

SCHLÄFT EIN LIED IN ALLEN DINGEN?

ROMANTISCHE DINGPOETIK

HERAUSGEGEBEN VON
CHRISTIANE HOLM UND GÜNTER OESTERLE

IN VERBINDUNG MIT
ALEXANDER VON BORMANN (†), GERHART VON GRAEVENITZ,
WALTER HINDERER, GERHARD NEUMANN
UND DAGMAR VON WIETERSHEIM

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

Johannes F. Lehmann

„Das Vorhandenseyn einer Körperwelt“ –

Widerständige Dinge in der romantischen Komiktheorie von
Stephan Schütze und bei E.T.A. Hoffmann

I Von der Tücke des Objekts

Die sprichwörtliche „Tücke des Objekts“, wie sie in Vischers Roman *Auch einer* entwickelt wird, setzt eine doppelte Perspektive voraus. Zum einen zeigt der Roman den Menschen in einer empirischen raum-zeitlichen Welt voller Artefakte und Dinge, die der Mensch als Hilfsmittel des Lebens braucht, wie Schreibzeug, Brille, Knöpfe, Haken, Tablett, Tassen, etc., die aber zugleich, unabhängig vom Menschen, Ding-Ding-Kausalitäten und mechanisch-physikalische Ursache-Wirkungsverhältnisse inaugurieren, deren Abläufe auf das Leben und das Wollen des Menschen keine Rücksicht nehmen. Mit anderen Worten: In der Sphäre der Dinge, der reißenden Hosenträger wie der herabfallenden Dachziegel, geht es um das Problem des Zufalls. Hier ist dann nicht länger der Mensch mit seinem Handeln der Ausgangspunkt von Kausalketten, sondern im Zentrum stehen sich verselbständigende mechanische Dingzusammenhänge, für die der Mensch, seinerseits körperliches, fallendes und stolperndes Ding in Raum und Zeit, nur mehr die Umwelt bildet. So etwa, wenn sich der Hemdknopf unter das Tablett einhakt und dann beim Aufstehen alles auf dem Tablett und dem Tisch Stehende umfällt und das Chaos sich schließlich im ganzen Zimmer fortpflanzt: „die zerbrechliche Welt alles Endlichen überhaupt schien in Scherben gehen zu wollen.“¹

Zum anderen setzt die Rede von der „Tücke des Objekts“ voraus, dass der Mensch, der hier zur bloßen Umwelt mechanischer Ding-Zusammenhänge wird, eben diese nicht als Zufall, sondern als das Produkt einer in den Dingen liegenden Absicht begreift, dass er die leblosen Dinge im Akt einer Prosopopöie mit Leben, d.h. mit Gesicht und Stimme belebt, ihnen einwohnende Kobolde oder Nickel unterschiebt und etwa die „Galgenphysiognomie“² des Hakens wahrnimmt oder wütend eine verhakte Uhr exekutiert.

¹ Theodor Friedrich Vischer: *Auch einer*. Eine Reisebekanntschaft. Mit einem Nachwort von Otto Horst. Frankfurt a.M. 1987, S. 23.

² Ebd., S. 22.

Erst beide Momente zusammen, der Fokus auf die Dinge und ihre sich ver-selbständigende mechanische Kausalität einerseits und die Wut A.E.s auf die Dinge, die, obwohl unbelebt, als belebt gedacht werden andererseits, konstituieren in Vischers Roman das Komische. Hier, wie auch in seiner Komiktheorie seiner *Ästhetik*, in der er die Hauptfigur des Romans, genannt „A.E.“, implizit schon vorwegnimmt, arbeitet Vischer mit einer grundlegenden Opposition von Organismus und Mechanismus bzw. von Leben und Tod. Auf der einen Seite steht als Figuration des autopoietischen und organischen Lebens das Selbstbewusstsein des Menschen. Auf der anderen Seite ist alles andere, man könnte sagen die Kontingenz aller Ereignisse, die den Organismus betreffen, oder noch einfacher: die Umwelt. Geht man wie Vischer und später auch Henri Bergson von einem lebenden und autopoietischen Organismus³ aus, kann man die gesamte Umwelt, sozusagen das kontingente Nicht-Ich dieses Organismus, im Begriff des Zufalls zusammenfassen. Dieser Zufall wirkt im Sinne „einer fort-dauernden Wechselbeziehung“ zwischen dem Individuum und seiner Umwelt als „Lebensreiz“⁴. „Das Lebendige wählt“ (VÄ 97), d.h. es verarbeitet nach Maßgabe der eigenen Gattungsstruktur die Umweltereignisse. „Leben“, so definiert Vischer, „ist ein ständiges Verarbeiten des Zufalls.“ (VÄ 144)⁵ Dass Vischer die Tücke des Objekts erfinden und das Stolpern über Alltagsdinge ins Zentrum der Komiktheorie rücken kann, liegt exakt daran, dass er mit einem organischen Lebensbegriff arbeitet, dem das Mechanische als die scheinbar handelnde Sphäre der Dinge und der Zufälle gegenübersteht. Sowohl für Vischer wie für den vergessenen Komiktheoretiker Stephan Schütze, auf den sich Vischer intensiv bezieht⁶ und auf den ich noch ausführlich eingehen werde, bilden die Dinge mit ihrer subjektlosen mechanischen Kausalität die Sphäre des Zufalls.

