterbrechen und nicht lediglich zu verdoppeln.²¹ Und es trifft nach der Logik der Parabasis auch zu, dass sich dabei unweigerlich Authentizitätseffekte einstellen. Die Parabase kann jedoch im Medium der Kunst nur das unterbrechen, was sie als Ausschnitt der Wirklichkeit mimetisch darstellt. Sie bleibt daher gezwungenermaßen auf Rollenträger angewiesen, die nicht einfach nur mit sich selbst identisch sein dürfen. Selbst wenn das Drama also im Zeitalter der Repräsentation die Parabasis als Mittel einer republikanischen Kunst wiederentdeckt hat, so muss das historische Vermächtnis dieser Epoche doch in der Einsicht bestehen, dass es keine kritische Kunst geben kann ohne Mimesis.

20 Vgl. zu diesem Problemzusammenhang auch Braungart: *Ästhetik der Politik*, S. 159–165.

21 Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* Die vom Spekultativen Realismus inspirierte Theaterkritik hat darauf hingewiesen, dass die Verabschiedung der Mimesis das Theater um diejenigen Darstellungsmittel berauben könnte, auf die die Kunst schlechterdings nicht verzichten darf, wenn sie politisch bedeutsam bleiben will (vgl. insbesondere Stegemann: *Kritik des Theaters*; sowie ders.: *Lob des Realismus*).

Dank

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Habilitationsschrift, die im Oktober 2021 von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen wurde. Ich danke Prof. Dr. Oliver Jahraus für seine langjährige, freundschaftliche Unterstützung sowie für die Leitung des Fachmentorats. Bei Prof. Dr. Christopher Balme, Prof. Dr. Rüdiger Campe, Prof. Dr. Susanne Lüdemann und Prof. Dr. Juliane Vogel bedanke ich mich für ihre Mitwirkung an dem Habilitationsverfahren sowie für zahlreiche Anregungen, die in dieses Buch eingegangen sind. Der Konstanz University Press danke ich für die Aufnahme in das Verlagsprogramm und Alexander Schmitz für das Lektorat. Mein Dank gilt zudem der Ludwig-Maximilians-Universität München, die mir einen Forschungsaufenthalt am Münchner Center for Advanced Studies sowie an der University of California, Berkeley, ermöglicht hat. Der Volkswagenstiftung danke ich für die Finanzierung eines einjährigen Forschungsaufenthalts an der Yale University. Bei der Universität Groningen und der Gerda Henkel Stiftung bedanke ich mich für die Übernahme der Kosten, um dieses Buch sowohl in gedruckter als auch frei in digitaler Form zugänglich zu machen.

Nach alter parabatischer Tradition bleibt mir abschließend noch, für alle im Text verbliebenen Fehler um Entschuldigung zu bitten, und mich ganz besonders bei Ihnen, geehrte Leserin, geehrter Leser, für Ihr freundliches Interesse zu bedanken.

Groningen, im März 2023

Christian Kirchmeier

Quellen- und Literaturverzeichnis

Abkürzungen

- ÄGB Karlheinz Barck (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000–2005.
- DVjs Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
- FGA Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Friedmar Apel / Hendrik Birus / Anne Bohnenkamp u. a. 40 Bände. Frankfurt a. M.: DKV 1985–1999.
- FSA Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann u. a. Frankfurt a. M.: DKV 1988–2004.
- HWRh Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 10 Bände. Basel: Schwabe 1971–2007.
- HGW Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Gesammelte Werke. Hg. von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften u. a. Hamburg: Meiner 1968 ff.
- HTW Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel. 20 Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969–1971 [Theorie-Werkausgabe].
- KFSA Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn u. a.: Schöningh 1958 ff.
- WA Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bände. Weimar: Böhlau 1887–1919.

Dramen und Filme

- Aischylos: Die Eumeniden. In: Ders.: Die Tragödien. Übertragen von Johann Gustav Droysen. Neu hg. v. Bernhard Zimmermann. 7., gründlich überarb. u. neu eingel. Aufl. Stuttgart: Kröner 2016, S. 255–296.
- : Die Sieben gegen Theben. In: Ebd., S. 47–92.
- Allen, Woody (Regie, Drehbuch): Annie Hall. USA 1977.
- : The Purple Rose of Cairo. USA 1985.
- Anon.: Der bestrafte Brudermord oder: Prinz Hamlet aus Dänemark. In: Die Schauspiele der englischen Komödianten. Hg. v. Wilhelm Creizenach. Berlin / Stuttgart: Spemann o. J. [1889], S. 147–186.

- Anon.: *Comœdia und Macht des kleinen Knabens Cupidinis*. In: *Spieltexte der Wanderbühne*. Hg. v. Manfred Brauneck / Alfred Noe. 6 Bände. Berlin / New York: De Gruyter 1970–2007, Bd. 2, S. 9–90.
- Anon. [unter dem Pseudonym Philander von Sittewald der Jüngere]: *Die modernen Frösche*. Eine Parodie der *Frösche* des Aristophanes. Braunschweig: Im Verlags-Comtoir 1829.
- Aristophanes: *Ἀχαρνῆς / Die Acharner*. In: Ders.: *Komödien*. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert v. Peter Rau. Sonderausgabe Darmstadt: WBG 2020, Bd. 1., S. 9–91.
- : *Acharnians*. Hg. v. S. Douglas Olson. Oxford: Oxford University Press 2002.
- : *Ἱππῆς / Die Ritter*. In: Aristophanes: *Komödien*. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert v. Peter Rau. Sonderausgabe Darmstadt: WBG 2020, Bd. 1., S. 93–187.
- : *Νεφέλαι / Die Wolken*. In: Ebd., S. 189–293.
- : *Σφήκες / Die Wespen*. In: Ebd., Bd. 2, S. 9–117.
- : *Εἰρήνη / Der Frieden*. In: Ebd., S. 119–211.
- : *Ὀρνιθες / Die Vögel*. In: Ebd., S. 213–335.
- : *Λυσιστράτη / Lysistrate*. In: Ebd., Bd. 3, S. 9–101.
- : *Θεσμοφοριάζουσαι / Das Thesmophorenfest der Frauen*. In: Ebd., S. 103–185.
- : *Thesmophoriazusae*. Hg. v. Colin Austin / S. Douglas Olson. Oxford: Oxford University Press 2004.
- : *Βάτραχοι / Die Frösche*. In: Aristophanes: *Komödien*. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert v. Peter Rau. Sonderausgabe Darmstadt: WBG 2020, Bd. 3, S. 187–293.
- : *Frogs*. Hg. v. Kenneth J. Dover. Oxford: Clarendon Press 1993.
- : *Ἐκκλησιάζουσαι / Die Frauenvolksversammlung*. In: Aristophanes: *Komödien*. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert v. Peter Rau. Sonderausgabe Darmstadt: WBG 2020, Bd. 4, S. 7–93.
- : *Πλοῦτος / Der Reichtum*. In: Ebd., S. 95–181.
- Arnim, Ludwig Achim von: *Das Loch, oder: das wiedergefundene Paradies*. Ein Schattenspiel. In: Ders.: *Werke und Briefwechsel*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 13. Hg. v. Yvonne Pietsch. Berlin / New York: De Gruyter 2010, S. 204–232.
- Baggesen, Jens: *Der vollendete Faust oder Romanien in Jauer*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1836. Hg. v. Leif Ludwig Albertsen. Bern / Frankfurt a. M. / New York: Lang 1985.
- Baumarchais, Pierre-Augustin Caron de: *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*. *Comédie en cinq actes en prose*. In: Ders.: *Œuvres*. Hg. v. Pierre Larthomas. Paris: Gallimard 1988, S. 351–489.
- Brentano, Clemens: *Gustav Wasa*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Behrens / Wolfgang Frühwald / Detlev Lüders. Bd. 12. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1982, S. 1–180.
- : *Ponce de Leon*. Ein Lustspiel. In: Ebd., S. 345–636.
- Büchner, Georg: *Leonce und Lena*. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Hg. v. Henri Poschmann. Frankfurt a. M.: DKV 1992, Bd. 1, S. 91–141.
- Calderón de la Barca, Pedro: *El gran teatro del mundo*. *Das große Welttheater*. Spanisch / Deutsch. Übers. und hg. v. Gerhard Poppenberg. Stuttgart: Reclam 2012.

- : *La vida es sueño. Das Leben ist Traum. Spanisch / Deutsch. Übers. v. Hartmut Köhler.* Stuttgart: Reclam 2013.
- Corneille, Pierre: *L'illusion comique. Comédie.* In: Ders.: *Œuvres complètes.* Bd. 1. Hg. v. Georges Couton. Paris: Gallimard 1980, S. 611–688.
- Eichendorff, Joseph von: *Krieg den Philistern. Dramatisches Märchen in fünf Abenteuern.* In: Ders.: *Werke in sechs Bänden.* Bd. 4: *Dramen.* Hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M.: DKV 1988, S. 27–128.
- [Fatouville, Nolant de:] *Arlequin Empereur dans la lune. Comédie en trois actes.* In: *Le théâtre italien de Gherardi, ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service [...].* 6 Bände. [Paris:] o. V. [1700], Bd. 1, S. 135–204.
- : *Le Banqueroutier, comédie en trois actes.* In: Ebd., S. 421–520.
- [Glaßbrenner, Adolf, unter dem Pseudonym] Ad. Brennglas: *Antigone in Berlin.* Frei nach Sophokles. Leipzig: Jackowitz 1843.
- Glaßbrenner, Adolf: *Kaspar, der Mensch.* In: Ders.: *Unterrichtung der Nation. Ausgewählte Werke und Briefe in drei Bänden.* Bd. 3. Hg. v. Horst Denkler u. a. Frankfurt a. M.: Büchergilde Gutenberg 1982, S. 45–108.
- Godard, Jean-Luc / Roger, Jean-Henri (Regie, Drehbuch): *British Sounds.* UK 1969.
URL: <https://archive.org/details/1969jeanlucgodardbritishsoundsseeyouatmao> (zuletzt aufgerufen am 18. 11. 2022).
- [Goedeke, Karl, unter dem Pseudonym] Karl Stahl: *König Kodrus. Eine Mißgeburt der Zeit.* Leipzig: Gebhardt und Reisland 1839.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Eine Tragödie.* In: FGA I.7.1, S. 9–199.
- : *Hanswursts Hochzeit oder Der Lauf der Welt. Ein mikrokosmisches Drama.* In: FGA I.4, S. 575–588.
- : *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel.* In: FGA I.5, S. 553–619.
- : *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Ein Schönbartsspiel. Erste Fassung [1774].* In: FGA I.4, S. 255–265.
- Goldoni, Carlo: *Il Servitore di due Padroni. Commedia di tre atti in prosa. Italienisch / Deutsch.* Übers. v. Heinz Riedt. Stuttgart: Reclam 1979.
- Gozzi, Carlo: *Il Corvo. Fiaba Teatrale Tragicomica in Cinque Atti.* In: *Le Fiabe di Carlo Gozzi.* Hg. v. Ernesto Masi. Bd. 1. Bologna: Zanichelli 1885, S. 43–134.
- : *Der Rabe. Ein tragicomisches Märchen für die Schaubühne, in fünf Akten.* In: Ders.: *Theatralische Werke. Aus dem Italiänischen übersezt.* Bd. 1. Bern: Typographische Gesellschaft 1777, S. 51–194.
- Grabbe, Christian Dietrich: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Ein Lustspiel in drei Aufzügen.* In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden.* Hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bd. 1. Emsdetten: Lechte 1960, S. 213–273.
- [Gruppe, Otto Friedrich, unter dem Pseudonym] *Absolutulus von Hegelingen: Die Winde, oder*

- ganz absolute Konstruktion der neuern Weltgeschichte. Zauberspiel in drei Akten. In: Heiner Höfener (Hg.): *Hegel-Spiele*. Donauwörth: Rogner & Bernhard 1977, S. 70–200 [fotomechanischer Nachdruck der zweiten Aufl.].
- Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt a. M. 1966.
- Jonson, Ben: *The Devil is an Ass*. In: *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*. Bd. 4. Hg. v. David Bevington / Martin Butler / Ian Donaldson. Cambridge: Cambridge University Press 2012, S. 465–609.
- [Keck, Karl Heinrich, unter dem Pseudonym] Karl Heinrich: *Die Kaiserwahl zu Frankfurt*. Komödie in drei Akten. 1850. In: Horst Denkler (Hg.): *Der deutsche Michel*. Revolutionskomödien der Achtundvierziger. Stuttgart: Reclam 1971, S. 316–388.
- Klingemann, August: *Freimüthigkeiten*. Ein Seitenstück zu den Expektorationen und zugleich ein blöder Mitbewerber um den vom Herrn v. Kotzebue ausgesetzten Preis für das beste Lustspiel. In: Ders.: *Nachtwachen von Bonaventura*. *Freimüthigkeiten*. Hg. v. Jost Schillemeit. Göttingen: Wallstein 2012, S. 137–227.
- Klinger, Friedrich Maximilian: *Prinz Seiden-Wurm der Reformator oder die Kron-Kompetenten* [...]. In: Ders.: *Werke*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 9: *Orpheus*. Mit den Varianten der Bearbeitung *Bambino's ... Geschichte*. Hg. v. Georg Bangen. Berlin / München / Boston: De Gruyter 2015, S. 522–579.
- Kluge, Alexander: *Der Sitz der Seele*. News & Stories vom 6. 3. 2011.
URL: <https://www.dctp.tv/filme/der-sitz-der-seele> (zuletzt aufgerufen am 18. 11. 2022).
- Kotzebue, August v.: *Gustav Wasa*. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Erschien 1801. In: *Theater von August v. Kotzebue*. Bd. 13. Leipzig: Kummer / Wien: Klang 1841, S. 3–184.
- : *Der hyperboräische Esel, oder: Die heutige Bildung*. Ein drastisches Drama und philosophisches Lustspiel für Jünglinge. In einem Aufzuge. Erschien 1800. In: *Theater von August v. Kotzebue*. Bd. 10. Wien: Klang / Leipzig: Kummer 1840, S. 165–204.
- : *Bayard*. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Erschien 1801. In: *Theater von August v. Kotzebue*. Bd. 13. Leipzig: Kummer / Wien: Klang 1841, S. 185–364.
- Kurz, Johann Joseph Felix v.: *Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon*. Nebst Zweyen Pantomimischen Kinder-Balletten: *Der durch Magische Kraft und durch Wirkung der Göttin Lachasis wieder auf neue belebte Bernardon* *Das wankelmütige Frauenzimmer* oder: *La Fille Coquette*. In: Ders.: *Eine ganz neue Komödie... Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*. Hg. v. Andrea Brandner-Kapfer. Wien: Lehner 2010, S. 172–186.
- : *Bernardon die getreue Prinzessin Pumphia, und Hanns-Wurst der tyrannische Tartar-Kulikan*. Eine Parodie in lächerlichen Versen. Nebst einer Kinder-Pantomime: *Arleckin, der glücklich gewordene Bräutigam*. In: Ebd., S. 335–378.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Nathan der Weise*. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 9: *Werke 1778–1780*. Hg. v. Klaus Bohnen / Arno Schilson. Frankfurt a. M.: DKV 1993, S. 483–627.
- Molière: *L'Avare*. Comédie. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hg. v. Geroges Couton. Paris: Gallimard 1971, S. 505–583.

