



CLAUDIA STOCKINGER

**Das Drama der deutschen Romantik – ein Überblick
(Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué und Eichendorff)**

Vorblatt

Publikation

- Die englischsprachige Fassung ist erschienen unter dem Titel:
The Romantic Drama: Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué, and Eichendorff. In: The Literature of German Romanticism, ed. by Dennis F. Mahoney, Rochester, NY 2004 (*Camden House History of German Literature* 8), pp. 125-145.
 - Originalbeitrag in deutscher Sprache
 - Vorlage: Datei der Autorin
- URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/romantik/stockinger_drama.pdf>
Eingestellt am 16.09.2005.

Autorin

Prof. Dr. Claudia Stockinger
Georg-August-Universität Göttingen
Seminar für deutsche Philologie
Käte-Hamburger-Weg 3
37073 Göttingen

Emailadresse: <claudia.stockinger@phil.uni-goettingen.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Claudia Stockinger: Das Drama der deutschen Romantik – ein Überblick (Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué und Eichendorff) (16.09.2004). In: Goethezeitportal. URL:
<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/romantik/stockinger_drama.pdf>
(Datum Ihres letzten Besuches).

CLAUDIA STOCKINGER

Das Drama der deutschen Romantik – ein Überblick (Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué und Eichendorff)

Inhalt

1. Einleitung – 2. Ludwig Tieck (1773-1853) – 3. Clemens Brentano (1778-1842) – 4. Achim von Arnim (1781-1831) – 5. Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) – 6. Joseph von Eichendorff (1788-1857)

1. Einleitung

Über das Repertoire und den Zustand der zeitgenössischen deutschen Bühne weiß August Wilhelm Schlegel 1802 wenig Gutes zu berichten. Es bestehe hauptsächlich aus schlechten Übersetzungen oder Bearbeitungen aus dem Italienischen, Französischen und Englischen.¹ Das Publikum bevorzugte sogenannte ‘Familiengemälde’,² die Handlungsführung, Personal und Problembereiche des deutschen bürgerlichen Trauerspiels sowie der bürgerlichen Rührkomödie kompilierten und in moralisierender Schwarz-Weiß-Malerei trivialisierten. Beliebt war außerdem die sogenannte ‘Ritterdramatik’, die ebenfalls das Muster des bürgerlichen Rührstücks übernahm und mit pseudohistorischem, zumeist mittelalterlichem Kolorit versah.³

Während die auf Identifikation und damit vollständige Illusion angelegte Unterhaltungsdramatik aktuelle Themen des zeitgleichen bürgerlichen Milieus verarbeitete, lassen sich in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Tendenzen zur Rehabilitation historischer und mythologischer Stoffe beobachten, die bereits im Theater des frühaufklärerischen Klassizismus (v. a. Johann Christoph Gottsched, 1700-1766) zu den bevorzugten Gegenstandsbereichen gezählt hatten. Während diese Wahl um 1700 normativ begründet wurde (das *genus sublime* der Tragödie erforderte staatstragende Inhalte), kommen jetzt, um 1800, neue poetologische Grundsätze zu Geltung, die es zugleich erlauben, die in dieser Zeit entstehende Dramaturgie und Dramatik grob zwei Richtungen zuzuordnen: Zum einen behauptet die ‘Weimarer Klassik’ (Schiller, Goethe) eine die antiken Traditionen adaptierende und überwindende ‘Moderne’, wobei der dramatisierte Einzelfall Symbol für die ganze Menschheit sein soll. Zum anderen verschiebt die ‘(früh)romantische’ Schule (u. a. Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck) die Wurzeln ‘moderner’

¹ Gerhard Schulz, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 1789-1830. Erster Teil: Das Zeitalter der Französischen Revolution. 1789-1806* (München: Beck, 1983), 452.

² Zum Beispiel O. H. v. Gemmingen: *Der deutsche Hausvater*, 1780; die erfolgreichsten Autoren sind August Wilhelm Iffland (1759-1814) und August von Kotzebue (1761-1819).

³ Markus Krause, *Das Trivialdrama der Goethezeit 1780-1805. Produktion und Rezeption* (Bonn: Bouvier, 1982).

Dramatik von der Antike ins Mittelalter bzw. in die Frühe Neuzeit (historische Dramatik), in die 'nordische' Mythologie (Mythendramen) und in die Zeitgeschichte (vaterländische Dramatik) – eine Verlagerung des Darstellungsinteresses, die sich hauptsächlich nationalen Impulsen verdankt.

Außerdem setzte sich diese junge Generation mit den Traditionen vor allem der Aufklärung auseinander, denen sie die eigene literarische Sozialisation verdankte und gegen deren Übermacht sie sich jetzt profilieren möchte. Es entsteht intertextuelle Metadramatik (Parodien, Literatursatiren, Spiel mit Volkstheaterformen etc.), die auf die großen Werke und Autoren, Themen und Darstellungsstile des europäischen Kulturraums anspielen (Molière, Shakespeare, Goldoni, Gozzi, Ludvig Holberg, Lope de Vega, Calderón etc.). Bezeichnenderweise werden gerade in dieser Zeit die großen bis heute gespielten Shakespeareübersetzungen angefertigt (August Wilhelm Schlegel / Tieck), außerdem wirkmächtige Übersetzungen spanischer Dramatik (Schlegel, Joseph von Eichendorff). Als Folge davon bevorzugten die Romantiker das Versdrama, wobei gerade die romantische Produktion sich durch metrische Vielfalt, durch die Mischung von Prosa mit Vers- und Strophenformen unterschiedlichster Herkunft auszeichnet (Sonette, Stenzen, Romanzen, Kanzenen, Terzinen etc.).

Ungeachtet 'romantischer' Anteile in der Dramatik Schillers,⁴ Goethes (etwa *Faust II*) und Heinrich von Kleists⁵ werden diese für die Literaturgeschichte des deutschen Dramas so entscheidenden Autoren in diesem spezifischen Kontext nicht behandelt, weil sie nicht zur 'romantischen Schule' im engeren Sinn gehören und weil das innovatorische Potential dieser je eigenständigen Produktionen über die Beschaffenheit und Qualität romantischer Experimentaldramatik weit hinausgeht. Während etwa ein heute kanonischer Autor wie Kleist um 1810 gar nicht wahrgenommen wurde, zählte der jetzt vergessene Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) zu den 'besten' aktuellen Dramatikern⁶ – wenngleich das romantische Drama seitdem keinen besonders guten Ruf genießt.⁷ Der folgende Überblick berücksichtigt demnach das dramatische Werk derjenigen Autoren, die in der kanonisierten Epochenenteilung deutscher Literaturgeschichte zweifelsfrei als 'Romantiker' ausgewiesen werden:⁸ Ludwig Tieck (Kap. 2), Clemens Brentano (Kap. 3), Achim von

⁴ Claudia Stockinger, *Dramaturgie der Zerstreung. Schiller und das romantische Drama*. In: *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*, hg. von Uwe Japp, Stefan Scherer und Claudia Stockinger (Tübingen: Niemeyer, 2000), 199-225.

⁵ Mit Anbindung an das Mittelalterdrama: *Das Käthchen von Heilbronn* (entstanden 1807/08), an die vaterländische Dramatik: *Prinz Friedrich von Homburg* (entstanden 1809-1811, an das historische Drama: *Die Hermannsschlacht* (entstanden 1808); zu Kleists Komödien vgl. Uwe Japp, *Kleist und die Komödie seiner Zeit*. In: *Kleist-Jahrbuch 1996*, S. 108-122.

⁶ Gerhard Schulz, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 1789-1830. Zweiter Teil: Das Zeitalter der napoleonischen Kriege und der Restauration. 1806-1830* (München: Beck, 1989), 563.

⁷ John Fetzer, *Das Drama der Romantik*. In: *Romantik-Handbuch*, hg. von Helmut Schanze (Stuttgart: Kröner, 1994), 289.

⁸ Schulz, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 2* (wie Anm. 6), 596-628.

Arnim (Kap. 4), Friedrich de la Motte Fouqué (Kap. 5) und Joseph von Eichendorff (Kap. 6).

In struktureller Hinsicht ist dem 'romantischen Drama' vor allem die Auflösung der klassischen Finalstruktur gemeinsam, die es zu einer 'Vorstufe' des 'modernen Dramas' werden läßt. Durch seinen episodischen Charakter, die zunehmende „Selbständigkeit seiner Teile“, nähert es sich dem Epos ebenso wie der Malerei, indem der kausale Handlungsverlauf des 'klassischen Dramas' durch ein szenisch organisiertes Mosaik einzelner Textbausteine ersetzt wird, deren Zusammenhalt die Einführung vermittelnder Instanzen (auktoriale, spielinterne und spielexterne Erzählerfigurationen etc.) gewährleistet.⁹ Dieses Drama ist auf die Darstellung von Totalität angelegt, seine 'arabeske Struktur'¹⁰ zielt nicht auf additive Reihung, sondern ergibt sich aus der ästhetischen Integration aller Gattungen (Epik, Lyrik, Dramatik) zu einem neuen Ganzen.