³ Nach Humberto R. Maturana, Francisco J. Verela: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des Erkennens*. Bern/München 1987, hier S. 50–60, sind lebendige Einheiten zugleich autopoietische Einheiten. Das bedeutet, sie erzeugen sich aufgrund ihrer spezifischen Organisation ständig neu, und zwar so, dass sie dadurch zugleich ihre Grenze zur Umwelt erzeugen. Sie können daher als autonome Einheiten Außenwelt nach Maßgabe der eigenen Struktur (und mit der Möglichkeit der eigenen Anpassung) verarbeiten: „So spezifizieren die autopoietischen Einheiten die *biologische Phänomenologie* als die ihnen eigene Phänomenologie mit Charakteristika, die von denen der physikalischen Phänomenologie verschieden sind.“ Ebd., S. 60 (Herv. im Orig.).

⁴ Theodor Friedrich Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Bd. I/II (zwei Teile in einem Band). Hrsg. von Robert Vischer. Bd. I. *Die Metaphysik des Schönen*. Hildesheim 1975, S. 96. (Nachdruck der 2. Auflage der Ausgabe München 1922) Zitatbelege künftig mit Sigle VÄ in Klammern im Text.

⁵ Vischer unterscheidet den rohen, unästhetischen Zufall, der vom Organismus nicht mehr verarbeitet werden kann (und zum Tod führt, wie der Ziegelstein, der vom Dach fällt), vom individualisierenden, ästhetischen Zufall, dessen Verarbeiten allererst das Lebendige des Organismus ausmacht. Vgl. dazu Vischer: *Auch einer* (Anm. 1) §§ 31–33 (S. 94–97) und § 40 (S. 116–119).

⁶ Stephan Schütze hatte im September 1838, am Ende seines Lebens, Vischers Buch *Über das Erhabene und Komische* in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur Zeitung* Nr. 176, Sp. 441–

Neben den Zusammenstößen mit den Alltagsdingen, also Störungen von außen, gehören zu dieser Umwelt auch Störungen von innen, nämlich das Unbewusste.⁷ „Das Unbewußte und Unfreie im Subjekte selbst, eben weil das Bewußtsein und die Freiheit nicht Besitz davon ergriffen hat, erscheint als ein in das Subjekt sich hineinerstreckendes Grundstück des Territoriums jenes Koboldes ...“ (VÄ 421). Das Unbewusste ist wie das Ding Störquelle des bewussten menschlichen Strebens, zugleich aber – scheinbar – selbst ein handelndes Subjekt, das eigene Ziele verfolgt, die denen des Bewusstseins entgegengesetzt sind. Und zuletzt, als Mischung aus innerer und äußerer Störquelle, ist es der eigene Körper des Menschen, der sich ihm in den Weg stellt, als Husten und Niesen oder als Organversagen in der gewollten Bewegung (vgl. VÄ 419ff.). A.E. leidet unter dauernden Katarrhen, niest im falschen Augenblick der Tischnachbarin Schleim in die Suppe, bekommt mitten in der Rede einen Hustenanfall und beim Sex keine Erektion. Der eigene Körper wird, wie die äußeren Dinge, fremdgesteuert von einem Ungeist des Unbewussten, den A.E. als abgesandten Kobold des mythologischen Urweibs, das den Mann beim Aufbau der Kultur bekämpft, in den Objekten, die sich ihm störend in den Weg stellen, vermutet.

