

Bernhard Greiner

## Der 'Fall' der Komödie als Fall der Theorie:

Franz Grillparzers *Weh dem, der lügt!*

Eigentlich war es auch nicht mehr als ein gewöhnliches Fiasko, ein sogenanntes Durchfallen des Stücks, [...] es erhielt seine zwei Respektvorstellungen, wie jedes andere, das nicht angesprochen hat und keinen zureichenden Besuch findet,

so der spätere Burgtheaterdirektor Laube über die Uraufführung 1838<sup>1</sup>, wobei er sich übrigens irrt. Das Stück wurde insgesamt viermal gegeben (nach der Uraufführung am 6. März noch am 7., 11. und 14. März). Dem Autor wurde der Mißerfolg zum Kriegs-Fall. Sein Publikum hat er mit Entzug seiner von nun an geschriebenen Stücke – der besten naturgemäß – bestraft: Aufführungsverbot. Was ist 'der Fall' in dieser Komödie, daß sie nicht gefiel, und warum war der Autor hierüber so über alle Maßen erbost?

„Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es klingt hohl, ist das allemal im Buch?“<sup>2</sup> fragt Lichtenberg. Grillparzer war ein theater-sicherer Autor. Hat ihn sein Theaterinstinkt gerade bei seiner Komödie im Stich gelassen? Der spätere Erfolg spricht dagegen. Die Inszenierung Dingelstedts von 1879 – erst sieben Jahre nach Grillparzers Tod wagte man sich an der Burg erneut an das Stück – wurde ein Erfolg (Ernst Hartmann als Leon, Josefina Wessely als Edrita, Friedrich Mitterwurzer, dem Hofmannsthal ein Denkmal gesetzt hat, als Galomir). Die Schauspieler wechselten, aber die Inszenierung blieb, sie wurde in den nächsten zwei Jahren neunzehnmal gespielt, dann vierzigmal bis zum Auszug aus dem alten Haus (1888) und bis 1930 noch einhundertunddreißigmal. Am Deutschen Theater in Berlin feierte das Stück seit 1889 mit Josef Kainz als Leon und Agnes Sorma als Edrita Triumphe.<sup>3</sup> So spricht vieles dafür, daß bei der Uraufführung nicht die Komödie, sondern das Publikum

<sup>1</sup> Norbert Fuerst. *Grillparzer auf der Bühne. Eine fragmentarische Geschichte*. Wien; München: Manutius, 1958. S. 181. (Nachwort Laubes zur Ausgabe von „*Weh dem, der lügt!*“ von 1872.)

<sup>2</sup> Georg Christoph Lichtenberg. *Schriften und Briefe*. Hg. von Wolfgang Promies. Bd. 1, *Sudelbücher*. München: Hanser, 1968. S. 291. (D 399)

<sup>3</sup> Fuerst. *Grillparzer auf der Bühne* (wie Anm. 1). S. 183 f.

durchgefallen ist, daß es die Komik des Stücks<sup>4</sup> nicht erkannt hat oder nicht zu goutieren wußte. Oder hat das Publikum der Uraufführung das Stück zu gut erkannt: dessen neuralgischen Punkt, da dieser nicht, wie später, durch glänzende Schauspieler produktiv gemacht wurde?

Tief gekränkt über den Mißerfolg seiner Komödie griff Grillparzer nach einem bemerkenswerten Trost: „Ich lese jetzt Aristophanes in der Ursprache“, bemerkt er zu Max Löwenthal zwei Monate nach der Uraufführung (3.5.1838), was ihm einen unvergleichlichen Genuß verschaffte; „ich komme da zu der schon von vielen ausgesprochenen Überzeugung, daß Aristophanes der größte aller griechischen Dichter ist.“<sup>5</sup> Grillparzer kehrt zum Ursprung der Komödie zurück, soweit er für uns greifbar ist. Aristophanes' Komödien eröffnen einen Raum unerhörter Freiheit. Etablierte Hierarchien werden durcheinandergewirbelt, keine Grenze wird anerkannt: zwischen hoch und niedrig, Herrscher und Beherrschten, Menschen und Göttern, Menschen und Tieren, Phantastischem und Alltäglichem, Allegorie und Wirklichkeit, Bühne (vorgestellter Welt) und (Wirklichkeit hier und jetzt der) Zuschauer. Diese verwirrende, bedrängende, chaotische Welt wird durch einen jener phantastischen Einfälle, die man Aristophanes nachrühmt<sup>6</sup>, wie dieser sich schon in seinen Stücken selbst für sie rühmt, sowohl hervorgebracht, wie gebannt. Die Frauen z.B. bräuchten sich nur ihren Männern zu verweigern, bis diese von ihren Kriegsgelüsten ablassen, so habe man den 'ewigen Frieden' (*Lysistrate*). Elias Canetti hat diesen Doppelaspekt des Einfalls bei Aristophanes erkannt und sich für sein eigenes Komödienschaffen und -verständnis

<sup>4</sup> Hofmannsthal unternimmt eine Art Ehrenrettung des Stücks indem er es zum Genre der 'ernsten Komödie' weglobt: „Weh dem der lügt' [...] ist das Seltenste vom Seltenen: reizendes idyllisches Gemälde ferner Vorzeit und zugleich hohes Lustspiel, von jener Gattung, welche die im Kunsturteil behutsamen und genauen Franzosen als 'comique sérieux' bezeichnen; wovon dieses Stück neben der 'Minna von Barnhelm' die beiden unvergänglichen Beispiele, allein für die ganze Gattung stehend, Ausbeute von anderthalb Jahrhunderten“. (Rede auf Grillparzer [1922], in: Hugo von Hofmannsthal. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1979. S. 99.)