Wie aber steht es um die Aufführbarkeit des romantischen Dramas, von Theaterpraktikern wie Goethe vehement bestritten?¹¹ Tatsächlich ist es so gut wie nie aufgeführt worden – eine Konsequenz seiner gattungspoetologischen Voraussetzungen: Das romantische Drama nämlich ist, verkürzt gesagt, für eine 'imaginäre Bühne' geschrieben worden, selbst wenn Tieck oder Fouqué den theatralischen Effekt immer im Blick behielten.¹² A. W. Schlegel zufolge kann ein dramatischer Text nur dann einen „lebendigen Eindruck“ hervorrufen, wenn der Lektüre Theatererfahrungen zugrunde liegen.¹³ Voraussetzung dafür ist ein probates Publikum, das auf Aufführungen verzichten kann, weil es in der Lage ist, sich die theatralische Umsetzung vorzustellen. Die 'imaginäre Bühne' stellt demnach ein elitäres Modell dar, das sich allerdings nicht nur in der Lektüre angemessen rezipieren läßt, sondern auch durch Vorlesungen, die Leseakt und theatralische Darstellung zusammenbringen. Vor allem Tiecks Vorlesekunst ist legendär – nicht nur ihrer zuweilen ermüdenden Länge wegen.¹⁴ Schließlich beruhte z. B. Goethes Begeisterung über Tiecks *Genoveva* auf einem Hörerlebnis.¹⁵

⁹ Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, durchgesehene und ergänzte Auflage (München: Fink, 1988), 103-122.

¹⁰ Gerhard Kluge, *Spiel und Witz im romantischen Lustspiel. Zur Struktur der Komödiendichtung der deutschen Romantik*, Phil. Diss. Köln 1963, 43-48, 87.

¹¹ Goethe, *Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abtheilung. 36. Bd. (Weimar: Böhlau, 1893 / Repr. München: dtv, 1987), 88.

¹² Claudia Stockinger, *Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas* (Tübingen: Niemeyer, 2000), 21f.

¹³ August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner. Bd. 6: „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil“ (Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz: Kohlhammer, 1966), 30.

¹⁴ *Dichter lesen. Von Gellert bis Liliencron* (Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1984), 154f., 159.

¹⁵ Goethe an Tieck, 9. September 1829; Goethe, *Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abtheilung. 46. Bd. (Weimar: Böhlau Nachfolger, 1908 / Repr. München: dtv, 1987), 80.

2. Ludwig Tieck (1773-1853)

Das sehr umfangreiche dramatische Werk Tiecks entsteht zwischen 1789 und 1816. Es besteht in seinen Anfängen aus Schülerarbeiten der Jahre am Friedrichswerderschen Gymnasium in Berlin und endet mit dem zweiten Teil der Volksbuchbearbeitung *Fortunat*, mit dem die 'romantische Phase' im Werk Tiecks zu ihrem endgültigen Abschluß kommt. Danach ist von Tieck kein einziges Drama mehr überliefert. Statt dessen veröffentlicht er Erzählungen und Romane, die gleichwohl dialogische und szenische Elemente enthalten; das romantische Prinzip der Gattungsmischung findet sich selbst hier noch – zumindest rudimentär. Entscheidend jedenfalls ist zum einen, daß auch die dramatischen Texte der Schaffensperiode bis 1816 Episches und Lyrisches integrieren, und eine eindeutige generische Zuordnung dadurch erschwert wird. Zum anderen wird genau diese Reflexion auf gattungspoetologische Kontexte und literarische Verfahren im Gesamtwerk stets präsent gehalten: In Tiecks Texten geht es weniger um Inhalte, als vielmehr um die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit literarischer Produktion. Diese transzendental-poetische Dimension läßt sich sowohl an den erzählenden Texten als auch an den Dramen beobachten.¹⁶

Zu Beginn seines dramatischen Schaffens experimentiert der junge Tieck mit den unterschiedlichsten generischen Traditionen, die ihn über den Sturm und Drang, über das Bürgerliche Trauerspiel, über Komödien- und Singspielformen der Aufklärung bis zu William Shakespeare (1564?-1616) zurückführen (1789-1792).¹⁷ Zu seinen ersten literarischen Texten überhaupt gehört das 'dramatische Fragment' *Die Sommernacht* (1789), das die ausgereifte romantische Produktion nach 1796 bereits partiell vorwegnimmt. Thema ist das Initiationserlebnis Shakespeares, der sich als Knabe im Wald verirrt und im Schlaf von Oberon, Titania und Puck mit den wichtigsten poetischen Insignien ausgestattet wird: „Phantasie“, „Begeist' rung“, „heit're Laune“.¹⁸ Durch den Eintritt in die Sphäre des Wunderbaren wird Shakespeare zu einem genuin 'romantischen Dichter', dessen poetische Begabung eine enge Verbindung zur Wirklichkeit (und zwar der Produktion und der Rezeption von Dichtung) gewährleistet. Fiktionale und reale Welt gehen so ineinander über.¹⁹

Bis 1796 erprobt Tieck zudem eine an die Geschlossenheit der klassischen Dramen Friedrich Schillers (1759-1805) angelehnte Handlungsdramaturgie, der wie im Fall des „Trauerspiels“ *Karl von Berneck* (1793-1795/96) für die spätere Modegattung des Ritterschauspiels genrebildende Qualitäten zukommt. Zugleich verfaßt

¹⁶ Vgl. Christoph Brecht, *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks* (Tübingen: Niemeyer, 1993); Stefan Scherer, *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik* (Berlin / New York: de Gruyter, 2003), 147-212.

¹⁷ In der zeitlichen und thematischen Gliederung des dramatischen Werks folge ich Scherer, *Witzige Spielgemälde* (wie Anm. 16), 205-212; vgl. zu Tiecks Dramatik insgesamt die umfangreiche Darstellung ebda., 147-470.

¹⁸ Ludwig Tieck, „Die Sommernacht. Ein dramatisches Fragment“. In: ders., *Schriften. 1789-1794*, hg. von Achim Hölter (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991), 11-25, hier 21, 24.

¹⁹ Paul Gerhard Klussmann, „Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchenromanen“. In: *Ludwig Tieck*, hg. von Wulf Segebrecht (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976), 352-385, hier 355.

Tieck als Mitarbeiter an Friedrich Nicolais (1733-1811) Buchreihe *Straußfedern* (meistenteils satirische) Komödien, die die Genrevorgaben der Früh- und Hochaufklärung mustergültig reproduzieren – ein Beispiel hierfür ist *Die Theegesellschaft* (1796). Dabei handelt es sich um die teils strenge, teils erweiternde Nachbildung einer überkommenen literarischen Gattung,²⁰ und zwar der sogenannten ‘Sächsischen Typenkomödie’, die bis 1750 die deutschsprachige Komödienproduktion dominierte.²¹ Im Mittelpunkt dieser Komödienform steht das Fehlverhalten eines einzelnen oder einer Gruppe, das aus therapeutischen Zwecken lächerlich gemacht wird. Tiecks *Theegesellschaft* richtet sich beispielsweise gegen den Aberglauben sowie das Scheingelehrtentum einer sich aufgeklärt gebenden Gesellschaft.²² Angriffsziel ist demnach nicht die Aufklärung als Idee, sondern die Beschränktheit ihrer momentanen gesellschaftlichen Praxis.

Zwischen 1795/96 und 1798 entstehen jene Texte, die das literarhistorisch kanonisierte Bild des Dramatikers Tieck bis heute kennzeichnen. Es handelt sich um literarische Texte, die selbst wiederum literarische Texte zum Gegenstand haben (Literatur über Literatur). Genauer sind es die intertextuell angelegten Literatursatiren *Der gestiefelte Kater* (1797) (sowie als dessen sogenannte „Fortsetzung“ *Prinz Zerbino*) und *Die verkehrte Welt* (1798), die den – so Uwe Japp – „parabatischen Typus“ der romantischen Komödie paradigmatisch entwickeln. Neben der Verspottung des zeitgenössischen Kulturbetriebs und seiner einflußreichsten Vertreter auf inhaltlicher Ebene zeichnet sich die ‘parabatische Komödie’ strukturell dadurch aus, daß die Bühnenfiguren unentwegt „Aus-der-Rolle“ fallen, indem sie ihre reale Existenz als Akteure mit ins Spiel bringen. Darüber hinaus werden Bühnenpersonal, Publikum oder Autoren in das dramatische Geschehen integriert. Weil aber Zuschauer, Schauspieler oder Theaterdirektoren nach wie vor nichts anderes sind als literarische Fiktion, wird durch diesen vermeintlichen Wechsel in die Realität die dramatische Illusion nicht zerstört, sondern gesteigert.²³ *Der gestiefelte Kater* etwa persifliert die aufklärerische Forderung nach poetischer Wahrscheinlichkeit, wenn der die Aufführung heftig diskutierende Publikumskommentar das im Spiel inszenierte Spiel des ‘Kindermärchens’ vom ‘gestiefelten Kater’ auf seinen Realitätsgehalt hin überprüft und verwirft.²⁴ Das ‘Spiel im Spiel’ wird so ständig unterbrochen und nur mühsam zu

²⁰ Zur Kategorie der ‘Nachbildung’ vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), 44.