Der Mensch ist nach Vischer *be-dingt* von dreierlei Dingen: den Dingen der Außenwelt, dem Ding, das sein Körper ist, und dem Unbewussten. Komisch wird er, weil er im Zusammenstoß mit den widerständigen Dingen diese einerseits unwillkürlich belebt und in beidem – im Zusammenstoß und in der Belebung – jenes Dinghafte zum Vorschein kommt, das der Mensch selber ist, dass er aber in seinem Selbstbewusstsein zugleich transzendiert. In einem *re-entry* des Gegensatzes von Selbstbewusstsein und Ding findet sich dieser Gegensatz auf der Seite des Selbstbewusstseins selbst. Denn schon das Nicht-anders-Können, als den Zufällen der Dingwelt, „hingerissen von dem Scheine einer planmäßigen Störung“, Leben und Absicht zu unterstellen, ist eine Art Unbewusstes bzw. eine Mechanik des Selbstbewusstseins, das nämlich nicht umhin kann, sich selbst auf alles außer ihm zu projizieren: Vischer spricht von dem im Menschen „selbst wirkenden Bestreben des Selbstbewußtseins, sich über das Weltganze zu erweitern.“ (VÄ 419) So unterstellt man, sieht man einen Stolpernden, der „ohne mögliches Vorherwissen“ über einen Stein (als etwas „Unpersönliches“) stolpert, dem Stein in einem Akt des „Leihens“ Bewusstsein und Absicht, denn: „Es sieht ja auch gerade aus, als stecke ein Kobold dahinter; der Stein, an dem Einer strau-chelt, scheint ihm aufgelauret“ zu haben. In einem zweiten Leihen „geht nun das Leihen auf das verlachte Subjekt zurück“ (VÄ 420), insofern man dem Stolpernden das Bewusstsein „leiht“, das der Stein ihn absichtlich zu Fall bringt. Gerade weil der Stolpernde den Stein „unwillig anredet, als wäre er ein lauernder Feind“,

448 und Nr. 177, Sp. 449–451, sehr positiv besprochen und enge Parallelen zu seiner eigenen Theorie des Komischen vermerkt. Vischer hat ihm das gedankt, indem er Schützes Theorie in seiner *Ästhetik* ausführlich zitiert.

⁷ Vgl. VÄ 383: „So muß hier ausgesprochen werden, in was das Erhabene des Subjekts sich verstrickt, wenn es komisch wird. Es ist das Unbewußte.“

kommt er diesem Leihen entgegen, und der Zuschauer leiht ihm ein „mögliches und halbwirkliches Vorherwissen.“ So fällt die Schuld, die im ersten Akt des Leihens bei dem verlebendigten Ding, dem Stein, lag, jetzt wieder zurück auf das verlachte Subjekt: „Ebendadurch [durch das unwillige Anreden des Steins] erklärt er sich aber als Einen, der mit einer auflauernden Macht im Kampfe steht: Weiß er das, so kann er sich und soll er sich im voraus wohl in acht nehmen.“ (VÄ 421)

Vischer entnimmt den Gedanken des Leihens der Komiktheorie Jean Pauls, der bekanntlich die These, dass das Komische „nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekte“⁸, erstmals wirkmächtig formuliert hat. Bei Jean Paul allerdings geschieht dieses Leihen gerade nicht zwischen Mensch und Ding, sondern ausschließlich zwischen Mensch und Mensch.⁹ Vischer kritisiert entsprechend „J. Pauls Beschränkung des Komischen auf Handlungen“¹⁰, da dessen Theorie da nicht greife, „wo das Bagatell eines äußeren Zufalls, nicht ein innerer Irrtum, menschliche Tätigkeiten komisch macht, wie in dem oben angeführten Falle vom abreißenden Hosenträger.“¹¹ Vischer will das Komische nicht nur psychologisch aus den Handlungen der Menschen erklären, sondern philosophisch aus dem Zusammenstoß von Menschen und Dingen. Die Komik der Dinge, den *slapstick* und den Zufall komiktheoretisch ernst zu nehmen, hat seine Wurzeln im frühen 19. Jahrhundert, führt aber nicht zu Jean Paul, sondern zu Stephan Schütze.