- : L'Impromptu de Versailles. Comédie. In: Ebd., S. 669–698.
- Möser, Justus: Die Tugend auf der Schaubühne oder: Harlekins Heirat. In: Ders.: Sämtliche Werke. 1. Abteilung: Dichterisches Werk, philosophische und kritische Einzelschriften. Bd. 2: Gedichte, Drama: Arminius, Vermischte Schriften, Teil I. Hg. v. Oda May. Oldenburg / Hamburg: Stalling 1981, S. 343–389.
- Mozart, Wolfgang A.: Le nozze di Figaro. In: Ders.: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. II.5.16. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter 1973.
- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: Ders.: Werke. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4: Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 543–554.
- [Mylius, Wilhelm Christhelf Siegmund:] Hans Wurst Doktor nolens volens. Posse. Frankfurt / Leipzig: o. V. 1777.
- Platen, August v.: Der romantische Oedipus. In: Ders.: Die verhängnißvolle Gabel. Der romantische Oedipus. Neudruck der Erstausgaben. Mit Karl Immermanns »Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier«. Hg. v. Irmgard Denkler / Horst Denkler. Stuttgart: Reclam 1979, S. 105–182.
- : Die verhängnißvolle Gabel. In: Ebd., S. 35–104.
- Plautus: Amphitruo. In: Ders.: Komödien. Lateinisch und deutsch. Bd. 1. Hg. v. Peter Rau. Darmstadt: WBG 2008, S. 9–107.
- : Miles Gloriosus. Der glorreiche Hauptmann. Lateinisch und deutsch. In: Ders.: Komödien. Bd. 4. Hg. v. Peter Rau. Darmstadt: WBG 2008, S. 5–131.
- Pollesch, René: Schmeiß dein Ego weg! In: Ders.: Kill Your Darlings. Stücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014, S. 191–225.
- Prutz, Robert E.: Moritz von Sachsen. Trauerspiel in fünf Akten. Zürich / Winterthur: Verlag des literarischen Comptoirs 1845.
- : Die politische Wochenstube. Eine Komödie. 1845. In: Horst Denkler (Hg.): Der deutsche Michel. Revolutionskomödien der Achtundvierziger. Stuttgart: Reclam 1971, S. 71–169.
- [Rapp, Karl Moritz]: Wolkenzug. Comödie. In: Atellanen. Eine kleine Sammlung dramatischer Dichtungen. Hg. v. Jovialis. Stuttgart / Tübingen: Cotta 1836, S. 1–141.
- Raupach, Ernst: Die Bekehrten. Lustspiel in fünf Akten. In: Ernst Raupach's dramatische Werke komischer Gattung. Erster Theil. Hamburg: Hoffmann und Campe 1829, S. 257–387.
- Regnard, Jean-François / Dufresny, Charles: Les Chinois. Comédie en cinq actes. In: Le théâtre italien de Gherardi, ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service [...]. 6 Bände. [Paris:] o. V. [1700], Bd. 4, S. 211–278.
- Rosenkranz, Karl: Das Centrum der Speculation. In: Heiner Höfener (Hg.): Hegel-Spiele. Donauwörth: Rogner & Bernhard 1977, S. 223–334 [fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Königshausen: Bornträger 1840].
- Rückert, Friedrich: Napoleon. Politische Komödie in drey Stücken. In: Ders.: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Zeitgedichte und andere Texte der Jahre 1813–1816. 2 Bände. Hg. v. Claudia Wiener / Rudolf Kreutner. Göttingen: Wallstein 2009, S. 449–661.

- Schack, Adolf Friedrich v.: Cancan. Komödie in fünf Acten. Dritte Auflage. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 6. Stuttgart: Cotta 1883, S. 415–549.
- : Der Kaiserbote. Komödie in fünf Acten. Dritte Auflage. In: Ebd., S. 289–413.
- Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören. In: FSA 5, S. 279–384.
- : Don Karlos. In: FSA 3.
- Schirach, Ferdinand v.: Gott. Ein Theaterstück. München: Luchterhand 2020.
- : Terror. Ein Theaterstück. München / Berlin: Piper 2015.
- Schorch, Heinrich: Harlekins Wiedergeburt. Ein Spiel lustiger Intrigue. Erfurt: Hennings 1805.
- Seemann, Otto / Dulk, Albert: Die Wände, Eine politische Comödie in Einem Acte. 1848. In: Horst Denkler (Hg.): Der deutsche Michel. Revolutionskomödien der Achtundvierziger. Stuttgart: Reclam 1971, S. 172–208.
- Shakespeare, William: Hamlet. In: The Norton Shakespeare. Hg. v. Stephen Greenblatt u. a. New York / London 2016, S. 1751–1905.
- : King Henry the Fifth. In: Ebd., S. 1533–1611.
- : A Midsummer Night's Dream. In: Ebd., S. 1037–1095.
- : Richard the Second. In: Ebd., S. 885–956.
- : Richard the Third. In: Ebd., S. 555–647.
- : Twelfth Night. In: Ebd., S. 1907–1971.
- Sophokles: Antigone. In: Ders.: Dramen. Griechisch und deutsch. Hg. und übers. v. Karl Bayer. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007, S. 179–261.
- : König Oidipus. In: Ebd., S. 263–357.
- Stoppard, Tom: Rosencrantz and Guildenstern are Dead. Hg. v. Bernhard Reitz. Bibl. erg. Ausgabe Stuttgart: Reclam 1998.
- Stranitzky, Joseph Anton: Der | Besiegte Obsieger Adalbertus | König in Wälschlandt | oder | Die Wurckungen deß Betruchs bey gezwungener Liebe | Mit HW: | Den betrogenen Breutigam, verwirhten Aufstecher, übl belohnten alten Weiber Spotter, gezwungenen Ehmann, Allamodischen Ambassadeur, sehenden Blinden und hörenden Tauben etc. etc. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Hg. v. Rudolf Payer v. Thurn. 2 Bände. Wien: Verlag des literarischen Vereins Wien 1908–1910, Bd. 2, S. 185–250.
- : Die | Gestürzte Tyrannay | In der Person deß Messinischen Wüttrichs PELIFONTE | oder | Triumph der Liebe und Rache | mit HW: | dem getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtsinnigen Liebhaber und, was für Lustbarkeit fehrner seye, wird die Action selbst vorstehen. In: Ebd., Bd. 1, S. 263–325.
- : Großmütiger | Wethstreit der Freundschaft | Liebe und Ehre | oder | SCIPIO | in Spanien | mit Hw | den großmütigen Slaven und verschmizten Hoffschrantzen. In: Ebd., Bd. 2, S. 121–183.
- Strindberg, August: Fräulein Julie. In: Ders.: Werke in zeitlicher Folge. Bd. 5: 1887–1888. Hg. v. Wolfgang Butt. Frankfurt a. M.: Insel 1984, S. 757–817.
- Tieck, Ludwig: Anti-Faust oder Geschichte eines dummen Teufels. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen

- mit einem Prologe und Epilog. Fragment. In: Ders.: Nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. 2 Bände. Hg. v. Rudolf Köpke. Leipzig: Brockhaus 1855, Bd. 1, S. 127–159.
- : Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epilog. Hg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam 2001.
- : Hanswurst als Emigrant. Puppenspiel in drei Acten. In: Ders.: Nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. 2 Bände. Hg. v. Rudolf Köpke. Leipzig: Brockhaus 1855, Bd. 1, S. 76–126.
- : Ein Prolog. In: Ders.: Schriften. Bd. 13: Märchen. Dramatische Gedichte. Fragmente. Berlin: Reimer 1829, S. 239–266.
- : Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Hg. v. Walter Münz. Stuttgart: Reclam 2006.
- Viau, Théophile de: Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé. Tragédie. In: Ders.: Œuvres. Seconde partie (1623). Hg. v. Guido Saba. Rom: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri 1978, S. 161–249.
- Wagner, Richard: Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier. In: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 9. Leipzig: Fritzsche 1873, S. 5–50.
- Waller-Bridge, Phoebe [Drehbuch]: Fleabag. Regie: Harry Bradbeer / Tim Kirkby. 2 Staffeln. UK 2016–2019.
- Weiss, Peter: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Suhrkamp Verlag. Bd. 4: Dramen 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 155–255.
- Wieland, Christoph Martin [Übersetzer]: Die Acharner oder Der Friede des Dikäopolis. In: Der Neue Teutsche Merkur H. 2 (1794), S. 359–388, H. 3 (1794), S. 3–44 und 113–171.

Literatur

- Abel, Lionel: Metatheatre. A New View of Dramatic Form. New York: Hill and Wang ⁵1969.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hg. v. Gretel Adorno / Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- : Versuch über Wagner. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 13: Die musikalischen Monographien. Hg. v. Gretel Adorno / Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, S. 7–148.
- Agamben, Giorgio: Profanierungen. Übers. v. Marianne Schneider. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- : Pulcinella oder Belustigung für Kinder in 4 Szenen. Übers. v. Marianne Schneider. München: Schirmer / Mosel 2018.
- Agthe, Carl: Die Parabase und die Zwischenakte der alt-attischen Komödie. Altona: Lehmkuhl 1866.
- Albrecht, Michael v.: Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit. Bd. 1. 2., verb. u. erw. Aufl. München u. a.: Saur 1994.

- Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München: Beck ²1989.
- : Schauspieler und Stegreifbühne des Barock. In: *Mimus und Logos. Eine Festgabe für Carl Niessen*. Emsdetten: Lechte 1952, S. 1–18.
- Alexander, Jeffrey C. / Giesen, Bernhard: From Reduction to Linkage. The Long View of the Micro-Macro Link. In: Dies. / Richard Münch / Neil J. Smelser (Hg.): *The Micro-Macro Link*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1987, S. 1–42.
- Allemann, Beda: *Ironie und Dichtung*. Pfullingen: Neske ²1969.
- Anon.: Von dem Verfall des Komischen im Lustspiel. In: *Unterhaltungen 8.1 (1769)*, S. 6–15.
- Aristoteles: *Poetik. Griechisch / Deutsch*. Hg. v. Manfred Fuhrmann. Bibliographisch erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 1994.
- : *Poetik*. Übers. und erl. v. Arbogast Schmitt. Berlin: Akademie Verlag ²2011.
- : *Rhetorik*. Übers. und erl. v. Christof Rapp. Berlin: Akademie Verlag 2002.
- Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Berlin: Matthes & Seitz 2012.
- Asper, Helmut G.: *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*. Emsdetten: Lechte 1980.
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen / Basel: Francke ¹⁰2001.
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Deutsche Bearbeitung v. Eike von Savigny. Bibl. erg. Ausgabe Stuttgart: Reclam ²2002.
- Avanessian, Armen: *Irony and the Logic of Modernity*. Berlin / Boston: De Gruyter 2015.
- : *Phänomenologie ironischen Geistes. Ethik, Poetik und Politik der Moderne*. München: Fink 2010.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. v. Renate Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Badiou, Alain / Borchmeyer, Florian: Es gibt keine Welt. Alain Badiou im Gespräch mit Florian Borchmeyer. In: *schaubühne [2. Spielzeitheft 2014/15]*.
URL: <https://www.schaubuehne.de/de/uploads/Alain-Badiou-Interview.pdf> (zuletzt aufgerufen am 29. 3. 2023), o. S.
- Bain, David: *Actors & Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*. Oxford: Oxford University Press 1977.
- Balke, Friedrich: Die große Hymne an die kleinen Dinge. Jacques Rancière und die Aporien des ästhetischen Regimes. In: Ders. / Harun Maye / Leander Scholz (Hg.): *Ästhetische Regime um 1800*. München: Fink 2009, S. 9–36.
- : *Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts*. München: Fink 1996.
- Balme, Christopher: *Conclusion. Commedia dell'Arte and Cultural Heritage*. In: Ders. / Piermarco Vescovo / Daniele Vianello (Hg.): *Commedia dell'Arte in Context*. Cambridge: Cambridge University Press 2018, S. 311–319.
- : *Parrhêsia und Polis. Zur Begründung der Meinungs- und Redefreiheit im Vormärz im Spiegel der Antiken-Rezeption*. In: Meike Wagner (Hg.): *Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert*. Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 61–73.