<sup>5</sup> Franz Grillparzer. *Werke in sechs Bänden*. Hg. von Helmut Bachmaier. Bd. 3. Dramen 1828-1851. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987. S. 681. (Gespr. Nr. 1449.)

<sup>6</sup> Z.B. Elias Canetti. *Die Fackel im Ohr*. Frankfurt: Fischer, 1982. S. 54 f. oder: Friedrich Dürrenmatt. *Theaterprobleme*. Neue Auflage. Zürich: Arche, 1963.

anzueignen gesucht. Die Komödie solle sich, so Canetti, wie in ihrem Beginn bei Aristophanes, „Einfälle erlauben, die bis an die Grenzen des Wahnwitzes gehen, verknüpfen, trennen, abwandeln, konfrontieren“<sup>7</sup>, mithin einen Raum eröffnen, in dem alle Grenzen überschritten werden können. Gleichzeitig spricht Canetti von der „Grausamkeit der aristophanischen Sehweise“, die er sich angeeignet habe, da sie ihm „die einzige Möglichkeit bot, zusammenzuhalten, was in tausend Teile zersplitterte“<sup>8</sup>. In Aristophanes' Vögeln wird dieser 'Ursprung' der Komödie selbstreflexiv, die Schritte der Handlung gerinnen hier zu Bildern des Zeichenspiels, das die Komödie ausmacht. Der Protagonist verläßt mit seinem Begleiter die ränkevolle Stadt Athen und überredet die Vögel, eine Wolkenstadt zu bauen, Wolkenkuckucksburg, eine Stadt des Wohllebens, da man in ihr als einem Zwischenreich vom Wegzoll gut und reichlich leben kann, den man für den Gaben- und Opfer-Verkehr zwischen Himmel und Erde erhebt. Der Einfall zu dieser Stadt des Glücks aber verdankt sich der Sprache, er besteht darin, eine Metapher zu bilden und dieser dann körperliche Wirklichkeit zu geben (ganz wörtlich: sie zu verräumlichen). Pisthetairos, der Protagonist, rät dem Wiedehopf (Therapon Epos), d.i. Tereus, der nach seiner Schandtät an Prokne in einen Vogel verwandelt worden ist<sup>9</sup> und den er aufgesucht hat, um von ihm zu erfahren, ob er einen Ort wisse, an dem man besser leben könne als in Athen, wozu der Wiedehopf aber keine Rat wußte:

Pi.: Erbaut gemeinsam eine Stadt. [Οἰκίσσατε μίαν πόλιν]

Ep.: Was sollen wir Vögel wohl für eine Stadt bauen? [Ποῖόν δ' ὄν οἰκίσσομεν ὄρνιθες πόλιν]

Pi.: Wahrhaftig? – Was für ein dummes Zeug du da redest! Schau nach unten! [...] Jetzt schau nach oben! [...] Dreh deinen Hals herum! [...] Hast du was gesehen?

Ep.: Die Wolken natürlich und den Himmel.

Pi.: Und ist der nicht die Sphäre der Vögel? [ὄρνιθων πῶλος]

Ep.: Sphäre? [Πῶλος] Wieso? (Was ist das für eine sprachliche Wendung?) [τίνα τρόπον]

<sup>7</sup> Canetti. *Die Fackel im Ohr* (wie Anmerkung 6). S. 55.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Über den Stoff hat Sophokles eine Tragödie geschrieben, auf die in der Komödie des Aristophanes auch angespielt wird; Ovid hat den Stoff später in den *Metamorphosen* gestaltet, damit wie Aristophanes in einem Raum der Grenzüberschreitung, Parabase, allerdings einer dargestellten.

Pi.: Man kann auch Raum sagen. [Ὡσπερ <ἀν> εἶπα τις τόπος.] Weil er sich aber weit ausdehnt [πολεῖται] und alles durch ihn durchgeht, nennt man ihn nun eben Sphäre/Himmelsachse [πόλος]. Wenn ihr den erst bewohnbar macht und mit Grenzen umzäunt, so wird aus dieser Sphäre [ἐκ τοῦ πόλου] etwas, was man Stadt [πόλις] nennen wird. So werdet ihr über die Menschen herrschen wie über Grashüpfer, die Götter aber werdet ihr aushungern, wie man die Melier ausgehungert hat.<sup>10</sup>

Die Wolkenstadt gründet im Spielraum der Sprache (dem Changieren zwischen Polis und Polos), und die Komödie sagt, daß sie sich einem Sprachspiel verdankt (in der Engführung von Topos und Tropos). So ist es nicht Eitelkeit, wenn Grillparzer sein Vermögen hervorhebt, Aristophanes' Komödien im Urtext zu lesen. Wortspiele sind stets nur schwer in einer anderen Sprache nachzuahmen. Nur im Griechischen erschließt sich hier das konstitutive Sprachspiel der Komödie. Der Wiedehopf fragt, wie Pisthetairos zu dem Wort 'πόλος' komme: ὀρνίθων πόλος, 'Raum der Vögel'. Die Formulierung seiner Frage, 'τίνα τρόπον', entspricht dem deutschen Fragewort 'wieso?'; im Wissen um den späteren Sinn von 'Tropos'<sup>11</sup> 'sprachliche Wendung', kann man die Rückfrage des Wiedehopfs als dezidierte Rückfrage nach dem eigenartigen Sprachgebrauch des Pisthetairos verstehen: 'wieso diese sprachliche Wendung?' Denn eben auf die sprachliche Verschiebung geht der Antwortende dann ein. In der abstrakten und allgemeinen Vorstellung von 'Raum' (Topos) kann man eine konkrete Vorstellung sich ausbreiten lassen: Weite und Durchlässigkeit für alles, d.h. die Vorstellungen von 'Sphäre' und 'Achse'.