II Romantische Theorien des Komischen und die Dinge

In den frühromantischen Theorien des Komischen, die versuchen, das Komische nicht mehr wie in der Aufklärung vom Stand und vom Verstand her zu denken,¹²

⁸ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Norbert Miller. Abteilung I. Fünfter Band. Vorschule der Ästhetik. *Levana* oder Erziehlehre. Politische Schriften. 6., korrigierte Auflage. München/Wien 1995, S. 7–465, hier S. 110.

⁹ Das vielzitierte Beispiel aus dem *Don Quijote* beschreibt, wie Sancho sich im Nebel eine Nacht über dem Graben hält, weil er irrträglich glaubt, darunter sei ein Abgrund, der Leser es aber besser weiß. Obwohl das Verhalten Sanchos seinem Wissensstand angemessen ist, lachen wir, so Jean Paul, aufgrund des Leihens: „Wir leihen seinem Bestreben unsere Einsicht und Ansicht und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungeheimtheit.“ Ebd., S. 110.

¹⁰ Theodor Friedrich Vischer: Über das Erhabene und Komische. In: Ders.: Kritische Gänge. Bd. 4. Hrsg. von Robert Vischer. 2., vermehrte Auflage. München 1922, S. 3–158, hier S. 130.

¹¹ Ebd., S. 126. Zur erzählten Slapstick-Szene eines „auf den Kothurn gestellten Subjekts“, dem die Hosenträger reißen „und die Beinkleider hinunterfallen“ vgl. ebd., S. 118.

¹² In repräsentativen Komiktheorien der Aufklärung, namentlich weder in dem 200-seitigen Vorspann über „das Komische überhaupt“ aus Flögels *Geschichte der komischen Literatur* noch in Sulzers Artikel über das Lächerliche, kommt das Stolpern vor oder allenfalls am Rande und ohne die theoretische Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, denn über den Stolperer lacht nur, urteilsschwach, der niedrigste Pöbel: „Nur der nie denkende Pöbel lässt

sondern anthropologisch, ausgehend von der Situation des Menschen als einer empirisch-transzendentalen Dublette zwischen Freiheit und Notwendigkeit, fehlen die Dinge. Sie fehlen auf der Ebene der Beispiele und der umkreisten Phänomene des Komischen, sie bekommen aber gleichwohl ihre Systemstelle bereits angewiesen.

Implizit geschieht das etwa bei dem des Komischen gänzlich unverdächtigen Novalis. „Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.“¹³ Novalis' Eröffnungsfragment seiner *Blüthenstaub*-Sammlung stellt dem Suchen ein Finden gegenüber, das eher ein Auf-etwas-Stoßen ist, das man eben nicht gesucht hat, ein Finden, das wirkt wie ein Stolpern und daher auch durch das Stolpern auf Dauer gestellt wird. Die Suche nach dem Unbedingten, die Novalis auch als die „unendliche Tätigkeit“¹⁴ bezeichnet, stößt auf Dinge, die sich der Suche nach dem Unbedingten in den Weg stellen. Indem Novalis nun den Gegensatz von Unbedingtem und Bedingtem formuliert als den von *dem* Unbedingten (Singular) und *den* Dingen (Plural), also die Sphäre philosophisch-begrifflicher Abstraktion mit der irdischen Alltäglichkeit zusammenstoßen lässt,¹⁵ erzielt er einen komischen Effekt, dessen Struktur im Hinblick auf tatsächliche Alltagsdinge allerdings erst Schütze entfaltet.

Auch Schelling liefert in seiner Theorie des Komischen¹⁶ bereits die Struktur für die Theorie von Schütze und Vischer. Schelling geht aus von der Situation des Menschen zwischen Freiheit und Notwendigkeit, wobei normalerweise „die Nothwendigkeit als das Objekt, die Freiheit als das Subjekt erscheint.“¹⁷ Das Komische besteht nun nach Schelling in der Umkehrung dieses Verhältnisses, also darin, dass das Objekt selbst als frei handelndes Subjekt erscheint. Dies entspräche dem Stein, der „dem Stolpernden aufgelauert zu haben scheint“. Das Komische ist nach Schelling da, „wo ein allgemeiner Gegensatz der Freiheit und Notwendigkeit ist, aber so, daß diese in das Subjekt, jene ins Objekt fällt.“¹⁸

sich verblenden, dass er grob gedachte Ungereimtheiten für wirklich hält und lacht, wenn in schlechten Possenspielen ein Mensch über einen anderen wegstolpert, den er gar wohl gesehen hat.“ Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bd. III. Hildesheim 1967, S. 136 (Reprint der 2., verbesserten Auflage, Leipzig 1793) Es ist gerade das so sichtbare Als-ob, das Sulzer als dem Lächerlichen hinderlich ansieht, das bei Schütze und Vischer dann ins Zentrum der Überlegung rückt.