²¹ Zur Komödie der Aufklärung allgemein vgl. Walter Hinck, „Das deutsche Lustspiel im 18. Jahrhundert“. In: *Das deutsche Lustspiel. Erster Teil*, hg. von Hans Steffen (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968), 7-26.

²² Ebenso gehört die ständische Selbstüberhebung (der Standesdünkel) zum topischen Themenrepertoire der Sächsischen Typenkomödie – im vorliegenden Fall Ahlfelds Versuch, durch Heirat in die feine adlige Welt aufzusteigen; dieser Versuch muß an der Dummheit des Protagonisten scheitern, vgl. Ludwig Tieck, „Die Theegesellschaft. Lustspiel in Einem Aufzuge. 1796“. In: ders., *Schriften. Zwölfter Band* (Berlin: Reimer, 1829 / Nachdruck Berlin: de Gruyter, 1966), 355-420.

²³ Uwe Japp, *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick* (Tübingen: Niemeyer, 1999), 21.

²⁴ Beispiel: „Der Kunstrichter (im Parterre). – Der Kater spricht? – Was ist denn das? Fischer. Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hineinkommen“; Ludwig Tieck, *Der gestiefelte*

Ende geführt (u. a. muß ein „Besänftiger“ das aufgebrachte Publikum beruhigen). Hier treibt die Bühne, wie Tieck sagt, „mit sich selbst Scherz“.²⁵

Die Jahre 1798-1804 werden von universaldramatischen Großprojekten dominiert, die zum einen ganz gezielte Einzeltextreferenzen aufweisen, zumeist aus den Bereichen Volksbuch oder Volksmärchen (Literatur *aus* Literatur)²⁶, zum anderen eine größtmögliche generische Synthese in dramatischer Form versuchen, also Episches, Lyrisches und Dramatisches zu einer Art ‘Gesamtkunstwerk’ zusammenschließen: Die „Tragödie“ *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens* (1800) z. B. verarbeitet den gleichnamigen bekannten Märchenstoff; großangelegte Volksbuch-Adaptationen stellen das „Trauerspiel“ *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1799) dar, nach Gerhard Kluge der „Prototyp des romantischen Dramas schlechthin“,²⁷ sowie *Kaiser Octavianus*, ein „Lustspiel in zwei Theilen“ (1804). Der Untertitel ‘Lustspiel’ macht aus *Octavianus* nicht etwa eine Komödie; vielmehr exemplifiziert sich daran Tiecks ganz eigene Lustspielpoetologie, die alle Dramenformen integriert.²⁸ Dadurch entsteht ein dramatisiertes „Weltpanorama“²⁹, das, wie Tieck sagt, „den ganzen Umkreis des Lebens und die mannichfaltigsten Gesinnungen“³⁰ abbilden soll. Inhaltlich gelingt dies über die zerstreute Auflösung der Handlung in Einzelepisoden, sprachlich über das metrische Experiment, das ein umfassendes Repertoire romanischer bzw. ‘deutscher’ Vers- und Strophenformen aufbietet.³¹ Die Vermittlung dieses chaotischen Textkonglomerats muß der romantische Leser selbst leisten, dem sich über die anfängliche Figuren- und Episodenvielfalt hinaus das Textganze im weiteren Verlauf allmählich erschließt.³² Alle Textbestandteile hängen miteinander zusammen, bis zuletzt das Schlußtableau die Familien zusammenführt und – in einer finalen Apotheose der Poesie – die Wiederherstellung paradiesischer Zustände inszeniert.³³

Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge, hg. von Helmut Kreuzer (Stuttgart: Reclam, 1996), 11.

²⁵ Ludwig Tieck, „Vorbericht“. In: ders., *Schriften. Erster Band* (Berlin: Reimer, 1828 / Nachdruck Berlin: de Gruyter, 1966), [V]-XLIV, hier VIII.

²⁶ Vgl. Heinz Hillmann, „Ludwig Tieck“. In: *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*, hg. von Benno von Wiese (Berlin: Schmidt, 1971), 111-134, hier 114.

²⁷ Gerhard Kluge, „Das romantische Drama“. In: *Handbuch des deutschen Dramas*, hg. von Walter Hinck (Düsseldorf: Bagel, 1980), 186-199, hier 192.

²⁸ Es sei „eine eigene Gattung von Stück“, die „Intrigenstück, Charakterstück, Tragödie, Lustspiel, Pastorale“ gleichermaßen enthalte, so Ludwig Tieck, *Das Buch über Shakespeare. Handschriftliche Aufzeichnungen*. Aus seinem Nachlaß hg. von Henry Lüdeke (Halle an der Saale: Niemeyer, 1920), 394; vgl. Manfred Frank, *Das Problem ‘Zeit’ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der Frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, 2., überarbeitete Auflage (Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh, 1990), 300.

²⁹ Gerhard Storz, *Klassik und Romantik. Eine stilgeschichtliche Darstellung* (Mannheim / Wien / Zürich: Bibliographisches Institut, 1972), 224.

³⁰ Ludwig Tieck, „Vorbericht“ (wie Anm. 25), XXXIXf.

³¹ „Es schien mir gut, fast alle Versmaße, die ich kannte, ertönen zu lassen, bis zu der Mundart und dem Humor des Hans Sachs hinab“ (Tieck, „Vorbericht“, wie Anm. 25, XXXIX).

³² Zu den Mitteln der Kohärenzstiftung in Tiecks *Octavianus* vgl. Stockinger, *Das dramatische Werk Fouqués* (wie Anm. 12), 59-77.

³³ Ludwig Tieck, „Kaiser Octavianus. Ein Lustspiel in zwei Theilen“. In: ders., *Schriften. Erster Band* (wie Anm. 25), 415.

In seinen letzten dramatischen Arbeiten (bis 1816) greift Tieck auf die wichtigsten von ihm selbst initiierten Formen und Verfahrensweisen romantischer Dramatik zurück: das die parabatischen Komödien der 1790er Jahre erinnernde „Märchen“ *Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen*, sowie das an *Kaiser Octavianus* angelehnte zweiteilige Universalschauspiel *Fortunat* – beide eigens für die zwischen 1812 und 1816 in drei Bänden publizierte Textsammlung *Phantasmus* verfaßt.

3. Clemens Brentano (1778-1842)

Von den ca. 20 Dramen und Dramenentwürfen Brentanos sind nur wenige überhaupt veröffentlicht worden.³⁴ Dafür gibt es unterschiedliche Gründe: Zum einen wurden viele der Stücke aus privaten Anlässen und für Privataufführungen geschrieben – wie etwa ein zum Geburtstag einer Freundin geplantes Schattenspiel (*W*, 890) oder das Scherzspiel *Juanna* von 1809. Das Scherzspiel verwandelt eine spanische Vorlage in eine Satire auf den Literatur- und Kulturbetrieb Berlins, entläßt sich dabei aber so sehr in einem Feuerwerk des Wortwitzes und der grotesken Laune, daß es für Außenstehende schlechterdings unverständlich wird und somit auch die Grenzen des Spielbaren überschreitet (*W*, 894-896). Anderes mag aus politischen Gründen liegen geblieben sein, etwa das „allegorische Festspiel“ *Österreichs Mut, Sieg und Hoffnung* von 1813 (*W*, 899), wieder anderes ist gar nicht erst ausgearbeitet worden, z. B. die Notizen zu *Kirschfest zu Naumburg*, 1802 (*W*, 890), oder die Überlegungen zu einem „Trauerspiel“ *Klinge und Heft* (*W*, 893). Brentano selbst hat die Publikation seiner Manuskripte nur selten nachdrücklich betrieben. Das ist in erster Linie darauf zurückzuführen, daß allgemein kein Markt für romantisch-dramatische Produkte existierte. Weder die Theater noch die Verleger interessierten sich dafür.

Was für das romantische Drama allgemein gilt, spielt im Fall Brentanos eine umso größere Rolle. Seine eigentlichen Fähigkeiten liegen im lyrischen Bereich, und die Lust am Sprachspiel kommt auch in der Dramatik immer wieder durch.³⁵ Wenn aber der poetische Ton dominiert, im scheinbar unkontrollierten lyrischen Sprechen semantische Bezüge permanent gesetzt und wieder aufgelöst werden, spielt die dramatische Handlung selbst eine nur untergeordnete Rolle. An deren Stelle tritt ein formales Prinzip, das zugleich als Grundprinzip lyrisch-romantischen Sprechens überhaupt bezeichnet werden kann: der Parallelismus, der „gleichartig tönende Sprachsphären, gleich oder ähnlich tönende Wörter, mit einander verknüpft“³⁶ und so zur Musikalisierung der Darstellung beiträgt. Ein besonderer musikalischer Effekt

³⁴ Vgl. das Kapitel „Brentanos dramatische Arbeiten und Entwürfe“ in Clemens Brentanos *Werke. Viertes Bd.*, hg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp. 2., durchgesehene Auflage 1978 (München / Wien: Hanser, 1966), 887-902. Diese Ausgabe wird im folgenden im Text zitiert unter der Abkürzung *W* und Seitenzahl.