<sup>10</sup> *Aristophanis Comoediae*. Ed. Frederick William Hall et William Martin Geldart. Tomus I. Oxford: Clarendon, 1988. S. 293. Vs. 172-186. Wörtliche Übersetzung von Nicola Kaminski. Die verbreiteten Übersetzungen versuchen in unterschiedlicher Weise, das Wortspiel 'πόλος/πόλις' nachzubilden. Seeger spielt mit der Vertauschung von 'Stätte' (der Himmel als Stätte der Vögel) und 'Stadt' (Aristophanes. *Sämtliche Komödien*. Hg. von Hans-Joachim Newiger. Übers. von Ludwig Seeger. München: Winkler, 1980. S. 299), Schadewaldt mit der Vertauschung von 'Bereich' (der Himmel als der Vögel Luftbereich) und 'Reich' (*Griechisches Theater*. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964. S. 310 f.).

<sup>11</sup> Nach dem *Greek-English Lexicon* von Lidell/Scott/Jones wird Tropos erstmals im 1. Jh. v. Chr. im rhetorischen Sinn der (uneigentlichen) sprachlichen Wendung gebraucht. Aber das ist ein hermeneutischer Zirkel; man könnte mit Bezug auf die hier zur Debatte stehende Stelle ein Spiel mit dieser Bedeutung von Tropos schon Aristophanes zubilligen.

So gelangt man zu dem anderen Wort 'πόλος', das eben diese beiden Bedeutungen hat.<sup>12</sup> Daraufhin wird dieser Vorgang (des Übergangs von einer Vorstellung zu einem neuen Wort) in umgekehrter Reihenfolge fortgesetzt, bzw. dies als geschehen vorausgesetzt: eine minimale Verschiebung nun im Wort – von Polos zu Polis – führt zu einer neuen Vorstellung (von 'Sphäre der Vögel' zu 'Stadt der Vögel'). Diese sprachliche Wendung (Tropo), poetologisch eine Metapher (die Vorstellung von Polis breitet sich in der von Polos aus und umgekehrt), muß dann nur räumlich vorgestellt werden, was heißt, ihr einen Topos zu geben, so ist man bei der Wolkenstadt angelangt, Wolkenkuckucksburg, Νεφελοκοκκυγία (Vs. 819)<sup>13</sup>, die Stadt der Vögel als Stadt des Glücks.

Besondere Beachtung verdient, daß in der betrachteten Szene das Sprachspiel 'πόλος/πόλις' als ein Zugleich zweier Vorgänge gezeigt wird, die zirkulär aufeinander bezogen sind (der eine den andern ermöglichend). Zum einen ist ein Raum eröffnet, in dem das Prinzip der Unterscheidung nicht sicher etabliert ist, in dem die Wörter wie die Vorstellungen durcheinander gehen können (Polis/Polos). Dieser Raum der Verschiebungen, Abwandlungen, Transformationen muß aber begrenzt, strukturiert, in diesem Sinne „bewohnbar“ gemacht werden. Indem aber in diesem Sinne das Prinzip der Unterscheidung etabliert wird, d.h. Grenzen um und in 'πόλος' errichtet werden, wird gerade die Vorstellung von Polis gewonnen, mithin zum anderen Wort hinübergegangen. Die tropische (konkret: metaphorische) Verschränkung, die Entfaltung von Polis in Polos, ermöglicht die Differenzierung/Grenzziehung zwischen Polos und Polis, die aber gerade den Übergang vom einen zum anderen herausbringt. Das etablierte Prinzip der Unterscheidung erlaubt erst das Sprachspiel minimaler Wortänderung, die dann eine Vorstellung in einer anderen sich ausbreiten läßt. In diesem Sprachspiel aber, als das hier jener 'Einfall' gezeigt wird, der das Grundelement der aristophanischen Komödie ist, reflektiert sich die Komödie selbst; denn in ihm gibt sie die beiden Grundkonstituenten von Komödie in ihrem Aufeinander-Bezogen-Sein zu erkennen: die Parabase, die Grenzübertretung, das Nicht-Sicher-Etabliert-Sein (Lockern oder Aussetzen) des Prinzips der Unter-

<sup>12</sup> Das *Greek-English Lexicon* von Lidell/Scott/Jones verzeichnet als Bedeutungen von 'πόλος': 1. axis of the celestial sphere, 2. pole of this axis, 3. celestial sphere, vault of heaven, 4. orbit of a star (*A Greek-English Lexicon*. Ed. Henry Georg Lidell, Robert Scott and Henry Stuart Jones. Oxford: Clarendon, 1940. Sp. 1436.)