- (Hg.): *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988.
- : *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press 2014.
- Barner, Wilfried: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen: Niemeyer 1970.
- Barrett, Dene: *The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: Winter 1987.
- Barthes, Roland: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*. Hg. v. Éric Marty. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Bartl, Andrea: *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*. Stuttgart: Reclam 2009.
- Bateson, Gregory: *The Message »This is Play«*. In: Bertram Schaffner (Hg.): *Group Processes. Transactions of the Second Conference October 9, 10, 11, and 12, 1955*, Princeton, N. J. / Madison, N. J.: Madison Printing Company 1956, S. 145–242.
- : *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Übers. v. Hans-Günter Höll. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.
- Baumann, Carl-Friedrich: *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampenscheinwerfer*. Stuttgart: Steiner 1988.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik*. 2 Bände. Hg. v. Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner 2007.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: *Vom Drama zum Theater? Unmaßgebliches zur Einführung*. In: Ders. (Hg.): *Vom Drama zum Theater? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 1–14.
- Bedorf, Thomas: *Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz*. In: Ders. / Kurt Röttgers: *Das Politische und die Politik*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 13–37.
- Behler, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn u. a.: Schöningh 1997.
- Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 7–122.
- : *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 203–430.
- Bergmann, Jörg: *Von der Wechselwirkung zur Interaktion. Georg Simmel und die Mikrosoziologie heute*. In: Hartmann Tyrell / Otthein Rammstedt / Ingo Meyer (Hg.): *Georg Simmels große Soziologie. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren*. Bielefeld: transcript 2011, S. 125–148.
- Berndt, Frauke: *Schönes Wollen. A. G. Baumgartens literarische Medienethik*. In: Rüdiger Campe / Malte Wessels (Hg.): *Bella Parrhesia. Begriff und Figur der freien Rede in der Frühen Neuzeit*. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach 2018, S. 171–194.
- Bettinger, Elfi: *King Richard III*. In: *Interpretationen. Shakespeares Dramen*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 38–69.
- Bierl, Anton: *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG)*. München / Leipzig: Saur 2001.

- : Doppeltanz oder doppelte Freude? Gedanken zum umstrittenen διπλῆν (Ar. *Thesm.* 982) aus einer performativen Perspektive. In: Peter Riemer / Bernhard Zimmermann (Hg.): *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1998, S. 27–47.
- : ‚Viel Spott, viel Ehr!‘ – Die Ambivalenz des ὀνομαστὶ κωμωδεῖν im festlichen und generischen Kontext. In: Andrea Ercolani (Hg.): *Spoudaiogeloion*. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, S. 169–187.
- Birkenhauer, Theresia: Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text. Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Vom Drama zum Theater? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 15–23.
- Blänsdorf, Jürgen: Die kulturhistorische Seite des Dramas. Theaterwesen und Schauspieler. In: Werner Suerbaum (Hg.): *Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v. Chr.* München: Beck 2002, S. 146–150.
- : Die Palliata. Einleitung und historischer Überblick. In: Ebd., S. 170–172.
- Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- : Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- : Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Das Problem. In: Ders. (Hg.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 11–35.
- : *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*. München: Hanser 2009.
- Booth, Wayne C.: *A Rhetoric of Irony*. Chicago / London: The University of Chicago Press 1974.
- Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart: Reclam 1982.
- Borgards, Roland: 1997. Dekonstruktion und Free Jazz (Ornette Coleman und Jacques Derida). In: Sandro Zanetti (Hg.): *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*. Zürich / Berlin: diaphanes 2014, S. 69–82.
- : Improvisation, Verbot, Genie. Zur Improvisationsästhetik bei Sonnenfels, Goethe, Spalding, Moritz und Novalis. In: Markus Dauss / Ralf Haekel (Hg.): *Leib / Seele – Geist / Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 257–268.
- Bormann, Hans-Friedrich / Brandstetter, Gabriele / Matzke, Annemarie: Improvisieren. Eine Eröffnung. In: Dies. (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript 2010, S. 7–19.
- Böttiger, Carl August: Ueber das Wort *Maske* und über die Abbildungen der Masken auf alten Gemmen [1795]. In: C. A. Böttiger's kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts. Hg. v. Julius Sillig. Bd. 3. Dresden / Leipzig: Arnold 1838, S. 402–413.
- Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- : Erving Goffman, Discoverer of the Infinitely Small. In: *Theory, Culture & Society* 2.1 (1983), S. 112 f.
- : Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.

- : *Leçon sur la leçon*. In: Ders.: Sozialer Raum und Klassen. *Leçon sur la leçon*. Zwei Vorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 47–81.
- : *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010.
- Bowie, Angus M.: *The Parabasis in Aristophanes. Prolegomena, Acharnians*. In: *Classical Quarterly* 32 (1982), S. 27–40.
- Brachvogel, Albert Emil: *Geschichte des königlichen Theaters zu Berlin*. Bd. 2. Berlin: Janke 1878.
- Brauneck, Manfred / Noe, Alfred (Hg.): *Spieltexte der Wanderbühne*. 6 Bände. Berlin / New York: De Gruyter 1970–2007.
- Braungart, Wolfgang: *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen*. Göttingen: Wallstein 2012.
- Bräutigam, Bernd: *Eine schöne Republik. Friedrich Schlegels Republikanismus im Spiegel des Studium-Aufsatzes*. In: *Euphorion* 70 (1976), S. 315–339.
- Brecht, Bertolt: *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«*. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 24: *Schriften 4. Texte zu Stücken*. Berlin / Weimar: Aufbau / Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 74–86.
- : *Kleines Organon für das Theater*. In: Ebd. Bd. 23: *Schriften 3. Schriften 1942–1965*. Berlin / Weimar: Aufbau / Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 65–97.
- Bremer, Kai: *Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956*. Bielefeld: transcript 2017.
- Brockett, Oscar G.: *The Fair Theatres of Paris in the Eighteenth Century. The Undermining of the Classical Ideal*. In: Michael J. Anderson (Hg.): *Classical Drama and its Influence. Essays Presented to H. D. F. Kitto*. London: Methuen 1965, S. 249–270.
- Brockmann, Christian: *Aristophanes und die Freiheit der Komödie. Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der Acharner*. München / Leipzig: Saur 2003.
- Brumoy, Pierre: *Le Théâtre des Grecs*. 3 Bände. Paris: Rollin 1730.
- Bürger, Peter: *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1971.
- Calella, Michele: *Ein bisschen Erlösung für Mozart. Le nozze di Figaro und der Mythos der »Revolutionsoper«*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 69.2 (2014), S. 46–53.
- Campe, Rüdiger: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1990.
- : *Bella Evidentia. Begriff und Figur von Evidenz in Baumgartens Ästhetik*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 49.2 (2001), S. 243–255.
- : *Büchners politische Komödien Dantons Tod und Leonce und Lena. Tragödie oder Komödie: Gattungen des Sozialen*. In: Christian Kirchmeier (Hg.): *Das Politische des romantischen Dramas*. Paderborn: Schöningh 2019, S. 183–199.
- : *Verfahren. Kleists Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. In: *Sprache und Literatur* 43.2 (2012), S. 2–21.
- / Wessels, Malte (Hg.): *Bella Parrhesia. Begriff und Figur der freien Rede in der Frühen Neuzeit*. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach 2018.

- Castoriadis, Cornelius: Gesellschaft als imaginäre Institution. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- Catholy, Eckehard: Fastnachtspiel. Stuttgart: Metzler 1966.
- : Komische Figur und dramatische Wirklichkeit. Ein Versuch zur Typologie des Dramas. In: Die Direktoren des germanischen Seminars der Freien Universität Berlin (Hg.): Festschrift Helmut de Boor zum 75. Geburtstag am 24. März 1966. Tübingen: Niemeyer 1966, S. 193–208.
- Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha. Hg. v. Francisco Rico. Digitale Fassung der Ausgabe des Instituto Cervantes: Barcelona 1988.
- Chaouli, Michel: The Laboratory of Poetry. Chemistry and Poetics in the Work of Friedrich Schlegel. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press 2002.
- Chapman, Geoffrey A. H.: Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes. In: American Journal of Philology 104 (1983), S. 1–23.
- Cicero, Marcus Tullius: De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln. Lateinisch-deutsch. Hg. und übers. v. Rainer Nickel. Artemis & Winkler: Düsseldorf 2008.
- Cooper, Lane: An Aristotelian Theory of Comedy. With an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus. New York: Harcourt, Brace and company 1922.
- Craig, Edward Gordon: On the Art of the Theatre. Hg. v. Franc Chamberlain. London / New York: Routledge 2009.
- Crary, Jonathan: Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, MA / London: MIT Press 1992.
- Csapo, Eric: Performing Comedy in the Fifth through Early Third Centuries. In: Michael Fontaine / Adele C. Scafuro (Hg.): The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy. Oxford u. a.: Oxford University Press 2014, S. 50–69.
- D'Aubignac, François Hédelin: La pratique du théâtre und andere Schriften zur *Doctrine classique*. Nachdruck der dreibändigen Ausgabe Amsterdam 1715. Hg. v. Hans-Jörg Neuschäfer. München: Fink 1971.
- [D'Hannetaire, Jean-Nicolas Servandoni]: Observations sur l'Art du Comédien, Et sur d'autres objets concernant cette profession en général [...]. [Paris]: Aux dépens d'une Société Typographique 1774.
- Dällenbach, Lucien: Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris: Éditions du Seuil 1977.
- Damon, Cynthia: The Mask of the Parasite. A Pathology of Roman Patronage. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1997.
- Davis, Murray S.: Georg Simmel and Erving Goffman. Legitimators of the Sociological Investigation of Human Experience. In: Qualitative Sociology 20.3 (1997), S. 369–388.
- de Man, Paul: The Concept of Irony. In: Ders.: Aesthetic Ideology. Hg. v. Andrzej Warminski. Minneapolis / London: University of Minnesota Press 1997, S. 163–184.
- : Interview with Robert Moynihan (1984). In: The Paul de Man Notebooks. Hg. v. Martin McQuillan. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 147–166.
- : Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 83–130.

- Decher, Friedhelm: Die Ästhetik K. W. F. Solgers. Heidelberg: Winter 1994.
- Deiters, Franz-Josef: »Die Poesie ist eine republikanische Rede« – Friedrich Schlegels Konzept einer selbstreferentiellen Dichtung als Vollendung der Politischen Philosophie der Aufklärung. In: DVjs 81.1 (2007), S. 3–20.
- Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Fink 1992.
- Dellwing, Michael: Zur Aktualität von Erving Goffman. Wiesbaden: Springer 2014.
- Denkler, Horst: Aufbruch der Aristophaniden. Die aristophanische Komödie als Modell für das politische Lustspiel im deutschen Vormärz. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Der Dichter und seine Zeit. Politik im Spiegel der Literatur. Drittes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1969. Heidelberg: Stiehm 1970, S. 134–157.
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger / Hanns Zischler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- : Politik der Freundschaft. Übers. v. Stefan Lorenzer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.
- : Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: Limited Inc. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Werner Rappl. Wien: Passagen 2001, S. 15–45.
- : Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Übers. v. Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 351–379.
- Diderot, Denis: Discours sur la poésie dramatique. In: Ders.: Le drame bourgeois. Fiction II. Hg. v. Jacques Chouillet / Anne-Marie Chouillet. Paris: Hermann 1980 (= Œuvres complètes 10), S. 323–427.
- : Entretiens sur Le Fils naturel. In: Ders.: Le drame bourgeois. Fiction II. Hg. v. Jacques Chouillet / Anne-Marie Chouillet. Paris: Hermann 1980 (= Œuvres complètes 10), S. 83–162.
- : Paradoxe sur le comédien. In: Ders.: Paradoxe sur le comédien. Critique III. Hg. v. Jane M. Dieckmann / Georges Dulac / Jean Varloot. Paris: Hermann 1980 (= Œuvres complètes 20), S. 43–132.
- Dieckmann, Herbert: Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Hans Robert Jauß (Hg.): Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. 2., durchges. Aufl. München: Fink 1969, S. 28–59.
- Ditton, Jason / Sharrock, W. W.: [Rezension zu] Erving Goffman, *Frame Analysis* [...]. In: *Sociology* 10.2 (1976), S. 329–334.
- Dolar, Mladen: The Comic Mimesis. In: *Critical Inquiry* 43 (2017), S. 570–589.
- : If Music Be the Food of Love. In: Ders. / Slavoj Žižek: *Opera's Second Death*. New York / London: Routledge 2002, S. 1–102.
- Domsch, Sebastian: *Storyplaying. Agency and Narrative in Video Games*. Berlin / Boston: De Gruyter 2013.
- Dover, Kenneth J.: *Aristophanic Comedy*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1972.
- Dubos, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. 2 Bände. Paris: Jean Mariette 1719.

- Duckworth, George E.: *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*. Princeton, NJ: Princeton University Press ⁵1971.
- Dunsch, Boris: Prologue(s) and *Prologi*. In: Michael Fontaine / Adele C. Scafuro (Hg.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2014, S. 498–515.
- Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. Harvard-Vorlesungen (Norton Lectures 1992–93). Übers. v. Burkhart Kroeber. München / Wien: dtv 1994.
- Ehrman, Radd K.: Terentian Prologues and the Parabases of Old Comedy. In: *Latomus* 44.2 (1985), S. 370–376.
- Eibl, Karl: *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis 2004.
- Eichendorff, Joseph v.: Zur Geschichte des Dramas. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 8.2: *Abhandlungen zur Literatur*. Hg. v. Wolfram Mauser. Regensburg: Habel 1965, S. 247–424.
- Eke, Norbert Otto: Der Verlust der Gattungsmerkmale. Drama nach 1945. In: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. 310–322.
- Ellerbrock, Dagmar / Koch, Lars / Müller-Mall, Sabine u. a.: Invektivität. Perspektiven eines neuen Forschungsprogramms in den Kultur- und Sozialwissenschaften. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2.1 (2017), S. 2–24 (DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3593>; zuletzt aufgerufen am 29. 3. 2023).
- Endres, Johannes: Charakteristiken und Kritiken. In: Ders. (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 101–140.
- : Szenen der »Verwandlung«. Novalis und das Drama. In: Uwe Japp / Stefan Scherer / Claudia Stockinger (Hg.): *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 65–87.
- Ernst, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*. Münster / Hamburg / London: Lit 2002.
- Ersch, Johann S. / Gruber, Johann G. (Hg.): *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*. Leipzig: Gleditsch u. a. 1818–1889.
- Esterhammer, Angela: *Romanticism and Improvisation. 1750–1850*. Cambridge: Cambridge University Press 2008.
- Feldman, Karen: The Temporal Aside. »Transzendente Buffonerie« in Two Works of Novalis. In: *The Germanic Review* 85.2 (2010), S. 142–155.
- Fernow, Carl Ludwig: Über die Improvisatoren. In: Ders.: *Römische Studien*. Bd. 2. Zürich: Gessner 1806, S. 295–416.
- Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer* (1794). Einleitung und Register v. Wilhelm G. Jacobs. Hamburg: Meiner ⁴1997.
- Fietkau, Wolfgang: *Schwanengesang auf 1848. Ein Rendezvous am Louvre*. Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.
- Finlay, Marike: *The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*. Berlin / New York / Amsterdam: De Gruyter 1988.

- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- : Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 1–19.
- : *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. 3 Bände. Tübingen: Narr 1983.
- Flashar, Hellmut: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585–1990*. München: Beck 1991.
- : Zur Eigenart des aristophanischen Spätwerks [1967]. In Hans-Joachim Newiger (Hg.): *Aristophanes und die alte Komödie*. Darmstadt: WBG 1975, S. 405–434.
- Flögel, Carl Friedrich: *Geschichte der komischen Litteratur*. 4 Bände. Liegnitz / Leipzig: Siegert 1784–87.
- : *Geschichte des Groteskekomischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*. Liegnitz / Leipzig: Siegert 1788.
- Fohrmann, Jürgen: Über die (Un-)Verständlichkeit. In: *DVjs* 68.2 (1994), S. 197–213.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.
- : *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia*. 6 Vorlesungen, gehalten im Herbst 1983 an der Universität von Berkeley / Kalifornien. Hg. v. Joseph Pearson. Übers. v. Mira Köller. Berlin: Merve 1996.
- : *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/82)*. Hg. v. Frédéric Gros. Übers. v. Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- : *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesung am Collège de France 1983/84*. Hg. v. Frédéric Gros. Übers. v. Jürgen Schröder. Berlin: Suhrkamp 2010.
- : *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- : *Die Ordnung des Diskurses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Fischer 1991.
- : *Die Regierung des Selbst und der anderen. Vorlesung am Collège de France 1982/83*. Hg. v. Frédéric Gros. Übers. v. Jürgen Schröder. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- François, Gilbert: *Aristophane et le théâtre moderne*. In: *L'antiquité classique* 40.1 (1971), S. 38–79.
- Frank, Manfred: *Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst*. In: Willem van Reijen (Hg.): *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 124–146.
- : *»Unendliche Annäherung«. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Frank, Thomas / Koschorke, Albrecht / Lüdemann, Susanne / Matala de Mazza, Ethel: *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte – Bilder – Lektüren*. Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- Frantz, Pierre: *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France 1998.
- Frege, Gottlob: *Der Gedanke. Eine logische Untersuchung [1918]*. In: Ders.: *Logische Untersuchungen*. Hg. v. Günther Patzig. 4., durchges. u. bibl. erg. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993, S. 30–53.

- Fried, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley u. a.: University of California Press 1980.
- Fuchs, Stephan: *The Constitution of Emergent Interaction Orders. A Comment on Rawls*. In: *Sociological Theory* 6.1 (1988), S. 122–124.
- : *Interaction Systems and Power Networks. A Reply to Mouzelis*. In: *Sociological Theory* 10.1 (1992), S. 133 f.
- : *On the Microfoundations of Macrosociology. A Critique of Macrosociological Reductionism*. In: *Sociological Perspectives* 32.2 (1989), S. 169–182.
- : *Second Thoughts on Emergent Interaction Orders*. In: *Sociological Theory* 7.1 (1989), S. 121–123.
- Fuhrmann, Manfred: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – Longin*. 2., überarb. u. veränd. Aufl. Darmstadt: WBG 1992.
- Fukuyama, Francis: *The End of History and the Last Man*. New York u. a.: The Free Press 1992.
- Gabriel, Markus / Eckoldt, Matthias: *Die ewige Wahrheit und der Neue Realismus. Gespräche über (fast) alles, was der Fall ist*. E-Book. Heidelberg: Carl Auer 2019.
- Gadamer, Hans Georg: *Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute* (1985). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 8: *Ästhetik und Politik I. Kunst als Aussage*. Tübingen: Mohr 1993, S. 206–220.
- Gamm, Gerhard: *Komödie oder Tragödie. Die Aporien der Moderne im Lichte Hegels und Nietzsches*. In: Ders.: *Nicht nichts. Studien zu einer Semantik des Unbestimmten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 15–41.
- Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Übers. v. Brigitte Luchesi / Rolf Bindemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- Gehring, Wes D.: *Groucho and W. C. Fields. Huckster Comedians*. Jackson: University Press of Mississippi 1994.
- Geider, Thomas: *Trickster*. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begründet von Kurt Ranke. Bd. 13. Berlin / New York: De Gruyter 2010, Sp. 913–924.
- Gelzer, Carl T.: *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen Alten Komödie*. München: Beck 1960.
- Genette, Gérard: *Metalepse*. Übers. v. Monika Buchgeister. Hannover: Wehrhahn 2018.
- Geppert, Carl Eduard: *Die altgriechische Bühne*. Leipzig: Weigel 1843.
- Gethmann-Siefert, Annemarie: *Drama oder Komödie? Hegels Konzeption des Komischen und des Humors als Paradigma der romantischen Kunstform*. In: Dies. / Lu de Vos / Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.): *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. München: Fink 2005, S. 175–187.
- : *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*. Bonn: Bouvier 1984.

- Geulen, Eva: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Gibbon, Edward: *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Bd. 1. Basil: Tourneisen 1787.
- Giddens, Anthony: Goffman as a Systematic Social Theorist. In: Paul Drew / Anthony Wootton (Hg.): *Erving Goffman. Exploring the Interaction Order*. Cambridge: Polity Press 1988, S. 250–279.
- Gierl, Martin: Korrespondenzen, Disputationen, Zeitschriften. Wissensorganisation und die Entwicklung der gelehrten Medienrepublik zwischen 1670 und 1730. In: Richard van Dülmen / Sina Rauschenbach (Hg.): *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2004, S. 417–438.
- Goedeke, Karl: August Graf von Platen-Hallermünde. In: *Gesammelte Werke des Grafen August von Platen*. In einem Band. Stuttgart / Tübingen: Cotta 1839, S. 422–438.
- Goethe, Johann Wolfgang v.: *Italienische Reise*. In: FGA I.15.
- : *Regeln für Schauspieler*. In: FGA I.18, S. 857–883.
 - : *West-östlicher Divan*. In: FGA I.3.
- Goffman, Erving: *Communication Conduct in an Island Community*. Diss. Chicago 1953.
- : *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row 1974.
 - : *The Interaction Order*. American Sociological Association, 1982 Presidential Address. In: *American Sociological Review* 48.1 (1983), S. 1–17.
 - : *Interaktion im öffentlichen Raum*. Frankfurt a. M. / New York: Campus 2009.
 - : *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
 - : *Rahmen-Analyse. Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.
 - : *Redestatus*. In: Ders.: *Rede-Weisen. Formen der Kommunikation in sozialen Situationen*. Konstanz: UVK 2005, S. 37–72.
 - : *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München / Zürich: Piper 2003.
- Goldsmith, Elizabeth C.: *Writing for the Elite. Molière, Marivaux, and Beaumarchais*. In: Judith Chaffee / Olly Crick (Hg.): *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. London / New York: Routledge 2015, S. 321–328.
- Gordon, Mel: *Lazzi*. In: Judith Chaffee / Olly Crick (Hg.): *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. London / New York: Routledge 2015, S. 167–176.
- Görler, Woldemar: *Über die Illusion in der antiken Komödie*. In: *Antike und Abendland* 18.1 (1973), S. 41–57.
- Gottsched, Johann Christoph: *Ausführliche Redekunst*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Hg. v. Phillip M. Mitchell. Bd. 7.1–7.4. Berlin / New York: De Gruyter 1975–1981.
- : *Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Hg. v. Phillip M. Mitchell. Bd. 9.2: *Gesammelte Reden*. Berlin / New York: De Gruyter 1976, S. 492–500.

- : Versuch einer Critischen Dichtkunst. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Hg. v. Phillip M. Mitchell. Bd. 6.1–6.4. Berlin / New York: De Gruyter 1973–1978.
- Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen. Tübingen: Francke 1992.
- Greve, Jens / Schnabel, Annette / Schützeichel, Rainer: Das Makro-Mikro-Makro-Modell der soziologischen Erklärung. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das Makro-Mikro-Makro-Modell der soziologischen Erklärung. Zur Ontologie, Methodologie und Metatheorie eines Forschungsprogramms. Wiesbaden: VS Verlag 2008, S. 7–17.
- Grey, Thomas S.: *Eine Kapitulation*. Aristophanic Operetta as Cultural Warfare in 1870. In: Ders. (Hg.): Richard Wagner and His World. Princeton / Oxford: Princeton University Press 2009, S. 87–122.
- Gröne, Maximilian: Improvisation und Repräsentation – die kunstvolle Praxis der frühen Commedia dell'arte. In: Ders. u. a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg i. Br.: Rombach 2009, S. 101–116.
- Gruca, Franciszek (Hg.): Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit. Bd. 7. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2012.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Übers. v. Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- : Literarische Gegenwelten, Karnevalskultur und die Epochenschwelle vom Spätmittelalter zur Renaissance. In: Ders. (Hg.): Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters. Begleitreihe zum GRLMA. Bd. 1. Heidelberg: Winter 1980, S. 95–144.
- : Präsenz. Hg. v. Jürgen Klein. Berlin: Suhrkamp 2012.
- / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.
- Habermann, Paul: Parabase. In: Werner Kohlschmidt / Wolfgang Mohr: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin / New York: De Gruyter. 2., neu bearb. Aufl. 1977, S. 7.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- : Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Hacke, Jens / Schlak, Stephan: Zum Thema. In: Dies. (Hg.): Ironiefreie Zone. Zeitschrift für Ideengeschichte 14.4 (2022), S. 4.
- Haekel, Ralf: Der Bestrafte Brudermord. In: Peter W. Marx (Hg.): Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen. Stuttgart / Weimar: Metzler 2014, S. 21–23.
- Haider-Pregler, Hilde: Der wienerische Weg zur k. k. Hof- und Nationalschaubühne. In: Roger Bauer / Jürgen Wertheimer (Hg.): Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas. München: Fink 1983, S. 24–37.
- Halliwell, Stephen: Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens. In: Journal of Hellenic Studies 111 (1991), S. 48–70.
- : Introduction. In: Aristophanes: Birds – Lysistrata – Assembly-Women – Wealth. Hg. v. Stephen Halliwell. Oxford / New York: Oxford University Press 1998, S. ix–lxvi.
- Hamacher, Werner: (Das Ende der Kunst mit der Maske). In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 121–155.

- : Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz. In: Ders.: Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 195–234.
- : Der Satz der Gattung: Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes unbedingtem Grundsatz. In: *Modern Language Notes* 95,5 (1980), S. 1155–1180.
- Hamberger, Peter: Die rednerische Disposition in der alten TEXNH PHTOPIKH (Korax – Gorgias – Antiphon). Paderborn: Schöningh 1914.
- Harris, Joseph: *Inventing the Spectator. Subjectivity and the Theatrical Experience in Early Modern France*. Oxford: Oxford University Press 2014.
- Harsdoerffer, Georg Philipp: *Poetischer Trichter [1648–1653]*. Reprografischer Nachdruck. Darmstadt: WBG 1969.
- Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink 2005.
- Hauthal, Janine: *Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2009.
- Haym, Rudolf: *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Berlin: Gaertner 1870.
- Heath, Malcolm: Aristotelian Comedy. In: *Classical Quarterly* 39,2 (1989), S. 344–354.
- Hebbel, Friedrich: *Werke*. 5 Bände. Hg. v. Gerhard Fricke / Werner Keller / Karl Pörnbacher. München: Hanser 1963–1967.
- Hebekus, Uwe / Matala de Mazza, Ethel: Einleitung: Zwischen Verkörperung und Ereignis. Zum Andauern der Romantik im Denken des Politischen. In: Dies. / Albrecht Koschorke (Hg.): *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*. München: Fink 2003, S. 7–22.
- / Matala de Mazza, Ethel / Koschorke, Albrecht (Hg.): *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*. München: Fink 2003.
- / Völker, Jan: *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*. Hamburg: Junius 2012.
- Hebenstreit, Wilhelm: *Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik*. Hildesheim / New York: Olms 1978 [Nachdruck der Ausgabe Wien 1843].
- Hebing, Niklas: *Hegels Ästhetik des Komischen*. Meiner: Hamburg 2015.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Briefe von und an Hegel*. Hg. v. Johannes Hoffmeister. 4 Bände. 3., durchges. Aufl. Hamburg: Meiner 1969 / 1970.
- : *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826 [von der Pfordten]*. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert / Jeong-Im Kwon / Karsten Berr. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- : *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert / Bernadette Collenberg-Plotnikov. München: Fink 2004.
- : *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert. Meiner: Hamburg 1998.
- Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. 3., neubearb. Aufl. Darmstadt: WBG 1997.
- : Zur Funktion der »musikalischen Einlagen« in den Stücken des Wiener Volkstheaters. In:

- Jean-Marie Valentin (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums Nancy, 12.–13. November 1982. Bern / Frankfurt a. M. / New York: Lang 1986, S. 103–126.
- Heine, Heinrich: Deutschland. Ein Wintermärchen. Geschrieben im Januar 1844. In: Ders.: Sämtliche Schriften. Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. 3. München: dtv 1997, S. 571–646.
- : Die Romantische Schule. In: Ders.: Sämtliche Schriften. Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. 4. Hg. v. Karl Pörnbacher. München: dtv 1997, S. 357–504.
- Heinrich-Jost, Ingrid: Literarische Publizistik Adolf Glaßbrenners (1810–1876). Die List beim Schreiben der Wahrheit. München u. a.: Saur 1980.
- Henderson, Jeffrey: Attic Old Comedy, Frank Speech, and Democracy. In: Deborah Boedeker / Kurt A. Raaflaub (Hg.): Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens. Cambridge, MA / London: Harvard University Press 1998, S. 255–273.
- : The *Dēmos* and the Comic Competition. In: John J. Winkler / Froma I. Zeitlin (Hg.): Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context. Princeton: Princeton University Press 1992, S. 271–313.
- Hettlage, Robert: Erving Goffman (1922–1982). In: Dirk Kaesler (Hg.): Klassiker der Soziologie. Bd. 2: Von Talcott Parsons bis Pierre Bourdieu. München: Beck 1999, S. 188–205.
- /Lenz, Karl (Hg.): Erving Goffman. Ein soziologischer Klassiker der zweiten Generation. Bern / Stuttgart: Haupt 1991.
- Highfill, Philip H., Jr. / Burnim, Kalman A. / Langhans, Edward A. (Hg.): A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660–1800. 16 Bände. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois University Press 1973–1993.
- Hildesheimer, Wolfgang: Da steht er, der hilflose Spaßmacher. In: Fritz J. Raddatz (Hg.): ZEIT-Museum der 100 Bilder. Bedeutende Autoren und Künstler stellen ihr liebstes Kunstwerk vor. Frankfurt a. M.: Insel 1989, S. 26–29.
- Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien. Stuttgart: Metzler 1965.
- Höfener, Heiner (Hg.): Hegel-Spiele. Donauwörth: Rogner & Bernhard 1977.
- Holland, Jocelyn: The School of Shipwrecks. Improvisation in *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* and the *Lehrjahre*. In: Goethe Yearbook 15 (2008), S. 19–33.
- Hollmann, Elisabeth: Die plautinischen Dialoge und ihre Funktion. Zur Konstruktion von Spannung und Komik in den Komödien des Plautus. Berlin / Boston: De Gruyter 2016.
- Holtermann, Martin: Aristophanes. In: Christine Walde (Hg.): Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon (= Der neue Pauly Supplement Bd. 7). Darmstadt: WBG 2010, S. 91–120.
- : Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.
- Horaz: Sämtliche Werke. Lateinisch / Deutsch. Hg. v. Bernhard Kytzler. Durchges. u. bibl. erg. Ausgabe Stuttgart: Reclam 2018.

- Hornby, Richard: *Drama, Metadrama, and Perception*. London / Toronto: Associated University Press 1986.
- Hubbard, Thomas K.: *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca / London: Cornell University Press 1991.
- Hunter, Richard L.: *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1985.
- : *The Politics of Plutarch's Comparison of Aristophanes and Menander*. In: Susanne Gödde / Theodor Heinze (Hg.): *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume*. Darmstadt: WBG 2000, S. 267–276.
- Immer, Nikolas: »alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen«. Schiller und die Komödie. In: Klaus Manger (Hg.): *Der ganze Schiller. Programm ästhetischer Erziehung*. Heidelberg: Winter 2006, S. 251–279.
- Immermann, Karl: *Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier*. In: August von Platen: *Die verhängnißvolle Gabel. Der romantische Oedipus. Neudruck der Erstaussagen*. Mit Karl Immermanns »Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier«. Hg. v. Irmgard Denkler / Horst Denkler. Stuttgart: Reclam 1979, S. 183–215.
- Immerwahr, Raymond: *The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony*. In: *The Germanic Review* 26.3 (1951), S. 173–191.
- Imperio, Olimpia: *Parabasi di Aristofane. Acarnesi – Cavalieri – Vespe – Uccelli*. Bari: Adriatica 2004.
- : *parabasis*. In: Alan H. Sommerstein (Hg.): *The Encyclopedia of Greek Comedy*. Hoboken, NJ: Wiley 2019, S. 654–656.
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik*. München: Fink 1975, S. 228–252.
- : *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- : *Das Spiel im Spiel. Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare*. In: Karl L. Klein (Hg.): *Wege der Shakespeareforschung*. Darmstadt: WBG 1971, S. 212–235.
- Isokrates: *Sämtliche Werke*. Bd. 1: *Reden I–VIII*. Übers. v. Christine Ley-Hutton. Stuttgart: Hiersemann 1993.
- Jaeschke, Walter: *Ästhetische Revolution. Stichworte zur Einführung*. In: Ders. / Helmut Holzhey (Hg.): *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805)*. Hamburg: Meiner 1990, S. 1–11.
- : *Hegels Kritik an der Romantik*. In: Helmut Hühn / Joachim Schiedermaier (Hg.): *Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung*. Berlin / Boston: De Gruyter 2015, S. 157–169.
- Jahraus, Oliver: *Die Bildung eines politischen Publikums. Shakespeare und Cervantes*. In: Michael Braun (Hg.): *Deutsche Literatur und europäische Zeitgeschichte. Paul Michael Lützelers zum 75. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg 2018, S. 143–158.
- : *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation*. Weilerswist: Velbrück 2003.

- Janko, Richard: *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*. London: Duckworth 1984.
- Japp, Uwe: *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Tübingen: Niemeyer 1999.
- Jaufß, Hans Robert: *Schlegels und Schillers Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«*. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 67–106.
- Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 5. Hg. v. Norbert Miller. München: Hanser 1963, S. 7–514.
- Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. In: Christa Gürtler (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt a. M.: Verlag neue Kritik 1990, S. 157–161.
- Joss, Markus / Lehmann, Jörn (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Berlin: Theater der Zeit 2016.
- Jullien, Adolphe: *Les spectateurs sur le théâtre. Établissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra*. Paris: A. Detaille 1875.
- Jusdanis, Gregory: *Fiction Agonistes*. In *Defense of Literature*. Stanford: Stanford University Press 2010.
- Kaiser, Helmut: *Vom Werden unserer sozialistischen Nationalliteratur*. In: *Neuere deutsche Literatur* 6.8 (1958), S. 52–97.
- Kammer, Stephan: 1760. *Das Ende der Erfindungskunst und der Auftritt des Erfinders bei Karl Friedrich Flögel*. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*. Zürich / Berlin: diaphanes 2014, S. 509–519.
- Kanngießer, Peter Friedrich: *Die alte komische Bühne in Athen*. Breslau: Korn 1817.
- Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Übers. v. Walter Theimer. München: dtv 1990.
- Keck, Annette: *Komische Interventionen. Der Hanswurst und das Wiener Spafstheater des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: *Daphnis* 44 (2016), S. 360–373.
- Kemp, Wolfgang: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz: Konstanz University Press 2015.
- Kepler, Johannes: *Paralipomena in Vitellionem*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 2: *Astronomiae pars optica*. Hg. v. Franz Hammer. München: Beck 1939, S. 18–197.
- Kierkegaard, Sören: *Entweder – Oder*. Teil I und II. Hg. v. Hermann Diem / Walter Rest. Übers. v. Heinrich Fauteck. München: dtv 2005.
- : *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. Übers. v. Emanuel Hirsch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Kieserling, André: *Kommunikation unter Anwesenden. Studien über Interaktionssysteme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.
- King, Pamela M.: *Morality Plays*. In: Richard Beadle / Alan J. Fletcher (Hg.): *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 235–262.
- Kirchmeier, Christian: *»... All Questions Remain Open«: On the Epilogue of The Good Person of Szechwan and Bertolt Brecht's Poetics of Interruption*. In: *The Brecht Yearbook* 44 (2019), S. 84–100.

- : Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Das Politische des romantischen Dramas*. Paderborn: Schöningh 2019, S. 1–23.
 - : *Moral und Literatur. Eine historische Typologie*. München: Fink 2013.
 - : *Naive Theorie. Zum historischen Ort von Schillers *Ueber naive und sentimentalische Dichtung**. In: Mario Grizelj / Oliver Jahraus / Tanja Prokić (Hg.): *Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 351–374.
 - : *Das neue Schauspiel der Politik. Über die Inszenierung des Authentischen*. In: *Forschung & Lehre* 29.7 (2022), S. 534–536.
 - (Hg.): *Das Politische des romantischen Dramas*. Paderborn: Schöningh 2019.
 - : ›Tjam patram‹. *Musikalische Poetik beim frühen Brecht*. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 26 (2017), S. 49–74.
 - : *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: Ders. (Hg.): *Das Politische des romantischen Dramas*. Paderborn: Schöningh 2019, S. 157–181.
 - : *Was sind Mikrotopoi? Mit einem Exkurs zur literarischen Anthropologie des Liftboys*. In: Frieder von Ammon / Michael Waltenberger (Hg.): *Mikrokosmen. Ästhetische Formen und diskursive Figurationen einer Repräsentativität des Partikularen*. Berlin u. a.: Lang 2022, S. 201–222.
- Kirsch, Sebastian: *Chor-Denken. Sorge | Wahrheit | Technik*. Paderborn: Fink 2020.
- Kittler, Friedrich (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn u. a.: Schöningh 1980.
- : *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*. Berlin: Merve ²2011.
- Kleinschmidt, Sebastian: *Pathosallergie und Ironiekonjunktur*. In: *Sinn und Form* 51.6 (1999), S. 963–969.
- Kleist, Heinrich v.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Hg. v. Ilse-Marie Barth u. a. Frankfurt a. M.: DKV 1998–1997.
- Klotz, Volker: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*. 2., durchges. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.
- : *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Hanser ¹⁰1980.
- Kluge, Gerhard: *Clemens Brentano: ›Ponce de Leon‹*. In: Herbert Mainusch (Hg.): *Europäische Komödie*. Darmstadt: WBG 1990, S. 355–378.
- Knorr-Cetina, Karin D.: *Introduction. The Micro-Sociological Challenge of Macro-Sociology. Toward a Reconstruction of Social Theory and Methodology*. In: Dies. / Aaron V. Cicourel (Hg.): *Advances in Social Theory and Methodology. Toward an Integration of Micro- and Macro-Sociologies*. Boston / London / Henley: Routledge & Kegan Paul 1981, S. 1–47.
- Koch, Gertrud: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Koch, Lars / Nanz, Tobias / Pause, Johannes: *Imaginationen der Störung. Ein Konzept*. In: *Beemoth* 9.1 (2016), S. 6–23.

- / Petersen, Christer: Störfall. Fluchtlinien einer Wissensfigur. In: Lars Koch / Christer Petersen / Joseph Vogl (Hg.): Störfälle. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 5.2 (2011), S. 5–12.
- Kolster, Wilhelm Heinrich: De parabasi, veteris comoediae Atticae parte antiquissima. Busch: Altona 1829.
- Kommerell, Max: Die Kunst Calderons. 2., durchges. Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann 1974.
- Körner, Christian Gottfried: Ueber das Lustspiel [1808]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Adolf Stern. Leipzig: Grunow 1881, S. 117–127.
- Koschorke, Albrecht: Das Mysterium des Realen in der Moderne. In: Helmut Lethen / Ludwig Jäger / Albrecht Koschorke (Hg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader. Frankfurt a. M. / New York: Campus 2015, S. 13–38.
- : Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften. In: Eva Eßlinger / Tobias Schlechtriemen / Doris Schweitzer / Alexander Zons (Hg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 9–31.
- / Lüdemann, Susanne / Frank, Thomas / Matala de Mazza, Ethel: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas. Frankfurt a. M.: Fischer 2007.
- Koselleck, Reinhart: Revolution. Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg. In: Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Bd. 5. Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 653–788.
- : Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit. In: Archiv für Begriffsgeschichte 11 (1967), S. 81–99.
- Koster, Willem J. W. (Hg.): Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Bd. I A: Prolegomena de comoedia. Groningen: Bouma's Boekhuis 1975.
- Kraft, Stephan: Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends. Göttingen: Wallstein 2011.
- Kraus, Walther: »*Ad spectatores*« in der römischen Komödie. In: Wiener Studien 52 (1934), S. 66–83.
- Krause, Ralf: Verkehrte Welt – Dialektisch denken mit Deleuze. In: Annett Jubara / David Bense-ler (Hg.): Dialektik und Differenz. Festschrift für Milan Prucha. Wiesbaden: Harrassowitz 2001.
- Krüger, Johann Christian: Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von *Marivaux* übersetzt. Vorrede [1747]. In: Ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. David G. John. Tübingen: Niemeyer 1986, S. 521–523.
- Kuberg, Maria: »Der Chor hebt ab« – Zur Theorie des Chors in René Polleschs Theater. In: Paul Martin Langner / Joanna Gospodarczyk (Hg.): Zur Funktion und Bedeutung des Chors im zeitgenössischen Drama und Theater. Berlin u. a.: Lang 2019, S. 13–26.
- : Chor und Theorie. Zeitgenössische Theatertexte von Heiner Müller bis René Pollesch. Konstanz: Konstanz University Press 2021.
- Kunze, Stefan: Mozarts Opern. Stuttgart: Reclam ²1996.
- La Harpe, Jean-François de: Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne. 18 Bände. Paris: Baudoin Frères 1827.
- La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de: La Poétique. Hg. v. Jean-Marc Civardi. Paris: Éditions Champion 2015.