³⁵ Zu Brentanos ‚Dramaturgie der Sprachlichkeit‘ vgl. Scherer, *Witzige Spielgemälde* (wie Anm. 16), 554-570.

³⁶ A.[ugust] F.[erdinand] Bernhardt, *Sprachlehre* (Berlin: Frölich, 1801), 395.

ergibt sich durch Minimalaustausch eines Buchstabens, eines Wortanfangs oder -endes bei gleichbleibender syntaktischer Struktur. Die dadurch erzeugten Satz- oder Versfolgen transportieren keine Inhalte mehr, sondern ergehen sich in der Freude am Spiel.³⁷

Unter diesen Voraussetzungen interessiert sich Brentano zu Beginn seines dramatischen Schaffens vor allem für die Komödie:³⁸ In seinem Erstling *Gustav Wasa* (1800) perfektioniert er das von Ludwig Tieck vorgegebene Konzept der Literatursatire (vgl. Kap. 2),³⁹ indem er sich mit diesem Text in einen Streit des populären Gegenwartsdramatikers August von Kotzebue (1761-1819) mit August Wilhelm Schlegel (1767-1845) einmischt und dabei nicht nur das gleichnamige Stück Kotzebues parodiert, sondern eben diese ernsthafte intertextuelle Bezugnahme in den permanenten Unsinn völlig verselbständigter Handlungsteile überführt und damit erledigt.⁴⁰ Daneben bringt er eine genuin neue Form der romantischen Komödie hervor: die Intrigenkomödie *Ponce de Leon*, auf die ich noch eingehen werde. Allerdings ist Brentanos lyrische Sprachgewalt keineswegs auf komische Stoffe und Formen festgelegt: In späteren Jahren versucht er sich vor allem an historisch-romantischen Großformen, hierzu gehören das „Trauerspiel“ *Aloys und Imelde* (1912 erstmals veröffentlicht) und das „Schauspiel“ *Die Gründung Prags*, das ebenfalls noch genauer behandelt werden soll. Daß Brentano 1813 die national-patriotische Begeisterung im Kampf gegen die Napoleonische Fremdherrschaft für eigene schriftstellerische Erfolge nutzen will, gehört in diesen Kontext: Die 1813 entstandenen „Festspiele“ *Victoria und ihre Geschwister mit fliegenden Fahnen und brennender Lunte* und *Am Rhein, am Rhein!* reüssierten dennoch nicht und wurden erst 1817 publiziert.

Das „Lustspiel“ *Ponce de Leon* zählt zu den bedeutendsten deutschsprachigen Komödien überhaupt. Vorlage ist die Rahmenerzählung „Dom Gabriel Ponce de Léon“ aus dem *Cabinet des Fées* der Madame d’Aulnoy (1650-1705). Thematisch und strukturell lehnt es sich an die Intrigenstücke der Spanier (vor allem Pedro Calderón de la Barca) an. ‘Intrigue’ oder „Intrigue“ in zeitgenössischer Bedeutung meint die „künstliche Verknüpfung“⁴¹ von Personen und Handlungen, in der sich die unübersehbare Vielgestalt des Lebens abbildet. Zugleich scheint hinter der vermeintlichen Willkür der Verbindungen immer bereits ein höherer Ordnungszusammenhang

³⁷ Zum Beispiel (aus *Die Gründung Prags*): „Tschart behaart mich, / Sei artig, Tschartig, schartig, Tschart bewahrt dich“ (W, 638). Einige lyrische Stellen aus diesem Drama sind gesondert in Ausgaben der Gedichte Brentanos erschienen; vgl. dazu O.[tto] Brechler, „Einleitung“. In: Clemens Brentano, *Sämtliche Werke. Bd. 10: Die Gründung Prags*, hg. von O. B. und August Sauer (München / Leipzig: Müller, 1910), VII-LXVIII, hier XVI.

³⁸ Vgl. allgemein Japp, *Die Komödie der Romantik* (wie Anm. 23).

³⁹ Dorothea Veit bezeichnet Brentano infolge dessen als „Tieck des Tiecks“; an Schleiermacher, 16. Juni 1800; Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Briefwechsel 1800*, hg. von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond (Berlin / New York: de Gruyter, 1994), 87-95, hier 95.

⁴⁰ Marianne Thalmann, *Provokation und Demonstration in der Komödie der Romantik* (Berlin: Schmidt, 1974), 70-77.

⁴¹ [Adam Müller], „Vom Character der spanischen Poesie. Aus Adam Müllers Vorlesungen über dramatische Poesie“. In: *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*, hg. von Heinrich v. Kleist und A. M. Erster Jahrgang. Siebentes Stück, Julius 1808 (Dresden: Walther, 1808), 3-12, hier 10.

auf. Dieser erschließt sich allerdings nur dem Initiator der Verwicklungen, dem Autor also, oder dem „ruhigen festen Standpunkt“⁴² des externen Betrachters, d. h. dem Leser. Im Stück übernimmt beide Rollen Don Sarmiento, der aus längeren Auslandsaufenthalten inkognito nach Spanien heimgekehrt ist, um seine Kinder zu verheiraten. Das positive Finale wird durch Täuschungen und Verwechslungen immer wieder aufgeschoben – wie in Schillers ‚Dramatischer Preisaufgabe‘ gefordert, für das Brentano das Stück 1801 unter dem Titel *Laßt es euch gefallen* geschrieben hatte,⁴³ treten die handelnden Personen hinter die Begebenheiten zurück.⁴⁴ Nur Sarmiento selbst ist zu jedem Zeitpunkt Herr der Lage. Erschwert wird die Übersicht über die chaotischen Verwicklungen noch dadurch, daß Wortwitz und Sprachspiel die Intrige zunehmend überlagern. Zwar entspricht genau diese ‚Befreiung‘ der Sprache dem Vorhaben Brentanos, „das Komische und Edlere hauptsächlich in dem Mutwill unabhängiger, fröhlicher Menschen zu vereinigen“ (W, 131), das Stück konnte sich aber genau darum weder auf der Bühne noch in den Literaturgeschichten durchsetzen. Auf Georg Büchners (1813-1837) Lustspiel *Leonce und Lena* hatte es entscheidenden Einfluß.

Ganz andere Absichten verfolgt das seit 1812 in mehreren Fassungen entstehende, 1814 veröffentlichte Großdrama *Die Gründung Prags*.⁴⁵ Zum einen betreibt es eine Art poetisch-patriotischer Geschichtsschreibung in Dramenform, zum anderen versteht es sich als mythologisches Projekt, das die engen regionalen, nationalen oder historischen Grenzen ins Kosmopolitische hin erweitert. Weist ersteres auf das frührealistische Geschichtsdrama voraus (Grabbe, Büchner), so reaktiviert letzteres genuin romantische Interessen. Vordergründig geht es um ein Detail aus der böhmischen Geschichte: „Es beginnt mit der Wahl Libussens zur Herzogin, umfaßt ihre Verbindung mit Przemisl, und schließt mit ihrer Vision von der Prager Stadt“ (W, 533f.). Die Gründung Prags stellt zugleich eine Staatsgründung dar, ist aber selbst nicht mehr Gegenstand des Dramas. Zwar betreibt Brentano ausgedehnte Quellenstudien (W 4, S. 528-533), die auf den Historiker im Dichter verweisen.⁴⁶ Seine ‚höhere‘ Aufgabe aber sieht er darin, durch die poetische Lektüre der Sage paradiesische Zustände herbeizuführen. Der Dramatiker Brentano möchte die „überzeitliche, ewige poetische Wahrheit“ der Sage rekonstruieren, die der Geschichtsschreibung selbst verschlossen bleibe (W, 528). Wichtigstes Mittel hierfür ist, wie so oft bei Brentano, die Sprache. Immer wieder kippt die ruhige Narration des Blankverses ins Lyrische;

⁴² [Adam Müller], „Noch etwas über den Unterschied des antiken und modernen Theaters“. In: *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*, hg. von Heinrich v. Kleist und A. M. Erster Jahrgang. Achstes Stück, August 1808 (Dresden: Walther, 1808), 45-47, hier 46.

⁴³ Das Preisausschreiben ist 1800 in Goethes Zeitschrift *Propyläen* erschienen. Nach der erfolglosen Bewerbung veröffentlichte Brentano sein Stück 1803 (vordatiert auf 1804) unter dem Titel *Ponce de Leon* (W, 920-922).

⁴⁴ Kluge, *Spiel und Witz im romantischen Lustspiel* (wie Anm. 10), S. 29.

⁴⁵ Vgl. dazu John Francis Fetzer, „Clemens Brentano. Die Schwelle als Schwäche oder Stärke des romantischen Dramas?“ In: *Das romantische Drama* (wie Anm. 4), 119-136.

⁴⁶ Die wichtigsten Quellen sind Wenzeslaus Hajek z Libocans *Böhmische Chronik* (1541) und Johann Karl August Musäus' *Volksmärchen der Deutschen* (1782-1786).

der metrische Wechsel lenkt vom Handlungsgang ab, klare semantische Bezüge lösen sich auf (z. B. W, 765-773, 777-782). Ziel dieser Darstellung ist eine delirierende Rauschhaftigkeit, die den ‚poetischen Zustand‘ und damit die Erneuerung der paradiesischen Ureinheit gleichsam von selbst erzeugt. Auch mit diesem Stück, das immerhin Franz Grillparzer (1791-1872) zu eigenen *Libussa*-Plänen (seit 1819) inspirierte, hatte Brentano auf dem literarischen Markt keinen Erfolg.