<sup>13</sup> A.a.O.. S. 318.

scheidung – dies das dionysische resp. karnevalistische Moment der Komödie –, und das Moment der dramatischen Formung und Strukturierung, was heißt, Grenzen einzuziehen, im Innern wie nach außen. So führt Aristophanes' Komödie nicht nur die Gründung der Wolkenstadt im Sprachspiel der Trope vor, sondern zeigt sie zugleich auch deren Implikation: die Sphäre des Ineinander, der Verschiebungen, muß strukturiert werden, sie muß Grenzen erhalten, womit getrennt wird, was bisher problemlos Umgang miteinander hatte: Menschen und Götter, Natur und Geist, Wirklichkeit und Sinn, Sein und Bedeutung, und Aristophanes' Komödie führt vor, wie man diese Trennung ausbeuten kann. Man erhebt Wegzoll für das Überschreiten der Grenze, das ist der 'Mehrwert', den man gewinnt, insofern erst durch Grenze, d.i. Differenz, Bedeutung geschaffen und vervielfältigt werden kann.

Das Spiel der Komödie um die Gründung der Wolkenstadt im Spielraum der Sprache und als dieser Spielraum wiederholt den Ursprung, der das Wesen der Komödie ausmacht: daß auf der einen Seite das Prinzip der Differenz ausgesetzt wird (die Parabase, das karnevalistische Durcheinandergehen der Vorstellungen) und daß es auf der anderen Seite gerade befestigt wird (das Moment der Strukturierung, der Verfestigung und Abgrenzung der Übertretung). Die beiden Akte treten auseinander, was erst erlaubt, daß sie sich aufeinander beziehen und ineinander verschränken. Das Befestigen der Differenz leistet gerade den Übergang zum Anderen und damit ihre Aufhebung, das Überspielen der Differenz setzt diese immer mit. Der Komos, der schwärmende, zur Ekstase führende Umzug der vom Gott erfüllten Menge, der den Gott in die Gegenwart zitiert, als die Keimzelle der Komödie, enthält noch beides ungeschieden, das Transzendieren in der Ekstase und die Strukturierung, insofern der Komos selbst ein ritueller Akt ist. Versucht man Komödie nicht in der Tradition der Aristotelischen Poetik vom Telos (der Wirkung) her zu fassen, vielmehr von ihrer Arche, ihrem Anfang her, so kann dies nur auf den Ursprung führen, in dem diese beiden Momente des Komos auseinandertreten, um sich als Auseinandergetrete nun zu umspielen. Dieses Wesen der Komödie läßt sich auf immer neuen Verwirklichungsfeldern wiederholen und zeigen (was zu unterscheiden ist von begrifflicher Bestimmung): z.B. im Chor, dessen angestammter Part einerseits die Parabase ist, der andererseits aber – z.B. durch konsequentes Agieren in Tiermaske – eine einheitliche Vorstellungswelt schafft und so auch für das Prinzip der Differenz steht, oder im Paradox der Maske, das am prägnantesten vielleicht Elias Canetti in *Masse und Macht* formu-

liert hat. Auf der einen Seite hebt er an der Maske das Prinzip der Unterscheidung und Distanzierung hervor:

Die Maske unterscheidet sich durch ihre Starrheit von allen übrigen Endzuständen der Verwandlung. An die Stelle eines nie zur Ruhe kommenden, immer in Bewegung befindlichen Mienenspiels setzt sie das genaue Gegenteil davon, eine vollkommene Starre und Konstanz. [...] Die Wirkung der Maske ist hauptsächlich eine nach außen. Sie schafft eine Figur. Die Maske ist unantastbar und setzt eine Distanz zwischen den Beschauer und sich.<sup>14</sup>

Auf der anderen Seite betont Canetti an der Maske, daß sie ebenso dem Prinzip der Ungeschiedenheit, der Verwandlung, des Durcheinandergehens der Gestalten verpflichtet ist:

Denn gleich hinter der Maske beginnt das Geheimnis, [...] Sie drückt viel aus, aber sie verbirgt noch mehr. Sie ist eine Trennung: Mit einem gefährlichen Gehalt geladen, den man nicht kennen darf, zu dem eine Beziehung der Vertrautheit nicht möglich ist, kommt sie nahe an einen heran; [...] sie droht mit ihrem Geheimnis, das sich hinter ihr staut. [...] Je deutlicher sie selber ist, um so dunkler ist alles dahinter. Niemand weiß, was hinter der Maske hervorbrechen könnte. Die Spannung zwischen der Starrheit der Erscheinung und dem Geheimnis dahinter kann ein ungeheures Ausmaß erreichen. Sie ist der eigentliche Grund für das Bedrohliche der Maske.<sup>15</sup>

Ebenso wiederholt das Theater die paradoxe Verschränkung von Aussetzen und Befestigen der Differenz, insofern es eine eigene Welt aufbaut, die in sich strukturiert und von anderen Welten abgegrenzt ist, dieses aber – gerade in der Komödie – immer im Anerkennen und Ausspielen der gemeinsamen Wirklichkeit von Bühne und Zuschauern leistet. Eine Theorie aber, die dieses Wesen der Komödie nicht in einer analogen Figuration wiederholen kann, vielmehr begrifflich zu bestimmen hat, gerät in eine Aporie. Denn die Begriffe als die Bausteine von Theorie gibt es nur im Raum der Unterscheidung. Das scheint notwendig zur Dichotomie zwischen Entstrukturierung auf der einen Seite als Gehalt des Lachens resp. des Dionysischen der Komödie und dem konstitutiv festlegenden Charakter des Begriffs auf der anderen Seite zu führen. Es gibt kaum eine Theorie des Lachens oder der Komödie, die nicht diese

<sup>14</sup> Elias Canetti. *Masse und Macht*. Frankfurt: Fischer, 1982. S. 419 ff.

<sup>15</sup> Ebd. S. 421.