- Lacoue-Labarthe, Philippe: Diderot, le paradoxe et la mimésis. In: *Poétique* 43 (September 1980), S. 267–281.
- : Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik. Übers. v. Thomas Schestag. Stuttgart: Edition Schwarz 1990.
- / Nancy, Jean-Luc: Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik. Übers. v. Johannes Kleinbeck. Wien / Berlin: Turia + Kant 2016.
- Lande, Joel B.: Persistence of Folly. On the Origins of German Dramatic Literature. Ithaca / London: Cornell University Press and Cornell University Library 2018.
- Landgraf, Edgar: Eine wirklich transzendente Buffonerie. Improvisation und Improvisationstheater im Kontext der frühromantischen Poetologie. In: Hans-Friedrich Bormann / Gabriele Brandstetter / Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript 2010, S. 65–94.
- : *Improvisation as Art. Conceptual Challenges, Historical Perspectives*. New York / London: Continuum 2011.
- Las Cases, Emmanuel de: *Le Mémorial de Sainte-Hélène*. Hg. v. Jean Prévost. Paris: Gallimard 1948.
- Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010.
- : Eine Soziologie ohne Objekt? Anmerkungen zur Interobjektivität. In: *Berliner Journal für Soziologie* 11.2 (2001), S. 237–252.
- Lazarowicz, Klaus: Die Rampe. Bemerkungen zum Problem der theatralen Partizipation. In: Wolfgang Frühwald / Günter Niggel (Hg.): *Sprache und Bekenntnis. Hermann Kunisch zum 70. Geburtstag*. Berlin: Duncker & Humblot 1971, S. 295–314.
- Ledermüller, Martin Frobenius: *Mikroskopische Gemüths- und Augen-Ergötzung*. 1. Sammlung. Hg. v. Adam Wolfgang Winterschmidt. Nürnberg: de Launoy 1762.
- Lefort, Claude: Die Frage der Demokratie. In: Ulrich Rödel (Hg.): *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*. Übers. v. Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 281–297.
- : *Fortdauer des Theologisch-Politischen?* Wien: Passagen 1999.
- / Gauchet, Marcel: Über die Demokratie: Das Politische und die Instituierung des Gesellschaftlichen. In: Ulrich Rödel (Hg.): *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*. Übers. v. Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 89–122.
- Lehmann, Hans-Thies: Lehrstück und Möglichkeitsraum. In: Ders.: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theater texts*. 2., erw. Aufl. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 412–426.
- : *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999.
- : *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* In: Ders.: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theater texts*. 2., erw. Aufl. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 17–27.
- Lehmann, Johannes F.: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg i. Br.: Rombach 2000.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend. 1759–1765*. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 4: *Werke 1758–1759*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M.: DKV 1997, S. 453–777.

- : Hamburgische Dramaturgie. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 6: Werke 1767–1769. Hg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a. M.: DKV 1985, S. 181–694.
- : Sämtliche Schriften. Hg. v. Karl Lachmann. 23 Bände. Stuttgart u. a.: Göschen 3. Aufl. 1886–1924 [fotomechanischer Nachdruck Berlin: De Gruyter 1968].
- : Das Theater des Herrn Diderot. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5.1: Werke 1769–1766. Hg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a. M.: DKV 1990, S. 123–230.
- : Das Theater des Herrn Diderot. Zweisprachige, synoptische Edition von Denis Diderot »Le Fils naturel« (1757), und »Le Pere de famille« (1758) sowie den »Entretiens sur Le Fils naturel« und dem Essay »De la Poésie dramatique« in der Übersetzung Gotthold Ephraim Lessings (1760). Hg. v. Nikolas Immer / Olaf Müller. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2014.
- : Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Wilfried Barner u. a. Frankfurt a. M.: DKV 1985–2003.
- / Mendelssohn, Moses / Nicolai, Friedrich: Briefwechsel über das Trauerspiel. Hg. v. Jochen Schulte-Sasse. München: Winkler 1972.
- Levine, Donald N.: Parsons' Structure (and Simmel) Revisited. In: *Sociological Theory* 7.1 (1989), S. 110–117.
- Liddell, Henry George / Scott, Robert / Jones, Henry Stuart (Hg.): *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon 1961.
- Linhardt, Marion: Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010. Juli 2012. URL: <https://unipub.uni-graz.at/download/pdf/785971> (zuletzt aufgerufen am 18. 11. 2022).
- Locke, John: *An Essay Concerning Human Understanding*. Hg. v. Roger Woolhouse. London: Penguin 1997.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1993.
- Lüdemann, Susanne: Beobachtungsverhältnisse. Zur (Kunst-)Geschichte der Beobachtung zweiter Ordnung. In: Albrecht Koschorke / Cornelia Vismann (Hg.): *Widerstände der Systemtheorie. Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann*. Berlin: Akademie Verlag 1999, S. 63–75.
- : Die imaginäre Gesellschaft. Gabriel Tardes anti-naturalistische Soziologie der Nachahmung. In: Christian Borch / Urs Stäheli (Hg.): *Soziologie der Nachahmung und des Begehrens. Materialien zu Gabriel Tarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 107–124.
- : Die Ko-Präsenz der Igel. Vom unendlichen Gespräch zum Literarisch-Absoluten, billet aller-retour. In: *Arcadia* 53.1 (2018), S. 187–198.
- Luhmann, Niklas: Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition. In: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 9–71.
- : Interaktion, Organisation, Gesellschaft. Anwendungen der Systemtheorie. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung*. Bd. 2. Opladen: Westdeutscher Verlag 1975, S. 9–20.
- : *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- : *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.

- Lukács, Georg: Der junge Hegel. Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie. 2 Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- : Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas. Hg. v. Frank Benseler. Übers. v. Dénes Zalán. Darmstadt / Neuwied: Luchterhand 1981 (= Werke 15).
- : Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Bielefeld: Aisthesis 2009.
- Lukrez: Von der Natur. Lateinisch-Deutsch. Hg. v. Hermann Diels. Berlin: Akademie Verlag 2013.
- Luther, Martin: Werke. Kritische Gesamtausgabe. 120 Bände. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1883–2009 [Weimarer Ausgabe].
- Mader, Michael: Das Problem des Lachens und der Komödie bei Platon. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1977.
- Mahal, Günther: Auktoriales Theater – die Bühne als Kanzel. Autoritäts-Akzeptierung des Zuschauers als Folge dramatischer Persuasionsstrategie. Tübingen: Narr 1982.
- Mann, Christian: Aristophanes, Kleon und eine angebliche Zäsur in der Geschichte Athens. In: Andrea Ercolani (Hg.): Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, S. 105–124.
- Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Hg. v. Hermann Kurzke. Frankfurt a. M.: Fischer 2009 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 13.1).
- Mannheim, Karl: Ideologie und Utopie. Frankfurt a. M.: Schulte-Bulmke 1978.
- Marchart, Oliver: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin: Suhrkamp 2010.
- : Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft. Berlin: Suhrkamp 2018.
- Marin, Louis: Der glorreiche Körper des Königs und sein Porträt. In: Felix Trautmann (Hg.): Das politische Imaginäre. Freiheit und Gesetz V. Berlin: August Verlag 2017, S. 31–69.
- : Das Porträt des Königs. Übers. v. Heinz Jatho. Berlin: diaphanes 2005.
- Marszałek, Magdalena / Mersch, Dieter: Seien wir realistisch. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst. Zürich / Berlin: diaphanes 2016, S. 7–27.
- Martini, Fritz: Lustspiele – und das Lustspiel. Stuttgart: Klett 1974.
- Marx, Karl: Die Deutsche Ideologie. In: Ders.: Die Frühschriften. Hg. v. Siegfried Landshut. 7. Aufl. Neu eingerichtet von Oliver Heins / Richard Sperl. Stuttgart: Kröner 2004, S. 405–554.
- : Thesen über Feuerbach (1844). In: Ebd., S. 402–404.
- / Engels, Friedrich: Gesamtausgabe (MEGA). Hg. von der Internationalen Marx-Engels-Stiftung [u. a.]. Berlin: De Gruyter [u. a.] 1975 ff.
- Matala de Mazza, Ethel: Fabelhafte Macht. Louis Marin liest Jean de La Fontaine. In: Felix Trautmann (Hg.): Das politische Imaginäre. Freiheit und Gesetz V. Berlin: August Verlag 2017, S. 71–94.
- : Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik. Freiburg i. Br.: Rombach 1999.

- Matuschek, Stefan: *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*. München: Beck 2021.
- : *Klassisches Altertum*. In: Johannes Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 70–100.
- Matzke, Annemarie: *Der unmögliche Schauspieler. Theater-Improvisieren*. In: Hans-Friedrich Bormann / Gabriele Brandstetter / Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript 2010, S. 161–182.
- Maye, Harun: *Der König der Romantik. Zur politischen Romantik der Lesung bei Ludwig Tieck*. In: Christian Kirchmeier (Hg.): *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 28 (2018)*. Sonderheft: *Das Politische des romantischen Dramas*. Paderborn: Schöningh 2019, S. 133–155.
- Mayer, Hans: *Außenseiter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. »Understanding Media«*. Düsseldorf u. a.: Econ 1992.
- McMahan, Matthew J.: *Border-Crossing and Comedy at the Théâtre Italien, 1716–1723*. Cham: Palgrave Macmillan 2021.
- Mead, George H.: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Hg. v. Charles W. Morris. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption*. Stuttgart: Reclam 2011.
- Meier, Christian: *Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte*. o. O. [München]: Goldmann 1997.
- Meier, Heinrich: *Warum Politische Philosophie?* Stuttgart / Weimar: Metzler 2000.
- Meillassoux, Quentin: *Metaphysik, Spekulation, Korrelation*. In: Armen Avanessian (Hg.): *Realismus Jetzt. Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert*. Berlin: Merve 2013, S. 23–56.
- : *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*. Übers. v. Roland Frommel. Neuaufl. Berlin: diaphanes 2018.
- Meja, Volker / Stehr, Nico (Hg.): *Der Streit um die Wissenssoziologie*. 2 Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.
- Mendelssohn, Moses: *Von der Herrschaft über die Neigungen*. In: Ders.: *Schriften zur Philosophie und Ästhetik II*. Hg. v. Fritz Bamberger / Leo Strauss. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1972 (= *Gesammelte Schriften Bd. 2*), S. 147–155.
- Menke, Bettine: *Allegorie. »Ostentation der Faktur« und »Theorie«*. Einleitung. In: Ulla Haselstein (Hg.): *Allegorie. DFG-Symposion 2014*. Berlin / Boston: De Gruyter 2016, S. 113–135.
- Menke, Christoph: *Ethischer Konflikt und ästhetisches Spiel. Zum geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche*. In: *Hegel-Jahrbuch* [o. Nr.] (1999), S. 16–28.
- : *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- : *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- : *Von der Ironie der Politik zur Politik der Ironie. Eine Notiz zum Prozess liberaler Demokratie*. In: Thorsten Bonacker / André Brodocz / Thomas Noetzel (Hg.): *Die Ironie der Politik. Über die Konstruktion politischer Wirklichkeiten*. Frankfurt / New York: Campus 2003, S. 19–33.

- Menninghaus, Winfried: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- Mersch, Dieter: Objekt und Kontingenz. Zur realistischen Wende in der zeitgenössischen Philosophie. In: *figurationen* (01/2019), S. 89–101.
- : Objektorientierte Ontologien und andere spekulative Realismen. Eine kritische Durchsicht. In: Magdalena Marszałek / Dieter Mersch (Hg.): *Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*. Zürich / Berlin: diaphanes 2016, S. 109–159.
- : *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink 2002.
- Messlin, Dorit: *Antike und Moderne. Friedrich Schlegels Poetik, Philosophie und Lebenskunst*. Berlin / New York: De Gruyter 2011.
- Mezraud, Maud: Das kritische Theater Friedrich Schlegels. In: Olivia Ebert / Eva Holling / Nikolaus Müller-Schöll u. a. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018, S. 329–336.
- Mitchell, W. J. Thomas: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press 1986.
- Möllendorf, Peter v.: *Aristophanes*. Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2002.
- Möller, Melanie: Am Nullpunkt der Rhetorik? Michel Foucault und die parrhesiastische Rede. In: Petra Gehring / Andreas Gelhard (Hg.): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit*. Zürich: diaphanes 2012, S. 103–120.
- Montagu, Lady Mary Wortley: *Letters from the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu 1709 to 1762*. London: J. M. Dent & Sons / New York: E. P. Dutton 1906.
- Moritz, Karl Philipp: *Reise eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788 in Briefen*. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Horst Günther. Bd. 2: *Reisen. Schriften zur Kunst und Mythologie*. Frankfurt a. M.: Insel 1981, S. 127–485.
- Moser, Dietz-Rüdiger: *Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie*. In: *Euphorion* 84 (1990), S. 89–111.
- Möser, Justus: *Harlekin oder Verteidigung des Groteske=Komischen*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. 1. Abteilung: *Dichterisches Werk, philosophische und kritische Einzelschriften*. Bd. 2: *Gedichte, Drama: Arminius, Vermischte Schriften, Teil I*. Hg. v. Oda May. Oldenburg / Hamburg: Stalling 1981, S. 306–342.
- Mouzelis, Nicos: *The Interaction Order and the Micro-Macro Distinction*. In: *Sociological Theory* 10.1 (1992), S. 122–128.
- : *The Poverty of Sociological Theory*. In: *Sociology* 27.4 (1993), S. 675–695.
- Muecke, Frances: *Playing with the Play. Theatrical Self-consciousness in Aristophanes*. In: *Antichthon* 11 (1977), S. 52–67.
- Müller, Adam: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Kritische Ausgabe*. 2 Bände. Hg. v. Walter Schroeder / Werner Siebert. Neuwied / Berlin: Luchterhand 1967.
- Müller, Julian: *Bestimmbare Unbestimmtheiten. Skizze einer indeterministischen Soziologie*. München: Fink 2015.
- Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Späßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn u. a.: Schöningh 2003.