¹³ Novalis: *Blüthenstaub*. In: Ders.: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2. *Das philosophisch-theoretische Werk*. Darmstadt 1999, S. 209–304, hier S. 227.

¹⁴ Novalis: *Fichte-Studien*. In: Ders.: *Ebd.*, S. 7–209, hier S. 180.

¹⁵ Vgl. Jurij Striedter: *Die Fragmente des Novalis als Präfiguration seiner Dichtung*. München 1985, S. 35.

¹⁶ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Vom Wesen der Komödie*. In: *Philosophie der Kunst (1802/1803)*. In: Ders.: *Ausgewählte Schriften in 6 Bänden*. Hrsg. von Manfred Frank. Bd. 2. *Schriften 1801–1803*. 2. Auflage. Frankfurt a.M. 1995, S. 539–654.

¹⁷ *Ebd.*, S. 539.

¹⁸ *Ebd.*, S. 540.

Die Wende der Komiktheorie von dieser abstrakten Struktur in die konkrete Sphäre der Dinge ist die Leistung Stephan Schützes.¹⁹ Seit 1804 tätig in Weimar als Schriftsteller, Reisebegleiter Goethes und Publizist, etwa als Herausgeber des *Journal des Luxus und der Moden* und des *Taschenbuch der Liebe und Freundschaft*, für das E.T.A. Hoffmann schrieb, veröffentlichte er 1810 und 1812 zwei kurze Aufsätze zum Komischen, die er dann 1817 in seinem umfangreichen *Versuch über das Komische* erweitert und ausführlich darstellt.

Schütze legt die Schellingsche Opposition von Freiheit und Natur seiner Theorie zugrunde, indem er das Komische als ein Zusammenspiel aus Wirkung und Gegenwirkung von Freiheit und Notwendigkeit („Willkühr und Naturhandlung“) abstrakt fasst und dies auch zur Strukturierung seiner Darstellung nutzt. Im ersten Hauptabschnitt spricht er vom Subjekt und seiner Freiheit, im zweiten dann geht es um die Gegenwirkung der Außenwelt, um die den Menschen bedingende Zufalls- und Körperwelt. „Ein Strang, der zerreißt, ein Tropfen, der einen Funken auslöscht, ein Schall, ein Unterschied von einer Minute, tausend Kleinigkeiten können den Plan des Menschen vereiteln.“ (VK 24) Auf beiden Seiten spielen der „Besitz und der Gebrauch der Dinge“ (UK 289) eine entscheidende Rolle, zum einen als Mittel und Medien auf Seiten der Freiheit, dann aber als Hindernisse auf Seiten der „Natur, als Bedingniss und bestimmender Grund der menschlichen Freiheit“ (UK 290). Ja, das Komische versetzt uns in eine Ansicht,

dass wir uns des Behelfs in dem Gebrauch der Dinge bewusst werden. Gehen, stehen, sprechen, essen, trinken, jede Bewegung eines Gliedes hat schon von Natur seinen komischen Theil, der den völlig freien Geist zum Lachen reitzen kann. (UK 293)

Dinge bilden gewissermaßen die Schnittstelle zwischen den beiden Sphären, einerseits gehören sie als „Geistesinstrumente“ (UK 295) auf die Seite des freien Willens, andererseits gehören sie als dingliche Körper auf die Seite des Bedingten und Bedingenden. Entscheidend für das Komische ist nun aber, dass beide Seiten, Wille und Natur, als Handelnde erscheinen bzw. gedacht werden. Und so