Dichotomie offen oder verdeckt ausschreibt. Sie ist problematisch, weil sie am Paradox der Komödie das Moment der Nachträglichkeit verfehlt. Mögliche Begriffe der Komödie sind selbst ein Effekt ihres Ursprungs, des Vorgangs also, daß Durchlässigkeit des Differenten (karnevalistisches Durcheinandergehen) und Befestigen der Differenz auseinandergetreten sind (um sich zu verschränken). So ist das, was Begriffe fassen können, immer nur dieses Auseinandergetreten-Sein, mithin nicht das lebendige Zentrum der Komödie, das, worauf sie zuhält als 'Fluchtpunkt', d.h. Perspektivpunkt, in dem die beiden Bewegungen eines sind. Diesem Fluchtpunkt der Komödie, ihrem Ursprung aus dem Komos, den eine Komödientheorie fassen muß, will sie eine Komödientheorie sein, käme man am nächsten, wenn es gelänge, die beiden Momente, das dionysische Moment und das der dramatischen Strukturierung, d.h. die Übertretung, auch im Sprachspiel (die Trope), und das Befestigen von Grenzen, sprachlich das Eindeutig-Machen, so zusammenzuführen, daß sie eins würden. Nichts weniger als eben dies scheint das Experiment von Grillparzers Komödie um das 'Wahrsprechen'<sup>16</sup> zu sein.

Die zentralen Figuren dieser Komödie sind Exponenten des Hinübergehens zum anderen: interkulturell als Hinübergehen von der Kultur zur Barbarei (Leon), vom Heidentum zum Christentum (Edrita), philosophisch im Um- und Ablenken des Spiels der Zeichen, ihres Stützens von Bedeutung, das das Prinzip der Differenz, das dies ermöglicht, affirmiert, indem es dieses gerade überspielt und umgekehrt. Das ist die Weise, in der Leon mit der Wahrheit umgeht oder Edrita das Spiel der Vertauschung des Schlüssels, der den Weg in die Freiheit als ein Übertreten von Grenzen in Gang bringt. Verständlich, daß ein geistlicher Herr in solch einer Welt des Hinübergehens, der nicht sicheren Unterscheidungen, 'Ordnung' d.h. einen sicheren Halt schaffen will durch sein unbedingtes, mithin transzendent begründetes Wahrheitsgebot. Der Bischof verkündet dieses Gebot, versagt aber selbst vor ihm. Um an der Wahrheit nicht zum Lügner zu werden, hält er sich gegenüber der Welt (als dem Raum der Lüge) möglichst rein, aber eben das verkehrt sich ihm schon zur Lüge. Vom König erbittet er sich keine Hilfe, da dessen Welt die der Schmeichler ist, also der Lüge, womit der Bischof aber selbst zum Lügner

<sup>16</sup> Komödie nicht zu reduzieren auf satirischen Angriff auf Verlogenheit der Gesellschaft – wann könnte man diesen Vorwurf nicht erheben?, und ihr entsprechender Verlogenheit der Presse, vielmehr Wahrsprechen in einem umfassenden Anspruch, wie z.B. in jüngerer Zeit von Foucault formuliert.

geworden ist an sich und seinem Neffen. Das 'Wahrsprechen' ist vom Sprechen, das Bedeutung vervielfältigt, gerade darum schon immer eingeholt, weil eben an der aufgerichteten Differenz die Bedeutung sich vervielfältigt. Der Bischof versucht, dieses Paradox moralisch aufzulösen (sein sündiger Stolz habe ihn in diese Lage gebracht), im Rekurs also auf ein Absolutes, das Sittengesetz. Damit perpetuiert er aber nur die Struktur, der er entkommen möchte (den Raum der Umlenkung von Bedeutung gerade zu schaffen im Befestigen des Prinzips der Differenz). Die Handlung der Komödie, die nach der Exposition dieses Paradoxons in Gang kommt, zielt auf eine andere Lösung: daß die Forderungen und Lizenzen beider Seiten zusammenfallen, daß Leons und Edritas Lügen mit der Wahrheit eins werden mit dem bischöflichen Wahrheitsgebot, es bewahrheiten. Wenn dies gelänge, würde diese Komödie des Sprachspiels zu einem wahren Sprechen gelangen, d.i. zu einem Sprechen, das nicht selbst Effekt des Bedeutung unhintergebar vervielfältigenden Spielraums der Sprache ist, den die Komödie eröffnet hat. Im Erreichen solch eines Sprechens würde die Komödie aussprechen, was Wesen der Komödie ist, könnte sie den Ursprung aussprechen, der die Komödie als Spielraum der Sprache hervorgebracht hat. Das wäre geglückte Theorie der Komödie. So ist der Anspruch von Grillparzers Komödie der denkbar größte: als Komödie, d.h. aus sich heraus, nicht im Rekurs auf eine ihr transzendente Macht, den Spielraum wieder zu schließen, in dem die Komödie sich an ihrem Beginn bei Aristophanes begründet hat und in dem sie lebt, Komödie also der Selbstaufhebung der Komödie. Das ist der neuralgische Punkt der Komödie Grillparzers. Sie kann sich mit diesem Anliegen bzw. als dieses Experiment in ein lähmendes Ausmanövrieren, indem sie sich ihr Leben selbst austreibt – das könnte das Wiener Publikum als ein vielleicht doch kundiges an der Komödie erspürt haben –, oder sie kann lachend ein abgründiges Spiel mit sich selbst betreiben, indem sie weiß und anerkennt, daß dieses Experiment selbst nur als Komödie, im Als ob der Komödie ausgeführt werden kann. Im letzteren Fall würde die Selbstaufhebung der Komödie als die Bedingung der Möglichkeit einer Komödientheorie zum 'Fall' (Als ob) der Komödie; das wäre Inszenierung eines bodenlosen Spiels: der 'Fall' der Komödie als Fall der Theorie.