- Müller-Schöll, Nikolaus: »Der Chor der Komödie«. Zur Wiederkehr des Harlekin in Theater und Performance der Gegenwart. In: Ders. / André Schallenberg / Mayte Zimmermann (Hg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 189–201.
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam 2003, S. 389–408.
- Münz, Rudolf: Das »andere« Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1979.
- : Das Harlekin-Prinzip. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 10.1 (2019), S. 133–136.
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Übers. v. Nils Hodyas / Timo Obergöker. Zürich / Berlin: diaphanes 2014.
- : Die Erfahrung der Freiheit. Übers. v. Thomas Laugstien. Zürich / Berlin: diaphanes 2016.
- : singular plural sein. Übers. v. Ulrich Müller-Schöll. Durchges. Neuaufl. Zürich: diaphanes 2016.
- : Die undarstellbare Gemeinschaft. Übers. v. Gisela Febel / Jutta Legueil. Stuttgart: Schwarz 1988.
- Nesselrath, Heinz-Günther: Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte. Berlin / New York: De Gruyter 1990.
- Neumann, Gerhard: Einleitung. In: Ders. / Caroline Pross / Gerald Wildgruber (Hg.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Freiburg i. Br.: Rombach 2000, S. 11–32.
- Newiger, Hans-Joachim: Die griechische Komödie. In: Ernst Vogt (Hg.): *Griechische Literatur*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1981 (= *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* Bd. 2), S. 187–230.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra I–IV. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli / Mazzino Montinari. Bd. 4. München: dtv 1999.
- : Die Geburt der Tragödie. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli / Mazzino Montinari. Bd. 1. München: dtv 1999, S. 9–156.
- : Zur Genealogie der Moral. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli / Mazzino Montinari. Bd. 5. München: dtv 1999, S. 245–412.
- Nordau, Max: Der Pariser Aristophanes. In: Ders.: *Aus dem wahren Milliardenlande. Pariser Studien und Bilder*. Bd. 2. Leipzig: Duncker & Humblot 1878, S. 75–84.
- Nöth, Winfried: Crisis of Representation? In: *Semiotica* 143 (2003), S. 3–7.
- Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. 6 Bände. Begründet v. Paul Kluckhohn / Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer 1960 ff.
- Orlich, Wolfgang: »Realismus der Illusion – Illusion des Realismus«. Bemerkungen zur Theaterpraxis und Dramentheorie in der Mitte des 18. Jahrhunderts. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 8 (1984), S. 431–447.
- Panofsky, Dora: Gilles or Pierrot? Iconographic Notes on Watteau. In: *Gazette des Beaux-Arts* 39 (Mai-Juni 1952), S. 319–340.
- Pape, Walter: Comic Illusion and Illusion in Comedy. The Discourse of Emotional Freedom. In: Frederick Bruwick / Walter Pape (Hg.): *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*. Berlin / New York: De Gruyter 1990, S. 229–249.

- Papilloud, Christian: Georg Simmel. La dimension sociologique de la *Wechselwirkung*. In: Revue européenne des sciences sociales 38, Nr. 119 (2000), S. 103–129.
- Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften. Begonnen v. Georg Wissowa. Stuttgart: Metzler 1893–1980.
- Peter, Klaus: Friedrich Schlegel. Stuttgart: Metzler 1978.
- Pfaller, Robert: Ästhetik der Interpassivität. Hamburg: Philo Fine Arts 2008.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink ¹2001.
- Pickard-Cambridge, Arthur: The Dramatic Festivals of Athens. Oxford: Clarendon ²1988.
- Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 1992.
- Plachta, Bodo: Damnatur – Toleratur – Admittitur. Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1994.
- Platon: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. Hg. v. Gunther Eigler. Darmstadt: WBG 2019.
- Platonios: La commedia greca. Hg. v. Franca Perusino. Urbino: Quattroventi 1989.
- Plutarch: Moralia. Bd. 9: Table-Talk, Books 7–9. Dialogue on Love. Übers. v. Edwin L. Minar / F. H. Sandbach / W. C. Helmbold. Cambridge, MA: Harvard University Press 1961 (= Loeb Classical Library 425).
- : Moralia. Bd. 10: Love Stories. That a Philosopher Ought to Converse Especially With Men in Power. To an Uneducated Ruler. Whether an Old Man Should Engage in Public Affairs. Precepts of Statecraft. On Monarchy, Democracy, and Oligarchy. That We Ought Not to Borrow. Lives of the Ten Orators. Summary of a Comparison Between Aristophanes and Menander. Übers. v. Harold North Fowler. Cambridge, MA: Harvard University Press 1936 (= Loeb Classical Library 321).
- Poe, Joe Park: Entrances, Exits, and the Structure of Aristophanic Comedy. In: Hermes 127.2 (1999), S. 189–207.
- Pöggeler, Otto: Hegels Kritik der Romantik. München: Fink 1998.
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Posner, Donald: Antoine Watteau. Berlin: Frölich & Kaufmann 1984.
- Primavesi, Patrick: Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800. Frankfurt a. M. / New York: Campus 2008.
- Promies, Wolfgang: Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus. München: Hanser 1966.
- Prutz, Robert Eduard: Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart. Leipzig: Mayer 1847.
- Pseudo-Xenophon: Die Verfassung der Athener. Griechisch und deutsch. Hg. und übers. v. Gregor Weber. Darmstadt: WBG 2010.
- Puchner, Martin: Theaterfeinde. Die anti-theatralischen Dramatiker der Moderne. Übers. v. Jan Küveler. Freiburg i. Br. / Berlin: Rombach 2006.
- Pugh, David: Heine's Aristophanes Complex and the Ambivalence of *Deutschland: Ein Wintermärchen*. In: The Modern Language Review 99.3 (2004), S. 665–680.

- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis oratoriae libri XII*. Hg. v. Helmut Rahn. 2 Bände. 2., durchges. Aufl. Darmstadt: WBG 1988.
- Raab, Jürgen: Erving Goffman. 2., überarb. Aufl. Konstanz/München: UVK 2014.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books 2006.
- : *Der emanzipierte Zuschauer*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Richard Steurer. Wien: Passagen 2010.
- : *Was bringt die Klassik auf die Bühne?* In: Felix Ensslin (Hg.): *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne?* Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 23–38.
- Rapp, Moriz: *Geschichte des griechischen Schauspiels vom Standpunkt der dramatischen Kunst*. Tübingen: Laupp & Siebeck 1862.
- Rau, Milo: *Das Genter Manifest*. In: Ders.: *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*. Berlin: Verbrecher Verlag o. J. [2018], S. 142–145.
- Rawls, Anne W.: *The Interaction Order Sui Generis. Goffman's Contribution to Social Theory*. In: *Sociological Theory* 5,2 (1987), S. 136–149.
- : *Interaction vs. Interaction Order. Reply to Fuchs*. In: *Sociological Theory* 6,1 (1988), S. 124–129.
- : *Reply to »The Interaction Order and the Micro-Macro Distinction«*. In: *Sociological Theory* 10,1 (1992), S. 129–132.
- Rebentisch, Juliane: *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Recke, Elisa v. d.: *Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien, in den Jahren 1804 bis 1806*. Hg. v. [Carl August] Böttiger. 4 Bände. Berlin: Nicolai 1815–1817.
- Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.
- Reiss, Timothy J.: *Toward Dramatic Illusion. Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace*. New Haven / London: Yale University Press 1971.
- Riccoboni, Luigi: *Des Hrn. Ludwig Riccoboni Geschichte der italiänischen Schaubühne*. In: Gotthold Ephraim Lessing (Hg.): *Theatralische Bibliothek*. 2. Stück. Berlin: Voß 1754, S. 135–214.
- Ricoboni, Louis: *Histoire du théâtre italien [...]*. 2 Bände. Paris: Cailleau 1730/31.
- Ritzer, Monika: *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche. Eine Biographie*. Göttingen: Wallstein 2018.
- Rodewald, Verena: *Das »à part« im Deutschen Schauspiel. Ein Beitrag zur Technik des Dramas*. I. Teil: *Das »à part« im Schauspiel des XIV. Jahrhunderts*. Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt 1908.
- Röggla, Kathrin: *Negativer Realismus*. In: *Theater der Zeit* (September 2015), S. 55–58.
- Röllli, Marc (Hg.): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*. München: Fink 2004.
- : *Gilles Deleuze. Philosophie des transzendentalen Empirismus*. Wien: Turia + Kant 2003.
- Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien: Schroll 1952.

- Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Übers. v. Christa Krüger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. München: Fink 2008.
- Rosen, Ralph M.: Comic *Parrhêsia* and the Paradoxes of Repression. In: S. Douglas Olson (Hg.): Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson. Berlin / Boston: De Gruyter 2014, S. 13–28.
- : Old Comedy and the Iambographic Tradition. Atlanta: Scholars Press 1988.
- Rosenblatt, Roger: The Age of Irony Comes to an End. In: TIME Magazine 158.13 (24. 9. 2001), S. 79.
- Rosenmeyer, Thomas G.: »Metatheater«. An Essay on Overload. In: Arion 10.2 (2002), S. 87–119.
- Rötscher, Heinrich Theodor: Aristophanes und sein Zeitalter. Eine philologisch-philosophische Abhandlung zur Alterthumsforschung. Berlin: Voss 1827.
- Rousseau, Jean-Jacques: Lettre à d'Alembert. In: Ders.: Œuvres complètes. Hg. v. Bernard Gagnebin / Marcel Raymond. Bd. 5. Paris: Gallimard 1995, S. 1–125.
- Ruge, Arnold: Rezension zu *Neue Gedichte* und zu *Deutschland. Ein Wintermärchen*. In: Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Bd. 8: Rezensionen und Notizen zu Heines Werken aus den Jahren 1844 bis 1845. Hg. v. Sikander Singh. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, S. 351–358.
- Ruge, Eugen: Die andere Art des Wissens. Ein Plädoyer für das Erzählen. In: Theater der Zeit (Juni 2015), S. 29–33.
- Sand, Maurice: Masques et bouffons. Comédie italienne. 2 Bände. Paris: Michel Lévy frères 1860.
- Sander-Pieper, Gudrun: Das Komische bei Plautus. Eine Analyse zur plautinischen Poetik. Berlin / New York 2007.
- Sartre, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Hg. v. Traugott König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980/2014.
- Saße, Günter: Das Spiel mit der Rampe. Zum Verhältnis von Bühnenwirklichkeit und Zuschauerwirklichkeit im Theater der Moderne. In: DVjs 61.4 (1987), S. 733–754.
- Scafuro, Adele C.: Menander. In: Michael Fontaine / Adele C. Scafuro (Hg.): The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy. Oxford u. a.: Oxford University Press 2014, S. 218–238.
- Scaliger, Iulius Caesar: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. 6 Bände. Hg. v. Luc Deitz / Gregor Vogt-Spira. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog 1994–2011.
- Schabert, Ina (Hg.): Shakespeare Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. 5., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart: Kröner 2009.
- Schanze, Helmut: Romantik als »unpolitische« Kategorie. In: Klaus Ries (Hg.): Romantik und Revolution. Zum politischen Reformpotential einer unpolitischen Bewegung. Heidelberg: Winter 2012, S. 27–53.
- Scherer, Stefan: Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik. Berlin / New York: De Gruyter 2003.
- Schild, Wolfgang: Verwirrende Rechtsbelehrung. Zu Ferdinand von Schirachs »Terror«. Berlin: Lit 2016.

- Schiller, Friedrich: Dramatische Preisauflage. In: FSA 8, S. 1038f.
- : Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: FSA 5, S. 281–291.
- : Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? In: FSA 8, S. 185–200.
- Schivelbusch, Wolfgang: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. München / Wien: Hanser 1983.
- Schlegel, August Wilhelm: Ueber den dramatischen Dialog. 1796. In: Ders.: Kritische Schriften. Bd. 1. Berlin: Reimer 1828, S. 365–386.
- : Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Hg. v. Edgar Lohner. 2 Bände. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1966 (= Kritische Schriften und Briefe 5 f.).
- Schlosser, Johann Georg: Vorerinnerung [zur Übersetzung der *Frösche*]. In: Ders.: Kleine Schriften. Bd. 3. Basel: Serini 1783, S. 130–141.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Polarisierung als Gestaltungsprinzip auf dem Alt-Wiener Volkstheater. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 3. F. 10 (1973), S. 41–63.
- Schmitt, Carl: Politische Romantik. München / Leipzig: Duncker & Humblodt 1925.
- Schmitz, Rainer (Hg.): Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung. Göttingen: Wallstein 1992.
- Schnädelbach, Herbert: Hegels praktische Philosophie. Ein Kommentar der Texte in der Reihenfolge ihrer Entstehung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Schneider, Helmut: Geist und Geschichte. Studien zur Philosophie Hegels. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1998.
- Schnyder, Peter: Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk. Paderborn u. a.: Schöningh 1999.
- Schoenmakers, Henri: The Spectator in the Leading Role. Developments in Reception and Audience Research within Theatre Studies: Theory and Research. In: Willmar Sauter (Hg.): New Directions in Theatre Studies. Proceedings of the IXth FIRT / IFTR Congress. Kopenhagen: Munksgaard 1990, S. 93–106.
- Scholz, Bernhard F. (Hg.): Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation. Studies on Literary Representation. Tübingen / Basel: Francke 1998.
- Schöning, Matthias: Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen *Athenäum* und *Philosophie des Lebens*. Paderborn u. a.: Schöningh 2002.
- Schulte, Michael: Die »Tragödie im Sittlichen«. Zur Dramentheorie Hegels. München: Fink 1992.
- Schumacher, Eckhard: Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Schüttelpelz, Erhard: Der Trickster. In: Eva Eßlinger / Tobias Schlechtriemen / Doris Schweitzer / Alexander Zons (Hg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 208–224.
- Schwanitz, Dietrich: Zeit und Geschichte im Roman – Interaktion und Gesellschaft im Drama. Zur wechselseitigen Erhellung von Systemtheorie und Literatur. In: Dirk Baecker / Jürgen Markowitz / Rudolf Stichweh u. a. (Hg.): Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 181–213.