¹⁹ Die Theorie nicht nur abstrakt zu formulieren, sondern „bis in die kleinste Einzelheit“ zu verfolgen und die objektive Welt als „Boden“ des Lächerlichen ernst zu nehmen, ist sein Programm. Stephan Schütze: *Versuch einer Theorie des Komischen*. Leipzig 1817, S. 21f. Zitatbelege künftig mit Sigle VK in Klammern im Text. Die Kritik an der romantischen Komiktheorie, die die sinnliche Wirklichkeit vernachlässige und versäume, das Komische in der Wirklichkeit aufzufinden, formuliert Schütze schon in: *Ueber das Komische*. In: Ders.: *Gedanken und Einfälle über Kunst und Leben*. Leipzig 1810, S. 278–296, hier S. 285f. Zitatbelege künftig mit Sigle UK in Klammern im Text. Diese Forderung einer realistischen Verankerung des Poetischen und der Phantasie gibt Schütze dann auch das Argument für eine Apologie des Märchens, das eben gerade deshalb wahr sei, da hier die Phantasie genutzt werde, um in das Wesen der Dinge einzudringen und diese durch Verwandlungen (Verlebendigungen) gleichsam zum Sprechen zu bringen. Vgl. Stephan Schütze: *Ueber die Wahrheit der Dichtkunst, besonders des Märchens*. In: Ders.: *Ebd.*, S. 197–205.

formuliert Stephan Schütze bereits 1810 den Grundgedanken Vischers, der seinem Roman *Auch einer* zugrunde liegt, eine erste Komiktheorie des *slapstick*:

Sie [die Natur] begreift die ganze Körperwelt als Mittel für die handelnde Seele, und hiermit zugleich die Beschränkung derselben in sich. In so fern sie aber Mittel und Bedingung zugleich hergibt, und in ihrem grossen Zusammenhange den Menschen in Abhängigkeit von sich erhält, ja ihn sogar bestimmt und leitet, erscheint sie als handelnd, wollend, herrschend, gebietend, kurz als ein verborgener Geist, der sich aller äussern Dinge zu seinem höchsten Zweck bedient, aus jedem Körper wie aus einem Gliede hervorstrebt, und durch mancherlei Verknüpfungen und Beschränkungen den Menschen bald so, bald anders in Thätigkeit, in Spiel und Kampf und Verlegenheit setzt. (UK 290f.)

Im Handeln des Menschen mit den Dingen erscheinen die Dinge selbst als handelnd. In einem poetischen Akt des Als-ob, bzw. mit Jean Paul gesprochen, des Leihens, wird so auch der Zufall komisch: „Nicht blos dem Menschen, auch dem Zufall legen wir den Ausdruck des Komischen bey, und verbinden diesen Begriff mit einer Heiterkeit, und Laune, als ob sie aus der Erscheinung selbst zu uns herüberkäme.“ (VK 10) Explizit – und implizit gegen Jean Paul, der in der 2. Auflage seiner *Vorschule* Schütze kurz lobend als bloß nützliches Handbuch für Dichter beiseite geschoben hatte –²⁰ holt Schütze nun die „todten Gegenstände“ ins Gebiet des Komischen hinein. Und gerade dieses Komische der Dingwelt und des Zufalls nennt Schütze – mit und gegen Jean Paul – „das Komische romantischer Art“ (VK 29). Der Kern dabei ist, dass das Leihen, da es nun auch zwischen Mensch und Ding stattfindet, eine Verlebendigung darstellt, mithin in die Opposition von Leben und Tod führt. Ich zitiere noch einmal Schütze:

Das Todte liegt nur in so fern außer dem Kreise des Lächerlichen, als es nicht handelnd und mit Verstand begabt erscheinen kann, es paßt aber dafür, in so fern es überhaupt ist. Für die höhere Ansicht giebt es nemlich kein todttes Seyn, sondern dieses wird als Theil und Mittel von etwas Lebendigem und Handelnden betrachtet, und kann damit in Verbindung gestellt werden. (VK 37f.)

Nach Schütze ist nun diese nachgerade ans Unheimliche grenzende Erfahrung, dass hinter dem anscheinend Toten etwas Lebendiges stecken kann, dass die Zufälle innerhalb der unbelebten Dingwelt wie das Handeln eines „Genius“ oder einer, wie es immer wieder und auch noch bei Vischer heißt, „neckenden Macht“ erscheinen, was den Kern des Komischen bildet. Aristophanes lasse in seinen Komödien sogar Leichen mit ihren Trägern reden (vgl. VK 40). Das Komische wäre demnach zugleich die rhetorische Fundamentaloperation der Prosopopöie

²⁰ Vgl. Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* (Anm. 8) S. 104.

im Sinne Paul de Mans, als jener Akt, der dem Toten Gesicht und Stimme, das heißt vor allem Leben gibt.²¹