Eine Welt, in der das Gesagte und das Gemeinte nicht sicher aufeinander bezogen sind, in der das Bedeutungsspiel der Sprache grenzenlos offen ist, soll wieder Halt gewinnen, eins werden mit der Welt, in der das Prinzip der Unterscheidung fest etabliert ist (anstelle eines wechselseiti-

gen sich Umspielens mit dem Effekt nicht sistierbarer Sinnvervielfältigung), indem der Beweis angetreten wird, daß man auch und gerade in solcher Welt der Tropen mit der Wahrheit ans Ziel kommen kann. Damit würde die Wahrheit nicht nur im Raum des Unendlichen erfahren und ergriffen, wozu auch das punktuelle Ereignis der göttlichen Vision zu rechnen ist, in der Leon das Wahrheitsgebot des Bischofs 'schaut' (vgl. Vs. 379-385), sondern auch in die Welt der Begrenzungen, d.i. in die Wirklichkeit gebracht. Erwiesen wäre, daß die Idee (die Wahrheit, die unbedingt sein muß, will sie Wahrheit sein) eine Chance in der Erfahrungswirklichkeit hat, die immer bedingt ist. Es ist ein Koch-Künstler („Ein Künstler, Kind! Ein großer Mann, dems rappelt“ [Vs. 619]), der sich diesen Beweis zutraut und mit ihm die Komödie selbst als Kunstwerk. Hegel hatte der Kunst längst abgesprochen, solch eine Verknüpfung von empirischer Welt und Idee noch leisten zu können, Grillparzers Komödie entdeckt die Möglichkeit einer negativen (aber nicht erhabenen) Vermittlung, auch das ein karnevalistisches Verkehren von oben und unten. Denn wie bringt der Held die irdische Welt, in der alles relativ ist, dem freigelassenen Spiel der Bedeutung überantwortet, und die absolute Welt des im göttlichen Zeichen vernommenen Wahrheitsgebots zusammen? Er weiß und spielt aus, daß man in einer Welt des grenzenlos offenen Verweisungsspiels der Zeichen mit der Wahrheit bestens hinter Licht führen kann. Denn die Gesetze und die Praxis des freien Zeichengebrauchs, der Um- und Ablenkung ihrer Bedeutung gerade indem Grenzen (die Unterscheidung von wahr und falsch) errichtet werden, haben das 'Wahrsprechen' schon immer überholt und rahmen es ein. Die Lüge ist unhintergebar, auch die Wahrheit kommt nur in ihr in die Welt, was Kafka in dem Paradox festhält: „Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen; wer sie erkennen will, muß Lüge sein.“<sup>17</sup>

Erfolgreich betrügt Leon mit der Wahrheit, indem er sie auf Situationen anwendet, in denen sie nur als Trope genommen werden kann. So befreit er den Atalus aus der Hand der Heiden und gewinnt dem Christengott, der geboten hat, „Dein Wort soll aber sein: Ja, ja; Nein, nein“, (Vs. 118) eine neue Anhängerin. Das gilt für das Unternehmen jenseits des Rheins, in einer Welt, die das Wahrsprechen schon immer in das um- und ablenkende Spiel der Tropen integriert hat. Diesseits des Rheins aber, d.h. in der Einflußsphäre des Bischofs und seines unbedingten

<sup>17</sup> Franz Kafka. *Betrachtungen Nr. 80. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Hg. von Max Brod. Frankfurt: Fischer, 1980. S. 36.

Wahrheitsgebots, gerät das Unternehmen in die Krise. Denn in diesem Licht wird unabweisbar, daß Leon in seinen Sprachspielen das Prinzip der Übertretung und Verschiebung und das der Befestigung der Differenz nicht zusammengeführt, ihr Auseinandergetreten-Sein vielmehr weidlich ausgenützt hat. So verlieren die Flüchtigen die Orientierung, sie können zum unbedingten Wahrheitsgebot des Bischofs gar nicht zurückfinden. Daß sie stattdessen von ihren Verfolgern eingeholt und umstellt werden, ist i.S. des Experiments der Komödie nur konsequent. Leon hat die Wahrheit nur als Lüge in die Welt gebracht, so wird er von denen eingeholt, die auf das tropische Spiel der Sprache setzen. In der Welt des grenzenlos freien Zeichenspiels hat die Komödie nicht das Wahrheitsgebot als Halt und Orientierung errichtet, vielmehr gezeigt, wie auch dieses von jener eingemeindet und aufgelöst wird. Das muß der Bischof am Ende zugeben. Das Prinzip der Übertretung als das überschießende, Sinnvervielfältigende Spiel der Sprache und das der Befestigung der Differenz (Wahrheit – Lüge) lassen sich nicht so zusammenführen, daß sie sich gegenseitig aufheben (derart, daß die Übertretung sistiert, die Differenz damit nicht mehr ernötigt würde). Beide Prinzipien bleiben vielmehr geschieden, um sich als geschiedene ineinander zu verschlingen: Lüge ist Wahrheit, Wahrheit ist Lüge, es gibt keinen transzendenten Ort, von dem aus man das Bedeutungsspiel der Zeichen in sich zusammenfallen lassen kann. Man kann nur hoffen, so die Resignation des Bischofs, daß auf diesem undurchdringlichen Boden gute Früchte wachsen:

Wer deutet mir die buntverworrene Welt!  
 Sie reden alle Wahrheit, sind drauf stolz  
 Und sie belügt sich selbst und ihn, er mich  
 Und wieder sie; der lügt weil man ihm log –  
 Und reden alle Wahrheit, Alle. Alle.