- Scott, Virginia: France. In: Christopher B. Balme / Piermario Vescovo / Daniele Vianello (Hg.): *Commedia dell'Arte in Context*. Cambridge: Cambridge University Press 2018, S. 76–88.
- Sennett, Richard: *The Fall of Public Man*. New York: Knopf 1977.
- Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- Seyfert, Robert: Cornelius Castoriadis: Institution, Macht, Politik. In: Ulrich Bröckling / Robert Feustel (Hg.): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: transcript 2010, S. 253–272.
- Sifakis, Gregory M.: *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*. London: Athlone 1971.
- Simmel, Georg: Soziologie. *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch [1902]*. In: Ders.: *Gesamtausgabe. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 1*. Hg. v. Rüdiger Kramme / Angela Rammstedt / Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 101–108.
- : *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung [1908]*. Hg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992 (= GSG 11).
- Simon, Ralf: *Theorie der Komödie*. In: Ders. (Hg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 47–66.
- : *Zusammenstoß des Allgemeinen mit dem Besonderen, komisch wie politisch. Zu Brentanos Ponce de Leon und Eichendorffs Die Freier*. In: Christian Kirchmeier (Hg.): *Das Politische des romantischen Dramas*. Paderborn: Schöningh 2019, S. 201–221.
- Slater, Niall W.: *Aristophanes' Apprenticeship Again*. In: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 30.1 (1989), S. 67–82.
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: *Beurtheilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Bd. 2*. Hg. v. Ludwig Tieck / Friedrich v. Raumer. Leipzig: Brockhaus 1826, S. 493–628.
- : *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. 2 Bände*. Hg. v. Ludwig Tieck / Friedrich v. Raumer. Leipzig: Brockhaus 1826.
- : *Vorlesungen über Ästhetik*. Hg. v. Giovanna Pinna. Hamburg: Meiner 2017.
- Somers-Hall, Henry: *Hegel, Deleuze, and the Critique of Representation. Dialectics of Negation and Difference*. New York: SUNY press 2012.
- Sommerstein, Alan H.: *audience, adress to*. In: Ders. (Hg.): *The Encyclopedia of Greek Comedy*. Hoboken, NJ: Wiley 2019, S. 117f.
- : *Die Komödie und das »Unsagbare«*. In: Andrea Ercolani (Hg.): *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, S. 125–145.
- [Sonnenfels, Joseph v.]: *Sätze aus der Polizey, Handlungs- und Finanz-Wissenschaft. Zum Leitfaden der akademischen Vorlesungen*. Wien: Johann Thomas Edler von Trattner 1765.
- Sonnleitner, Johann: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl*. In: Joseph Anton Stranitzky u. a.: *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*. Hg. v. Johann Sonnleitner. Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1996, S. 331–389.

- Spencer-Brown, George: *Laws of Form*. Leipzig: Bohmeier 2009.
- Spörl, Uwe: *Basislexikon Literaturwissenschaft*. 2. durchges. Aufl. Paderborn u. a.: Schöningh 2006.
- Stackelberg, Jürgen v.: *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*. München: Fink 1996.
- Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis 1961.
- Stanislawski, Konstantin: *Stanislawski-Lesebuch*. Hg. v. Peter Simhandl. Berlin: Edition Sigma 1990.
- Stanitzek, Georg: *Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1989.
- Starobinski, Jean: *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*. Übers. v. Markus Jakob. Frankfurt a. M.: Fischer 1985.
- Stegemann, Bernd: *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit 2013.
- : *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit 2015.
- Steinmetz, Horst: *Der Harlekin. Seine Rolle in der deutschen Komödientheorie und -dichtung des 18. Jahrhunderts*. In: *Neophilologus* 50.1 (1966), S. 95–106.
- Stenzel, Julia: *Aristophanes stirbt, Aristophanes wird geboren. Hegelianische Blicke auf Heine im Exil*. In: Friederike Krippner / Andrea Polaschegg / Julia Stenzel (Hg.): *Die andere Antike. Altertumsfigurationen auf der Bühne des 19. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink 2018, S. 51–72.
- : *Das Quaken der Journale. Die aristophanischen Frösche zwischen literarischer und politischer Öffentlichkeit*. In: Meike Wagner (Hg.): *Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert*. Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 243–265.
- : *Der Theaterautor als Weltenmacher. Adolf Glasbrenners verkehrte Romantik*. In: Christian Kirchmeier (Hg.): *Das Politische des romantischen Dramas*. Paderborn: Schöningh 2019, S. 223–242.
- : *Von schäumenden und kontrollierenden Kommentaren. Die Berliner Antigone-Inszenierung von 1842 und ihre Reformulierungen in der politisierten Literatur des Vor- und Nachmärz*. In: Anja Becker / Jan Mohr (Hg.): *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*. Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 365–386.
- : *Der Zuschauer im Bild der Antike. Konstruktionen des 19. Jahrhunderts*. In: *Forum Modernes Theater* 24.1 (2009), S. 3–17.
- Stierle, Karlheinz: *Diderots Begriff des »Interessanten«*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 23.1 (1979), S. 55–67.
- Stockhammer, Robert: *Der lustige Literaturkritiker auf der Bühne (und im Publikum). Freisetzung des Un-Sinns in Aristophanes' Die Frösche und Tiecks Der gestiefelte Kater*. In: Peter Csobádi / Gernot Gruber / Jürgen Kühnel u. a. (Hg.): *Die Lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*. Anif / Salzburg: Müller-Speiser 1994.
- Storey, Ian C.: *Eupolis. Poet of Old Comedy*. Oxford: Oxford University Press 2003.
- : *Origins and Fifth-Century Comedy*. In: Gregory W. Dobrov (Hg.): *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden / Boston: Brill 2010, S. 179–225.
- Storey, Robert F.: *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton: Princeton University Press 1978.

- Stow, Harry L.: *The Violation of the Dramatic Illusion in the Comedies of Aristophanes*. Diss. Chicago 1936.
- Strindberg, August: Vorwort [zu *Fräulein Julie*]. In: Ders.: *Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 5: 1887–1888. Hg. v. Wolfgang Butt. Frankfurt a. M.: Insel 1984, S. 759–773.
- Strohschneider, Peter: *Zumutungen. Wissenschaft in Zeiten von Populismus, Moralisierung und Szientokratie*. Hamburg: kursbuch.edition 2020.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. 2., durchges. u. erw. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1977.
- Sulzer, Johann George: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. 2 Bände. Leipzig: Weidemanns Erben und Reich 1771/1774.
- Sund, Judy: *Why So Sad? Watteau's Pierrots*. In: *Art Bulletin* 98.3 (2016), S. 321–347.
- Süß, Wilhelm: *Aristophanes und die Nachwelt*. Leipzig: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung 1911.
- Szondi, Peter: *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien*. In: Ders.: *Schriften*. Hg. v. Jean Bollack u. a. Berlin: Suhrkamp 2011, Bd. 2, S. 11–31.
- : *Hegels Lehre von der Dichtung*. In: Ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Hg. v. Senta Metz / Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 267–511.
- : *Theorie des modernen Dramas. 1880–1950*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1956.
- Tarde, Gabriel: *Die Gesetze der Nachahmung*. Übers. v. Jadja Wolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Tatari, Marita: *Kunstwerk als Handlung. Transformationen von Ausstellung und Teilnahme*. Paderborn: Fink 2017.
- Taube, Gerd: *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer »Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels«*. Tübingen: Niemeyer 1995.
- Tieber, Claus: *Aus der Rolle fallen. Zum Stilmittel des Aparte in Film und Fernsehen*. In: *Maske und Kothurn* 51.4 (2005), S. 509–516.
- Tieck, Ludwig: *Das Buch über Shakspeare. Fragmente und Entwürfe*. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese*. 2 Bände. Hg. v. Rudolf Köpke. Leipzig: Brockhaus 1855, Bd. 2, S. 94–158.
- : *Phantasmus*. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M.: DKV 1985 (= *Schriften* Bd. 6).
- : *Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 1: *Schriften 1789–1794*. Hg. v. Achim Hölter. Frankfurt a. M.: DKV 1991, S. 685–722.
- : *Vorbericht*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 1. Berlin: Reimer 1828, S. V–XLIV.
- / Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: *The Complete Correspondence*. Hg. v. Percy Matenko. New York / Berlin: Westermann 1933.
- Tigges, Stefan: *Rückkehr des dramatischen Erzählens?* In: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. 323–327.
- Tillyard, Eustace M. W.: *Shakespeare's History Plays*. Harmondsworth: Penguin 1962.
- Trautmann, Felix: *Das politische Imaginäre. Zur Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Das politische Imaginäre. Freiheit und Gesetz V*. Berlin: August Verlag 2017, S. 9–27.

- Trautwein, Wolfgang: Komödientheorien und Komödie. Ein Ordnungsversuch. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 27 (1983), S. 86–123.
- Trüstedt, Katrin: Die Komödie der Tragödie. Shakespeares »Sturm« am Umschlagplatz von Mythos und Moderne, Rache und Recht, Tragik und Spiel. Konstanz: Konstanz University Press 2011.
- Velten, Hans Rudolf: Scurrilitas. Das Lachen, die Komik und der Körper in Literatur und Kultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017.
- Vidal, Mary: Watteau's Painted Conversations. Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France. New Haven / London: Yale University Press 1992.
- Vieweg-Marks, Karin: Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1989.
- Villacèque, Noémie: »Toi, spectateur de mes tourments«. Les adresses au public dans la tragédie grecque. In: Cahiers du Centre Gustave Glotz 18 (2007), S. 263–280.
- Vogel, Juliane: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche. München: Fink 2018.
- Voltaire: Dictionnaire philosophique. Hg. v. Christiane Mervaud. 2 Bände. Oxford: Voltaire Foundation 1994 (= The Complete Works of Voltaire, Bd. 35 f.).
- : Discours sur la tragédie. Hg. v. John Renwick. In: The Complete Works of Voltaire. Bd. 5: 1728–1730. Oxford: Voltaire Foundation 1998, S. 156–183.
- [Vulpinus, Christian August:] Harlekins Reisen und Abentheuer. Berlin: Hartmann 1798.
- Wagner, Meike: Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis. Berlin: Akademie Verlag 2013.
- Wagner, Richard: Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben. Leipzig: Fritzsche 1873.
- : Die Kunst und die Revolution. In: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 3. Leipzig: Fritzsche 1872, S. 9–50.
- : Über Schauspieler und Sänger. In: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 9. Leipzig: Fritzsche 1873, S. 189–274.
- Warning, Rainer: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Wolfgang Preisendanz / Rainer Warning (Hg.): Das Komische. München: Fink 1976, S. 279–333.
- : Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels. München: Fink 1974.
- : Komik / Komödie. In: Das Fischer Lexikon Literatur. Bd. 2. Hg. v. Ulfert Ricklefs. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 897–936.
- : Komödie und Satire am Beispiel von Beaumarchais' *Mariage de Figaro*. In: DVjs 54.4 (1980), S. 547–563.
- Washington, Chris: Romanticism and Speculative Realism. In: Literature Compass 12.9 (2015), S. 448–460.
- Weber, Samuel: Theatricality as Medium. New York: Fordham University Press 2004.
- Weiland, Werner: Der junge Friedrich Schlegel oder Die Revolution in der Frühromantik. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1968.

- Wellmann, Janina: Bewegung an der Wand. Zur Aufführung von Organismen mit dem Sonnenmikroskop. In: Nicola Gess / Agnes Hoffmann / Annette Kappeler (Hg.): *Belebungs-künste. Praktiken lebendiger Darstellung in Literatur, Kunst und Wissenschaft um 1800*. Paderborn: Fink 2019, S. 229–245.
- Wieland, Christoph Martin: An Herrn H. V***. In: *Der Neue Teutsche Merkur* H. 3 (1793), S. 421–432.
- : Kurze Darstellung der innerlichen Verfassung und äusserlichen Lage von Athen in dem Zeitraum, worin *Aristofanes* seine noch vorhandenen Komödien auf die Schaubühne brachte. In: *Der Neue Teutsche Merkur* H. 1 (1794), S. 19–49.
- [Übersetzer]: Die Ritter. In: *Attisches Museum* 2.1 (1798), S. II–144.
- : Versuch über die Frage: ob und wie fern Aristofanes gegen den Vorwurf, den Sokrates in den *Wolken* persönlich mißhandelt zu haben, gerechtfertigt, oder entschuldigt werden könne? In: *Attisches Museum* 3.1 (1799), S. 57–100.
- Wild, Christopher J.: *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist*. Freiburg i. Br.: Rombach 2003.
- Wilke, Christian: *Paradoxie und Konsens. Praktiken antikonsensualer Rede in Philosophie und Rhetorik der Antike, Frühen Neuzeit und Moderne*. Brill / Fink: Paderborn 2020.
- Willems, Herbert: *Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans: Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Williams, Simon Johnson: *Appraising Goffman*. In: *The British Journal of Sociology* 37.3 (1986), S. 348–369.
- Winkin, Yves / Leeds-Hurwitz, Wendy: *Erving Goffman. A Critical Introduction to Media and Communication Theory*. New York u. a.: Lang 2013.
- Winter, Susanne: *Von illusionärer Wirklichkeit und wahrer Illusion. Zu Carlo Gozzis *Fiabe teatrali**. Frankfurt a. M.: Klostermann 2007.
- Wirth, Andrzej: Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte. In: *Theater heute* 21.1 (1980), S. 16–19.
- Wirth, Uwe: *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, welches aus *Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde**. In: Ders. (Hg.): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*. Berlin: Kadmos 2013, S. 15–57.
- Witte, Bernd u. a. (Hg.): *Goethe Handbuch*. 4 Bände. Stuttgart / Weimar: Metzler 1996–1999.
- Wlassack, Eduard: *Chronik des k. k. Hof=Burgtheaters. Zu dessen Säcular-Feier im Februar 1876*. Wien: Rosner 1876.
- Wolf, Werner: Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media. In: Ders. / Walter Bernhart (Hg.): *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam / New York: Rodopi 2006, S. 1–40.
- Wyss, Beat: *Der mystische Abgrund von Bayreuth. Die Wagner-Bühne zwischen Guckkasten und Leinwand*. In: Annette Graczyk (Hg.): *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*. Berlin: Akademie Verlag 1996, S. 131–147.
- Zieliński, Theodor: *Die Gliederung der altattischen Komödie*. Leipzig: Teubner 1885.

- Zimmermann, Bernhard: Das Drama. In: Ders. (Hg.): Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Bd. 1: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München: Beck 2010, S. 451–800.
- : Die griechische Komödie. Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler 1998.
- Zovko, Jure: Friedrich Schlegel als Philosoph. Paderborn u. a.: Schöningh 2010.
- : Ironie, Witz. In: Johannes Endres (Hg.): Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2017, S. 309–312.
- Zumbusch, Cornelia: Probleme mit dem Pathos. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie. Berlin: Akademie Verlag 2010, S. 7–24.
- Zupančič, Alenka: Der Geist der Komödie. Aus dem Englischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Frank Ruda und Jan Völker. Berlin: Merve 2014.