4. Achim von Arnim (1781-1831)

Arnims dramatisches Werk zu bestimmen ist schwierig. Die frühromantische Forderung nach einer „progressive[n] Universalpoesie“, die „alle getrennte Gattungen der Poesie wieder [...] vereinigen“ soll,⁴⁷ führt in radikaler Konsequenz zu generischer Unentscheidbarkeit. Bereits Arnims dialogisch angelegte *Erzählungen von Schauspielen* (1803) machen dies zum Programm. Romane wie Brentanos *Godwi* (1801), Fouqués *Alwin* (1808) oder Arnims *Gräfin Dolores* (1810) enthalten szenisch-dramatische Einlagen, aus denen sich dann sogar eigenständige Dramen (wie Arnims *Päpstin Johanna*, 1812/13) entwickelten. Noch in Arnims Erzählsammlung *Landhausleben* von 1826 ist mit *Marino Caboga* ein dramatischer Text integriert.⁴⁸ Eines der aufschlußreichsten Form-Experimente in dieser Hinsicht stellt die seit 1802 entstandene und 1804 veröffentlichte Shakespeare-Adaptation *Ariel's Offenbarungen* dar, deren auf poetologische Reflexionen fokussierter Hauptteil (die Gedichtsammlung *Heymar's Dichterschule* und der Brief der Malerin Kryoline an die Musikerin Kyane) von dramatischen Formen eingerahmt werden: zu Beginn das geschichtsmythologische ‚Trauerspiel‘ *Das Heldenlied von Herrmann und seinen Kindern*, abschließend eine parabolische Komödie in frühromantischer Tradition, *Das Sängerkfest auf Wartburg*.⁴⁹ Verbunden werden die heterogenen Textteile durch *Ariel*, der als „Autorpseudonym, Integrationsfigur und Leitidee“ Mittlerfunktionen übernimmt.⁵⁰

Schon dieses frühe Textbeispiel bildet ein literarisches Verfahren aus, das für Arnims poetische Produktion insgesamt paradigmatisch ist: das Verfahren der ‚intertextuellen Bastellei‘, wie Detlef Kremer die literarische Zitat- und Montagetechnik genannt hat. Von anderen traditionsverbundenen Ansätzen hebt sich Arnims synkretistisches Vorgehen in zweierlei Hinsicht ab: Zum einen häufen sich in seinen Texten die Zitate und intertextuellen Anspielungen, zum anderen verheimlicht er das auch gar nicht, sondern weist immer wieder selbst darauf hin. Kremer zufolge hat Arnim „kaum Anstalten gemacht, die Bruchstellen der verarbeiteten Quellen zu glätten oder

⁴⁷ Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 2: „Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)“ (München / Paderborn / Wien / Zürich: Schöningh, 1967), 182.

⁴⁸ Dazu Scherer, *Witzige Spielgemälde* (wie Anm. 16), 471-474.

⁴⁹ Ludwig Achim von Arnim, *Ariel's Offenbarungen*, hg. von Jacob Minor (Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen, 1912).

⁵⁰ Ulfert Ricklefs, *Kunstthematik und Diskurskritik. Das poetische Werk des jungen Arnim und die eschatologische Wirklichkeit der ‚Kronenwächter‘* (Tübingen: Niemeyer, 1990), 59, 64.

unkenntlich zu machen“.⁵¹ In diesem Verfahren manifestiert sich die Einsicht, daß ein Text immer aus anderen Texten hervorgeht und jeder Autor mit bereits gebrauchten Materialien operiert.⁵² Das zeitgenössische Ideal vom autonomen Dichter-Genie (Prometheus-Modell) wird so als Phantasma entlarvt. Zugleich demonstrieren Arnims Texte, daß gerade aus dem intertextuellen Arrangement etwas völlig Neues entstehen kann.

Eines der besten Beispiele hierfür ist *Halle und Jerusalem*, das erste große Drama Arnims, das nach einigen nicht realisierten Dramenentwürfen⁵³ 1811 publiziert wurde. In der Widmung bezeichnete Arnim das Doppeldrama selbst als „Trauerspiel in zwei Lustspielen“;⁵⁴ dessen erster Teil, das „Studentenspiel“ *Halle*, ursprünglich auf das Projekt zurückgeht, Andreas Gryphius' (1616-1664) Trauerspiel *Cardenio und Celinde* zu edieren und damit einen eigenen Beitrag zu den nationalpolitisch motivierten zeitgenössischen Restaurationen altdeutscher Literaturdenkmäler zu leisten.⁵⁵ Statt dessen wurde daraus ein autobiographisch gefärbtes Zeit- und Gesellschaftsstück, das die Verwicklungen um den Draufgänger Cardenio mit der Legende von Ahasverus verknüpft, dem zur ewigen Wiederkehr verdamnten Juden. Es sind die „bösen Folgen wilder Leidenschaft“ (PK, 127), die Cardenio zum mehrfachen Mörder werden lassen und wie einen zweiten ‚Ewigen Juden‘ (PK, 162) in die Welt hinaus treiben. Die als Sühne für die begangenen Untaten geplante Reise ins Heilige Land (PK, 185f.) leitet in den zweiten Teil des Doppeldramas über, das „Pilgerabenteuer“ *Jerusalem*, das aus jeweils mit eigenen Kapitelüberschriften versehenen, lose verbundenen Einzelepisoden besteht. Die chaotische Handlungsführung löst sich schließlich in einer finalen Utopie auf: Alle Beteiligten, deren teilweise verwandtschaftliche Beziehungen offenbar werden, sterben versöhnt oder ziehen sich ins Kloster zurück; die christliche Lehre triumphiert (PK, 291f., 298).

Dieser christlich geprägte Glaube an eine poetische Erlösung des Menschen bestimmt als Leitidee das gesamte dramatische Werk Arnims, das jenseits aller beobachteten Formlosigkeit immer auch konkrete positive Botschaften artikulierte. Die 1813 in der Sammlung *Schaubühne* veröffentlichten Dramen gehören nicht nur zur vaterländischen Dramatik, die in der Zeit der Befreiungskriege gegen Napoleon Konjunktur hat. Vielmehr sollten die aus ihrem Verkauf erwirtschafteten Einnahmen direkt für militärische Zwecke eingesetzt werden.⁵⁶

⁵¹ Detlef Kremer, „Durch die Wüste. Achim von Arnims uferloses Drama *Halle und Jerusalem*.“ In: *Das romantische Drama* (wie Anm. 4), 137-157, 139f.

⁵² Vgl. dazu Detlef Kremer, *Prosa der Romantik* (Stuttgart / Weimar: Metzler, 1996), 30f., 66.

⁵³ Vgl. die Zusammenstellung bei Lothar Ehrlich, *Ludwig Achim von Arnim als Dramatiker. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas*. Phil. Diss. Halle an der Saale 1970, 86f.

⁵⁴ *Dramen von Clemens Brentano und Ludwig Achim von Arnim*, hg. von Paul Kluckhohn (Leipzig: Reclam, 1938), 48. Diese Ausgabe wird im folgenden im Text zitiert unter der Abkürzung PK und Seitenzahl.

⁵⁵ Roger Paulin, *Gryphius' ‚Cardenio und Celinde‘ und Arnims ‚Halle und Jerusalem‘. Eine vergleichende Untersuchung* (Tübingen: Niemeyer, 1968), 5-12.

⁵⁶ Genauer für den Kauf von Kanonen für das siebte Berliner Landsturmabataillon; vgl. *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, hg. von Reinhold Steig und Herman Grimm. Bd. 1: *Achim von*

Die verwendeten Formen sind so vielfältig wie die bearbeiteten Vorlagen. Bereits die Untertitel der überwiegend historischen (oder historisierenden) Dramen deuten diese Vielfalt an, etwa „Puppenspiel“, „Schattenspiel“, „Hanswurstspiel“ oder „Posse“. Das ‚heroische Lustspiel‘ *Die Capitulation von Oggersheim* beispielsweise greift eine Episode aus dem Böhmisches-Pfälzischen Krieg (1618-1623) auf, ohne daß sich Arnim dabei für historische Genauigkeit interessierte: Der Schäfer Hans Warsch wird zum Held, indem er bei den spanischen Besatzern günstige Kapitulationsbedingungen für seine Stadt aushandelt – eine Aktualisierung dieses Stoffs auf das deutsch-französische Verhältnis von 1813 liegt nahe.⁵⁷

Ein weiteres Beispiel: Mit seinem ‚Schattenspiel‘ *Das Loch* reaktivierte Arnim eine Form, die noch im 18. Jahrhundert zur höfischen Geselligkeitskultur gehörte, aber erst 1811 durch Justinus Kernalers (1786-1862) *Reiseschatten* zur eigenständigen literarischen Gattung avancierte. *Das Loch* verbindet Arnims Kritik an der Leitung des Frankfurter Theaters mit der Kritik an politischen Vorgängen in Preußen, genauer an der Steuergesetzgebung Karl August von Hardenbergs (1750-1822), die sich gerade auf den von Arnim stets verteidigten Adelsstand negativ auswirken mußte.⁵⁸ Vor diesem Hintergrund lassen sich phantastische und absurde Textelemente wie die „Regierungsmaschine“ – das wichtigste Herrschaftsinstrument des etablierten politischen Systems („Kaiser“, „Kanzler“), das diesem schließlich selbst zum Verhängnis wird (L, 31) – als zeitpolitische Allegorien lesen. Die utopische Schlußzene des Stücks restituiert paradisische Zustände (L, 34).