Das Unkraut, merk ich, rottet man nicht aus,  
 Glückauf, wächst nur der Weizen etwa drüber.  
 (Vs. 1799-1805)

Die Komödie konnte also diesen von ihr eröffneten Raum des Spiels der Sprache im Umspielen des Prinzips der Differenz, das jeder für seine Zwecke ausbeutet, nicht schließen. Sie hat nur den Traum geträumt, daß man die Wahrheit in die Welt bringen, das Unendliche und das Endliche konvergieren lassen könne, und ist um diesen Traum (die Wahrheit: ein Komödientraum) nun ärmer, eine Ent-Täuschung (ein barockes desen-

gango) ohne Erhebung: „Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht“ (Grillparzer, *Medea*, Vs. 2369).

Aber ist das die 'ganze Wahrheit' des Stücks? Die Handlung endet doch glücklich: Der Neffe wird befreit und für das geistliche Leben zurückgewonnen, der Christengott erhält eine liebenswürdige neue Anhängerin und der Künstler die Frau, die sich zuletzt eingesteht, daß sie nicht so sehr einem neuen heiligen Vater in die geistlichen Arme fallen wollte als vielmehr einem sehr unheiligen, nicht-väterlichen Mann in die irdischen. Die Erklärung drängt sich auf, das sei, auf dem Boden des durchgeführten Experiments, eine Wende ins Märchen oder Rekurs auf einen bestochenen Zufall, den die Komödie selbst nicht glaubt, vielmehr als nicht glaubhaft ausstellt. Will die Komödie auf dieses Paradox hinaus, daß sie nur lügend, d.h. als 'bloße Komödie' ihr Wahrheitsspiel zu einem glücklichen Ende bringen kann? Ihrem souveränen Wortkünstler würde sie mit dieser Wende alle Souveränität zuletzt wieder nehmen, wenn er den rettenden Zufall als göttliche Vorsehung einfordert. Ist diese Wende des Helden und mit ihm der Komödie nur Zeichen von Ohnmacht, oder hat Leon für seine Forderung nach einem jetzt eingreifenden Zeichen Gottes auch eine Berechtigung? Hat er die Bedingung der Möglichkeit hierfür geschaffen – durch sein entgrenzendes Sprach-Spielen, das jede feste Position aufzulösen vermochte?

Gerade der niederschmetternde Befund, zu dem die Komödie gelangt, ist Leons Chance und zugleich die der Komödie. Wenn der Spielraum der Sprache nicht einzudämmen ist, wenn das Experiment, das Spiel der Um- und Ablenkung von Bedeutung einem absoluten Gebot der Unterscheidung zu unterwerfen, dieses Spiel nur potenziert, wenn so alle Orientierung ungewiß wird im Verweisungsspiel von Gesagtem und Gemeintem, wenn derart alles alles bedeuten kann: Dann kann jedes Ding, jedes Zeichen auch zum Ort werden der Gegenwart des Absoluten. Walter Benjamin hat dies als „Antinomie des Allegorischen“ erläutert; deren Charakteristik liest sich wie eine Umschreibung des Sprachbefundes von Grillparzers Komödie: „Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes und doch gerechtes Urteil.“<sup>18</sup> Eben diese vollständige Entwertung der Dinge in ihrer Verwei-

<sup>18</sup> Walter Benjamin. *Ursprung des Trauerspiels. Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band I/1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. S. 350f. Die Argumentation mit einer Denkfigur aus Benja-

sungsleistung werte diese bloßen „Requisiten des Bedeutens“ aber zugleich auf, hebe sie „in eine höhere Ebene“, ja könne sie „heiligen“ – da nun ein jedes Einfallsort des Absoluten sein kann. Denn die anerkannte und vollzogene Beliebigkeit des Zeichenspiels wie dessen Unabschließbarkeit ist auch die Chance, alle festen – und das heißt 'falschen' – Bezugnahmen zwischen Ding und Bedeutung, Gesagtem und Gemeintem aufzuheben. In der Hand des Allegorikers, so Benjamin, „wird das Ding zu etwas anderem [...] und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt“<sup>19</sup>. Das ist die fragile Ambivalenz von Grillparzers Komödie. Ihr Spiel der Selbstaufhebung der Komödie erweist sie selbst als Traum, aber gerade dadurch bleibt sie auf dem Sprung zu diesem Ziel. Die Komödie hebt dies mit ihrer Schlußgeste nochmals hervor. Diese erscheint zuerst verquer, nicht recht nachvollziehbar, aber Grillparzer, dem großen Meister der Geste, darf zugebilligt werden, daß eben dies Verquere als 'sprechend' gewollt ist. Bischof und Neffe haben sich resigniert von der Welt, in der das Spiel des Sich-Durchdringens von Wahrheit und Lüge nicht zu sistieren ist, ab- und der ewigen Wahrheit jenseits der Welt zugewandt. Da wendet sich der Bischof, der das Schlußwort der Komödie hat, nochmals den beiden Liebenden zu, die die Exponenten der Übertretung, des Hinüber- und Herübergehens gewesen sind in diesem Stück. Hierzu bestimmt die Regiebemerkung: „Mit einer Bewegung der verkehrten Hand sich umwendend.“ (S. 273) Wie würde man sich mit der richtigen Hand umwenden? Offenbar hat eine Verschiebung stattgefunden. Zwei Vorgänge (sich umzuwenden und mit der Hand etwas zu tun) sind in einen Vorgang zusammengezogen. Will der Bischof das Paar segnen, wobei er aber mit der verkehrten Hand auf die beiden weist, so daß der Segen nicht erteilt werden kann bzw. sich verkehrt? Das wäre dem Ergebnis von Leons Experiment mit dem 'Wahrsprechen' angemessen. Aber wenn die 'verkehrte Hand' nicht segnen oder nur einen falschen Segen erteilen kann, so ist diese Hand darüber hinaus vielleicht auch noch als in sich verkehrt (umgedreht, verdreht) aufzufassen. Damit umschriebe die Geste eine Negation der Negation. Diese führt nicht notwendig zum Wahren, hält die Chance des Umschlagens aber doch offen.