Zur selben Zeit (1812/13) baute Arnim eine der szenischen Einlagen seines Romans *Gräfin Dolores*⁵⁹ zu einem eigenständigen Großprojekt aus: *Die Päpstin Johanna*. Die auf chronikalische Überlieferungen des 13. Jahrhunderts zurückgehende Papstsage verbindet sich in der Bearbeitung Arnims mit dem Motiv des Teufelpakts. Über Johanna, Tochter der Melancholie und des Teufelsdieners Oferus, möchte Luzifer den Papstthron und damit die Herrschaft über Kirche und Welt erringen. Zu diesem Zweck läßt er Johanna als Knabe Johannes durch den Gelehrten Spiegelglanz erziehen, mit dem er ein Bündnis geschlossen hat. Johannas äußerst verwickelter Lebensweg führt über Lüge und Schuld zu Wahrheit und Vergebung. Schließlich setzt sich das ‚Gute‘ gegen das ‚Böse‘ durch. Bemerkenswert an diesem Stück ist vor allem die Form der Darstellung: Die dialogisch-szenischen Textteile sind durch lange epische Passagen miteinander verknüpft.

Arnim und Clemens Brentano, bearbeitet von R. S. (Bern: Lang, 1970; Nachdruck der Ausgabe Stuttgart / Berlin: Cotta, 1894), 312.

⁵⁷ Dazu Japp, *Die Komödie der Romantik* (wie Anm. 23), 63-66.

⁵⁸ Dazu Gerhard Kluge, „Materialien zum Verständnis des Textes *Das Loch*“. In: Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies. Ein Schattenspiel* / Joseph von Eichendorff, *Das Incognito oder Die mehreren Könige oder Alt und Neu. Ein Puppenspiel*, hg. von G. K. (Berlin: de Gruyter, 1968), 69-105. Diese Ausgabe wird im folgenden im Text zitiert unter der Abkürzung L und Seitenzahl.

⁵⁹ Achim von Arnim, *Hollin's Liebeleben. Gräfin Dolores*, hg. von Paul Michael Lützelner (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989), 491-503.

Zum einen folgt Arnim damit einem Hinweis seines Verlegers, daß sich reine Verstexte sehr schlecht verkaufen lassen,⁶⁰ zum anderen gelingt es nur dadurch, dem mäandrierenden Textgefüge einige Kohärenz zu verleihen. Der Erzähler vermittelt zwischen Leser und Textgeschehen: Er fügt die Episoden zusammen oder verkürzt Handlungsgänge, die er zugleich erklärt. Auf diese Weise bleibt das ausufernde Universal drama einigermaßen überschaubar, und die grundlegende Fragestellung nach ‚gut‘ oder ‚schlecht‘, ‚richtig‘ oder ‚falsch‘, ‚Traum‘ oder ‚Wirklichkeit‘ wird eindeutig beantwortet. Dennoch wurde das Drama nicht 1813, sondern erst posthum 1846 veröffentlicht, für die Bühne war es schlechterdings unbrauchbar. *Die Pöpstin Johanna* ist bis heute nicht aufgeföhrt worden, ebensowenig Arnims letztes großes Universal drama *Die Gleichen*, eine 1819 veröffentlichte Sagenbearbeitung in sechs Akten. Als er es Goethe zur Begutachtung übersandte, bemerkte der glücklose Dramatiker hellichtig, er schreibe „für ein Theater, das nirgend vorhanden ist“.⁶¹

5. Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843)

Von Friedrich Fouqué, heute vor allem bekannt als romantischer Erzähler und Romancier, sind nahezu siebzig Dramen unterschiedlicher Länge und Qualität überliefert. Eine zweite Auflage aber erlebte kaum einer dieser Texte – typisch für romantische Dramatik allgemein.⁶² Aufschlußreich ist dieses Œuvre vor allem deswegen, weil es nahezu die gesamte erste Hälfte des 19. Jahrhunderts umfaßt (die ersten Dramen publizierte Fouqué 1804, das letzte 1842) und so die Bandbreite der Dramenproduktion seiner Zeit spiegelt. In seinen Anfängen ist es der frühromantischen Literaturtheorie sowie der dramatischen Praxis Tiecks verpflichtet. Fouqué reagiert auf das Theater der Weimarer Klassiker und wird selbst zum Vorbild für das politische Theater der Befreiungskriege (um 1813), für die Dramatik der sog. Pseudoromantiker⁶³ und für das frührealistische Geschichtsdrama der 1830er Jahre (Georg Büchner, Christian Dietrich Grabbe). Die Zeitgenossen beurteilten Fouqués dramatisches Werk äußerst zwiespältig: Der uneingeschränkten Hochschätzung Jean Pauls,

⁶⁰ Aus diesem Grund arbeitete er einen Teil des ursprünglich reinen Versdramas in Prosa um, vgl. dazu Ulfert Ricklefs, *Magie und Grenze. Arnims ‚Pöpstin Johanna‘-Dichtung. Mit einer Untersuchung zur poetologischen Theorie Arnims und einem Anhang unveröffentlicher Texte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990), 61-69; Uwe Japp, „Dramaturgie der Vertauschung. Achim von Arnims *Die Pöpstin Johanna*“. In: *Das romantische Drama* (wie Anm. 4), 159-173, hier 163f.

⁶¹ Arnim an Goethe, 12. Juli 1819; *Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen. 2. Teil*, hg. von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel (Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1899), 157.

⁶² Einige der Dramen wurden ein zweites Mal verwertet, etwa druckte die Sammlung *Schauspiele für Preußen* einen Teil der zuvor als *Dramatische Dichtungen für Deutsche* veröffentlichten Stücke wieder ab (jeweils 1813), vgl. Stockinger, *Das dramatische Werk Fouqués* (wie Anm. 12), 330-333.

⁶³ Die von Eichendorff so geschmähten „Afterromantiker“ (Kap. 6), vgl. Herm. Anders Krüger, *Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik* (Leipzig: Hässel, 1904).

der Fouqué noch über Schiller setzte,⁶⁴ steht Tiecks gnadenlose Verachtung gegenüber, die allerdings in erster Linie dem eigenen dramatischen Werk das Urteil spricht. In einem Brief an Friedrich Schlegel nennt Tieck die Arbeiten seines Epigonen „krankhaft und manierirt“ und sagt sich davon los: „Ich habe überhaupt keine Freude an allen den Sachen, die wir veranlaßt haben“.⁶⁵

Im Überblick: Das unter dem Pseudonym „Pellegrin“ veröffentlichte Frühwerk Fouqués entsteht in Auseinandersetzung mit der frühromantischen Poetologie⁶⁶ und versucht sich in einer allegorischen Welttheaterdramatik (z. B. *Historie vom edlen Ritter Galmy*, 1806), die einerseits stark von Ludwig Tiecks Lustspielkonzeption beeinflusst ist (Kap. 2), andererseits von der spanischen Komödientradition. Das dramatische Hauptwerk verfolgt ein nationalpolitisches Programm. Thematisch gliedert es sich erstens in die Mythendramen (z. B. *Der Held des Nordens*, 1810), die zeitgenössische Forderungen nach einer ‘neuen Mythologie’ erfüllen, zweitens in die Geschichtsdramen (z. B. *Die Invaliden*, 1813/1818; *Herrmann*, 1818), die auf aktuelle politische Ereignisse reagieren oder zentrale historische Begebenheiten dramatisieren, und drittens in die Mittelalterdramen (z. B. *Eginhard und Emma*, 1811), die wichtige literarische Überlieferungszeugen in neuer Form präsent machen. Darüber hinaus setzt sich Fouqué intensiv mit dem dramatischen Werk Schillers auseinander, eine Beschäftigung, die selbst wieder neue dramatische Formen kreiert (z. B. *Don Carlos*, 1823; *Der Pappenheimer Kürassier*, 1842).

Im Vergleich mit Tiecks *Octavianus* (Kap. 2) nimmt sich die Handlungsführung von Fouqués eigener Volksbuchbearbeitung, der *Historie vom Ritter Galmy*, sehr viel überschaubarer aus. Das liegt daran, daß der Text die Vorlage über weite Strecken genau nachzeichnet: Georg Wickrams *Ein schoene und liebliche History / Von dem edlen und theüren Ritter Galmien* (1539), der die Herzogin der Bretagne so sehr liebt, daß er sie schließlich vor dem Feuertod rettet und dafür selbst Herzog wird. Dieser Stoff biete sich, so heißt es in Fouqués Bearbeitung, gerade für ein Universaldrama an, weil das „Buch“ „[i]n alter Schrift die Welt“ spiegle; das „Leben“ im ganzen wiederum sei einem „Spiel“ vergleichbar.⁶⁷

Mannigfaltigkeit als Charakteristikum von Welt ist Charakteristikum auch von Welttheater: Darauf verweisen u. a. die Breite der Darstellung, die den Handlungsgang nicht fördert, sondern ihn gezielt aufhält, um unterschiedliche Perspektiven zeigen zu können; der permanente Orts- und Szenenwechsel, verbunden gerade

⁶⁴ Jean Paul, *Sämtliche Werke. Abteilung II: Jugendwerke und vermischte Schriften*. Bd. 3, hg. von Norbert Miller (München: Hanser, 1978), 714f. – Friedrich Schlegel nennt Fouqué den „deutschen Skalden“, *Kritische Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 3: „Charakteristiken und Kritiken II (1802-1829)“ (München / Paderborn / Wien / Zürich: Schöningh, 1975), 241.

⁶⁵ Tieck an F. Schlegel, 26. August 1813; *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*. Auf der Grundlage der von Henry Lüdeke besorgten Edition neu hg. und kommentiert von Edgar Lohner (München: Winkler, 1972), 175.

⁶⁶ August Wilhelm Schlegel ist Fouqués wichtigster Lehrer, vgl. Fouqué, *Lebensgeschichte. Aufgezeichnet durch ihn selbst* (Halle an der Saale: Schwetschke, 1840), 227f., 246-250.

⁶⁷ Fouqué, *Historie vom edlen Ritter Galmy und einer schönen Herzogin aus Bretagne von Pellegrin, I. und II. Theil* (Berlin: Himbürg, 1806), 5, 51.

noch durch epische Zwischenstücke; oder die Kombination von Komik und Ernst. Die Forderung nach einheitlichen und damit 'wahrscheinlichen' Charakteren ist für diese Art von Dramatik gegenstandslos geworden, ja deren „Unfestgelegtheit“⁶⁸ gehört geradezu zu ihrem dramaturgischen Programm (beispielsweise die Figur des Marschalls, der einmal als positiver Charakter, dann wieder negativ gezeichnet ist). Bei allem Interesse an Vielfalt und Variation aber gilt: Daß Galmy und die Herzogin am Ende zueinander finden werden, ist auch jenseits der Volksbuchvorlage von vornherein klar; im Verlauf des Textes wird daran keinerlei Zweifel gelassen.

Fouqués Geschichtsdramen folgen August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, die das zeitgenössische Drama mit einem nationalpolitischen Auftrag versehen hatten.⁶⁹ Fouqué bildet dabei zwei verschiedene Genres aus: das der Tagespolitik verpflichtete „vaterländische Schauspiel“ und das „historische Drama“, das historiographische mit geschichtsphilosophischen Fragestellungen verbindet. Beide Formen stellen einen Versuch dramatisierter Geschichtsschreibung dar. Das historische Drama *Herrmann* etwa entsteht im Zusammenhang eines Plans, einen *Altsächsischen Bildersaal* zusammenzustellen, der in einer panoramatischen Reihung von Einzelskizzen unterschiedliche Episoden aus der germanischen Geschichte literarisch verarbeiten sollte. Dazu bildet das *Herrmann*-Stück den Auftakt. Allerdings sind die militärischen Erfolge Hermanns, hauptsächlich der Sieg gegen Varus (9 n. Chr.), für Fouqué kaum von Interesse. Statt dessen geht es jetzt um die Zeit *nach* der Schlacht im Teutoburger Wald, um den Kampf gegen Germanicus und Caecina, der zu einer Folie für die internen Querelen wird, an denen Hermann letztlich scheitert. Nicht die Überlegenheit römischer Kriegsführung nämlich wird Hermann zum Verhängnis, sondern das Kompetenzgerangel mit den übrigen germanischen Stammesfürsten.

Pointiert gesagt, geht Fouqués *Herrmann* thematisch der Held verloren. Die Destruktion des Helden im Dramenverlauf vollzieht sich aber auch formal: Die Auflösung des Heroischen liegt in der ununterbrochenen Überblendung der Heroengeschichte durch zahlreiche weitere Haupt- (und auch Neben-) Schauplätze beschlossen, vermittels derer die historische Bedeutung des geschichtsmächtigen Individuums relativiert wird. Die Schlußgebung nimmt das christliche Europa visionär vorweg. Sie soll – aus der Perspektive der deutschen Frühgeschichte – die Vorbildfunktion Deutschlands auch für die zukünftige Entwicklung des europäischen Staatenwesens nach dem Wiener Kongreß bestätigen (nach 1815).

Eine gesonderte Stellung innerhalb der Dramatik Fouqués nimmt die Auseinandersetzung mit Schiller ein. Schiller ist zwar Vorbild, Fouqué will ihn aber keinesfalls imitieren. Das *Carlos*-Drama versteht er als durchaus eigenständige Bearbeitung des historischen Stoffs. Anders liegt der Fall bei *Der Pappenheimer Kürassier*, der einen vorliegenden Text (Schillers *Wallenstein*-Trilogie) weiterdichtet, indem

⁶⁸ Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989), 386.

⁶⁹ August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe 6* (wie Anm. 13), 290.

eine in der Vorlage erwähnte Figur eine eigene Geschichte erhält: der in *Wallensteins Lager* auftretende „Erste Kürassier“, dem Fouqués Drama einen Namen („Trovato“/„Enandro“) und eine Herkunft gibt („Sohn des Herzogs von Sora“).

Die Leitlinie des Textes bildet die Biographie des ‘Kürassiers’ von seinen ersten Lebensjahren bis zu seinem Tod (er fällt in Max Piccolominis letzter Schlacht). Insgesamt erstreckt sich die Dramenhandlung auf über 25 Jahre. Die dramatische Handlung konstituiert sich als lose Bilderfolge mit zwei Handlungssequenzen, die teilweise ineinandergreifen, sich in erster Linie aber unabhängig voneinander vollziehen: Die Enandro-Handlung ist zu bestimmten Teilen dem Schillerschen *Wallenstein*-Drama verpflichtet und veranschaulicht in der Ungebundenheit des Soldaten die Heimatlosigkeit des Menschen an sich; parallel dazu werden einzelne Episoden aus dem Leben des Herzogs von Sora dargestellt, der der Spur seines Sohns folgt und zugleich auf der Suche nach der richtigen Religion ist.

Mit seiner Bearbeitung steht Fouqué in der Tradition der *Wallenstein*-Kritik Karl Wilhelm Ferdinand Solgers (1780-1819), die eine kontextualisierende und historisierende Darstellung einklagt.⁷⁰ Das Drama schreibt Geschichte, wie sie nicht in den Geschichtsbüchern steht und wie sie sich doch nach größtmöglicher Wahrscheinlichkeit ereignet hat. Indem Fouqué Geschichte literarisiert und Dichtung historisiert, vollendet er das frühromantische Projekt einer ‘progressiven Universalpoesie’, das Friedrich Schlegel beinahe ein halbes Jahrhundert zuvor initiiert hatte (zit. in Kap. 4).

6. Joseph von Eichendorff (1788-1857)

Der letzte große Vertreter der romantischen Schule ist zugleich einer ihrer ersten Literaturhistoriker und einer ihrer ersten Kritiker. In seinen späten Abhandlungen *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland* (1847) oder *Zur Geschichte des Dramas* (1854) rechnet Eichendorff mit den eigenen Lehrern und Vorbildern ab, die seine literarische Sozialisation bestimmt und den jungen, noch unbekanntem Autor protegiert hatten.⁷¹ Hauptsächlich geht es Eichendorff dabei um die Ansprüche der romantischen Bewegung und deren poetischer Realisation. Vor allem die „Vermittlung von Poesie und Leben durch die Religion“ – Eichendorff zufolge der eigentliche „Beruf“ der Romantik – sei in den Werken nicht gelungen, weil sie sich nicht auf die Inhalte, sondern auf die Form der Darstellung konzentrierten. Eher ‘verhüllten’ sie sich „in die künstlich drapierten Schleier

⁷⁰ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel II*, hg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer (Heidelberg: Schneider, 1973 / Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1826, mit einem Nachwort hg. von Herbert Anton), 619.

⁷¹ Von besonderer Bedeutung sind die Vorlesungen und Schriften Friedrich und August Wilhelm Schlegels, vgl. Joseph von Eichendorff, *Dramen*, hg. von Hartwig Schultz (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988), 751. Diese Ausgabe wird im folgenden im Text zitiert unter der Abkürzung ED und Seitenzahl. – Die Herausgabe seines ersten Romans verdankt Eichendorff Friedrich Fouqué (*Ahnung und Gegenwart*, 1815).

der Ironie“, als sich dem ‘wahrhaft’ romantischen, tief religiösen Anliegen zu widmen:⁷² „Ihre Aufgabe war halb eine ethische; die romantischen Poeten aber nahmen sie bloß ästhetisch“ (EG, 47). Eichendorffs Kritik richtet sich also nicht gegen die Zielsetzungen der Romantik; vielmehr habe die romantische Poesie bei der Umsetzung dieser Ziele versagt (EG, 54).