mins Trauerspielbuch erscheint insofern gerechtfertigt, als Grillparzer ein besondere Verehrer des *siglo de oro*, damit des (spanischen) Theaters des Barock war; eben das barocke Trauerspiel aber ist der – von der Tragödie entschieden abgegrenzte – Gegenstand Benjamins.

<sup>19</sup> Ebd. I, 359.

Ihren Spiel-Raum entwirft sich diese Komödie des Sprachspiels zwischen dem transsprachlichen göttlichen Zeichen, in dem Leon das Wahrheitsgebot erfährt, und der vorsprachlichen Welt Galomirs, mithin zwischen Gott und Tier. Auch das ist eine Antwort und Umkehrung. Denn Aristophanes' Komödie *Die Vögel*, die diese Spielwelt eröffnet hat, zeigt analoge Grenzmarken: einerseits, nachdem der Einfall zur Wolkenstadt vorgetragen worden ist, das Spiel also, das diesen Einfall ver-räumlicht, in Gang kommt, der Gesang eines Tiers (Philomelas, der Nachtigall), der bis zum 'absoluten', d.h. alles Bedeuten hinter sich lassenden Wort vordringt, andererseits die Sprachungelenktheit eines der drei göttlichen Unterhändler, des Triballers: Spielraum also zwischen göttlichem Tier und tierischem Gott.

In Grillparzers Komödie spricht ein zweiter, ein skeptischer Aristophanes mit und gegen den ersten. Ihre Städte haben es beiden nicht gedankt. Die Wiener bereiteten dem einen „ein gewöhnliches Fiasko“, die Athener erkannten dem andern bei den großen Dionysien 414 v. Chr. für die Komödie *Die Vögel* nur den zweiten Preis zu, den ersten erhielt ein gewisser Ameipsias, von dem man eben nur dies weiß und den Titel seines Stücks: *Die Zechbrüder*.

Rita Lennartz

Feuer und Flamme.

Figuratives Spiel in Brentanos *Ponce de Leon*

Über Brentanos *Ponce de Leon* sprechen, heißt über Wortwitz und Wortspiele sprechen. Daß in Brentanos Stück die Sprache der Hauptakteur sei, daß sie mit sich selbst spielend die dramatis personae zu Stichwortgebern degradiere – das gehört schon bald zu den Allgemeinplätzen der Kritik. So behauptet die Literaturgeschichte Mitte des 19. Jahrhunderts bündig: „Das Lustspiel ist nur da, um dem Witze einen gewissen Spielraum zu gönnen; die Handlung ist nur ein hölzerner Raketenstock für die glänzenden Phänomene des Witzes, und dieser Witz selbst ist ein Harlekin“.<sup>1</sup> Die problematische Beziehung von universalem Sprachspiel und figurenbezogener Handlung ist seither jeder Interpretation des *Ponce* als Mitgift aufgebürdet worden.

Ich möchte im folgenden eine Lektüre und Betrachtung des Lustspiels vorschlagen, die jene problematische Beziehung, das scheinbare unaufhaltsame Auseinanderdriften von Handlungsstruktur und selbstreflexiver Rede, rekonstruiert und auch die Handlung als Bedingung der Möglichkeit eines komplexen poetologischen Spiels begreift. Die allgemeine Handlung um Poncens Liebeswerben ist auseinanderzuidividieren in einzelne Handlungsstränge, einzelne Intrigen und Sequenzen, und diese wiederum sind eindeutig bestimmten Figuren zuzuweisen und auf diese Weise auch zu gewichten. Deutlich machen läßt sich dies vornehmlich an den Figuren Sarmiento und Valeria. Sie gehören beide zu den Figuren, die es so in der französischen Handlungsvorlage nicht gibt. Und ihre strukturierende Bedeutung stellt auch der spätere Titel der überarbeiteten Dramenfassung aus: *Valeria oder Vaterlist*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Literarhistorisch und kritisch dargestellt von Rudolph Gottschall.* 2 Bde. Breslau: Tre-wendt und Granier, 1855. Bd. 1. S. 299.

<sup>2</sup> Clemens Brentano. *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe.* Hg. von Jürgen Behrens u.a. Stuttgart: Kohlhammer, 1975ff. Bd. 12 (*Dramen I. Prosa zu den Dramen*, 1982). Hg. von Hartwig Schultz. Im folgenden diese Ausgabe mit dem Kürzel FBA (Frankfurter-Brentano-Ausgabe), der Bandzahl und Seitenangabe. Die Zitate aus dem *Ponce de Leon* werden im Text und ohne