Auch Eichendorffs literarisches Œuvre zeigt diese Skepsis gegenüber einer Poesie, von der es sich doch überhaupt erst herleitet. Das gilt im besonderen Maße für seine Dramatik, die als Summe der dramatischen Romantik bezeichnet werden kann. Eichendorff adaptiert und erneuert die Genre-Vorgaben Tiecks, Brentanos, Arnims und Fouqués. Im Medium des romantischen Dramas wird dieses selbst zum Gegenstand der literarhistorischen Reflexion. Neben zu Lebzeiten unveröffentlichten Fragmenten wie *Herrmann und Thusnelda* oder *Eginhard und Emma* (vgl. ED) gehören dazu: In unmittelbarer Tieck- und Brentano-Nachfolge die Literatursatiren *Krieg den Philistern!* (1824) und *Meierbeth's Glück und Ende* (1828), das die zeitgenössische Modeliteratur, genauer die Produktion historischer Romane in der Manier Walter Scotts, zum Gegenstand hat; in Orientierung an Arnims *Das Loch* das Puppenspiel *Das Incognito* (entstanden seit 1839 bis nach 1843); in der Tradition von Brentanos *Ponce de Leon* das Intrigenstück *Die Freier* (1833) und von Fouqués Geschichtsdramatik die national-historischen Trauerspiele *Ezelin von Romano* (1828) und *Der letzte Held von Marienburg* (1830).

Zwar hatte Eichendorff nach eigenem Bekunden gar nicht vor, in einen Wettstreit mit Tieck zu treten (ED, 799). Tatsächlich aber läßt sich *Krieg den Philistern!* als Kampfansage an die frühromantische Literatursatire lesen (Kap. 2 und 3), deren zentrale Mittel – wie die (illusionsteigernde) Desillusionierung, das Aus-der-Rolle-Fallen von Schauspielern und Bühnenpersonal oder die Beteiligung des Publikums am Dramengeschehen – ebenso übernommen werden wie das auf die je aktuellen gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Verhältnisse bezogene Darstellungsinteresse.⁷³ In Eichendorffs Lustspiel stehen zwei Parteien einander gegenüber: die „Poeten“ und die „Philister“. Gegen letztere war bereits Brentano in seiner Abhandlung *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* (1811) zu Felde gezogen – gegen die Spießbürger und Hausväter, Bürokraten und Karrieristen, von der polemischen Beschreibung mit Nachthaube, Schlafrock und Tabakspfeife versehen (ED, 61). Neu ist an Eichendorffs Satire, daß die poetische Partei dazu keineswegs ein positives Gegenmodell abgibt. Im Gegenteil: Letztendlich sieht der Text keinen Unterschied zwischen den Parteien: Die „Philister“ gelten als „dumm“, die „Poetischen“ als „fatal“ (ED, 126); und in der Figur des „Kritikus“ wird gerade der ausgewiesene Antiphilister Brentano parodiert (ED, 98, 110).

⁷² Joseph von Eichendorff, *Geschichte der Poesie. Schriften zur Literaturgeschichte*, hg. von Hartwig Schultz (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990), 777, 766. Diese Ausgabe wird im folgenden im Text zitiert unter der Abkürzung EG und Seitenzahl.

⁷³ Diese Form romantischer Metakritik ist signifikantes Merkmal spätrömantischer Poesie allgemein; ein weiteres wichtiges Beispiel: August von Platens *Der romantische Oedipus* (1829).

Dennoch läuft das Stück nicht in eine Fundamentalkritik aller Lebensbereiche aus. Die Klage an den gegenwärtigen Zuständen behält nur im satirischen Spiel das letzte Wort. Eichendorffs Lösungsvorschlag, sein Ideal eines einfachen, ursprünglichen, christlichen Lebens, ist dem Stück gleichsam als Überschrift vorangestellt: Die Zuversicht des Mottos entkräftet die unversöhnliche Bitterkeit der Satire,⁷⁴ der Text selbst deutet diese Lösung in der zeit- und geschichtslos gedachten Idylle des vierten Akts an (*ED*, 92-114). In Eichendorffs posthum veröffentlichtem Puppenspiel *Das Incognito* dagegen, das den scheinbar fortschrittlichen Liberalismus als Wiederauflage der alten Aufklärung entlarvt⁷⁵ und dafür zentrale Motive aus Arnims *Loch* reaktiviert (etwa die „Regierungsmaschine“, *ED*, 600; vgl. Kap. 4),⁷⁶ tritt dieses positive Gegenmodell nur ex negativo zutage. Das Ideal der 'guten alten Zeit' ist in der Kritik an der 'schlechten neuen Zeit' immer schon enthalten.

Das 1833 veröffentlichte Lustspiel *Die Freier* ist über einen langen Zeitraum hinweg entstanden. Der Vergleich der unterschiedlichen Bearbeitungsstufen zeigt, daß erst die Endfassung eine konsequente Intrigenkomödie gestaltet; satirische Elemente werden zurückgedrängt (*ED*, 855-858). Wie in Brentanos Konzeption von *Ponce de Leon* (Kap. 3) ist das heitere Spiel Ideal der Darstellung, und damit ein, wie Eichendorff selbst es formuliert, „Lustspiel ohne eigentliche Komik“, das auf die „momentane Befreiung von allen kleinlichen, spießbürgerlichen Rücksichten und Banden des Alltagslebens“ zielt, auf die reine „Lustigkeit“ also (*EG*, 796). Das immer auch bedrohliche Chaos der Verwirrungen und Verwechslungen wird im Vergleich zu *Ponce* noch dadurch gesteigert, daß es keine Figur wie Sarmiento mehr gibt, die als eine Art Marionettenspieler die Fäden in der Hand hielte. Schließlich klären sich alle Verwicklungen und Maskeraden auf, das Stück endet mit einer Doppelhochzeit (Adele und Leonard auf der Herren-, Flora und Victor auf der Diener-ebene; *ED*, 572f.).

Ins historische Genre, nach August Wilhelm Schlegel die wichtigste Gattung des romantischen Schauspiels (*ED*, 771), begibt sich Eichendorff mit *Ezelin von Romano*, einem „Trauerspiel in fünf Aufzügen“. Die Bearbeitung eines historischen Stoffes verfolgt allerdings keinerlei historiographische Intentionen.⁷⁷ An der Geschichte des Gewaltherrschers Ezzelino III. da Romano (1194-1259), der eine maßgebliche Rolle im ghibellinischen Kampf gegen den Lombardischen Bund gespielt hatte, fasziniert vielmehr die Tragik des geschichtsmächtigen Individuums, dessen zunächst altruistisches revolutionäres Handeln an der eigenen hybriden Machtbeses-

⁷⁴ „Und doch – den Morgen seh' ich scheinen, / Viel' Ströme gehn im grünen Grund. / Frisch auf denn! und die's ehrlich meinen, / Die grüß' ich all' aus Herzensgrund“ (*ED*, [28]).

⁷⁵ Gerhard Kluge, „Materialien zum Verständnis des Textes *Das Incognito*“. In: Arnim, *Das Loch* / Eichendorff, *Das Incognito* (wie Anm. 58), 118-129.

⁷⁶ Dazu Japp, *Die Komödie der Romantik* (wie Anm. 23), 85f.

⁷⁷ Darin unterscheidet sich Eichendorffs *Ezelin* von der Geschichtsdramatik des Frührealismus (Christian Dietrich Grabbes *Napoleon*, 1831, oder Georg Büchners *Dantons Tod*, 1835), das es sowohl thematisch als auch darstellungstechnisch und strukturell vorbereitet. Dazu und zu *Ezelin* allgemein vgl. Stefan Scherer, „Verworfene Doppelschrift. Christlich-nationale Erneuerung und poetische Ambivalenz in Eichendorffs *Ezelin von Romano*“. In: *Das romantische Drama* (wie Anm. 4), 175-198.

senheit zerbricht –⁷⁸ ein Thema, das in Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783), in Heinrich von Kleists *Hermannsschlacht* (1808/1821) oder in Fouqués *Herrmann* (1818) maßgebliche Vorbilder hat (Kap. 5). Die Nähe zu Fouqué begründet darüber hinaus die Form der Darstellung: Die programmatische Mischung von Vers und Prosa, Trauerspiel- und Lustspielementen, Bürgerszenen und Staatsaktionen erneuert die auf historische Stoffe hin angelegte shakespearisierende Universaldramatik Fouqués, die auf eine Synthese aller literarischen Gattungen hinausläuft.⁷⁹ – In Eichendorffs dramatischem Werk bleibt das universalpoetische Projekt ‘Romantisches Drama’ in all seinen Facetten ein letztes Mal bewahrt.

⁷⁸ Das Trauerspiel handelt von der „Psychographie eines Gewaltmenschen in einem höheren Konflikt um Macht und göttliches Recht“, von der zeitgenössischen Rezeption auf die Person und das Handeln Napoleons hin aktualisiert; vgl. Schulz, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 2* (wie Anm. 6), 627.

⁷⁹ So auch Eichendorff über die Gattung Drama, vgl. *EG*, 870f.