Aufgrund der logischen Umkehrbarkeit steht der Verlebendigung des Toten die Verdinglichung des Lebendigen gegenüber. Bei Schütze zeigt sich das in seiner Komiktheorie dergestalt, dass er den Gegensatz von Leben und Tod, wie später Vischer und Bergson, auf den von Organismus und Mechanismus projiziert. Es ist Stephan Schütze, der zum ersten Mal ausführlich formuliert, dass das Komische da entsteht, wo das Dinglich-Mechanische den Anschein des Lebens gewinnt, und umgekehrt, dass der lebendige Mensch komisch wird, wann immer er selbst zum Ding wird bzw. ins Mechanische sinkt.²² Fehlleistungen – wie in der Rede husten, stocken, stolpern – sind, insbesondere bei Wiederholungen, komisch, da in ihnen ein fremdes Etwas im Menschen und gegen den Menschen zu handeln scheint. Komische Wirkung hat alles, „was den Menschen zur Sache zu machen scheint, und die Ahnung von einem Mechanismus giebt.“ (VK 125) Wenn 30 Jahre später Vischer behauptet, komisch sei es, wenn die Bewegungen des Menschen, die eigentlich organisch gesteuert werden sollten, „dem Mechanischen“ verfallen oder ins „Maschinenartige“ (VÄ 381) sinken, und 80 Jahre später Bergson sagt, dass das Komische dem Ineinander der Vorstellungen von Mensch und Mechanismus entspringe,²³ dann ist Stephan Schütze ihr eigentlicher Ahnherr. Alle drei Komiktheoretiker bewegen sich im Paradigma einer Lebensbegrifflichkeit, deren Kern die permanente und bewegliche Anpassungsleistung an eine dingliche und mechanische bzw. maschinelle Umwelt ist. Zugleich ist das Leben ständig davon bedroht, diese permanente und bewegliche Anpassungsleistung zu unterschreiten und dem Dinglichen und Mechanischen, von dem es selbst bedingt ist, zu verfallen bzw. mit ihm zusammenzustoßen. Dem Komischen liegt so ein impliziter Imperativ der, wie Bergson sagt, „Gespanntheit und Elastizität“²⁴ zugrunde. Das ist exakt die Terminologie von Schütze, der das dem Komischen zugrundeliegende Lebendige definiert als, wie man heute sagen würde, flexible und rekursive Produktion der Grenze zwischen Innen und Außen bzw. System und Umwelt: Schütze spricht vom Leben des Menschen, das „gleichsam nach Art der Elastizität ein Beharren und ein Nachgeben [ist], das die Einwirkungen zum Theil aufnimmt und zum Theil abhält.“ (VK 72) Das Leben ist die Kraft des Organismus, die *qua* Elastizität die Ereignisse der Umwelt, d.h. die Zufälle, so oder so verarbeitet. Wann immer die gefor-

²¹ Die Illusion der Referenz, die in der Trope der Prosopopöie zum Ausdruck kommt, entsteht nach de Man schon da, wo ein lebloses oder abwesendes Ding angeredet wird, so als ob es antworten könne. Vgl. Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hrsg. von Christoph Menke. Frankfurt a.M. 1993, S. 131–146, hier S. 140.

²² Das Komische gründet in der Tatsache, dass „der Mensch in Gefahr ist, eine Sache zu werden, da er doch Person ist.“ (VK 104)

²³ Vgl. Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Zürich 1972, S. 28.

²⁴ Ebd., S. 21.

derte Elastizität dabei ins Mechanische sinkt, entsteht das Komische, indem an die Stelle des beweglich handelnden Organismus der unbewegliche, starre oder sich wiederholende Mechanismus des Körperlichen tritt. „Zur Lächerlichkeit des Menschen“, so formuliert Schütze, „gehört durchaus die Abhängigkeit seines Geistes von der Körperwelt und das Widerstreben derselben.“ (VK 52f.) Oder in der Formulierung von Bergson: „ein Körper, der den Geist plagt, ein Körper, der sich auf Kosten des Geistes breit macht.“²⁵

Leben, Zufall, Mechanismus – das Komische gemäß dieser romantischen Theorie ist immer zugleich ein Spiel mit dem Tod, ein Spiel mit der Fragilität des Lebens und dessen gleichsam leblosen Komponenten. Dies nicht nur, weil Totes verlebendigt wird und Lebendiges mechanisch, starr und tot erscheint, sondern auch, weil die Grenze zwischen dem komischen Zusammenstoß zwischen Mensch und Ding, wenn etwa sich der Knopf unter dem Tablett einhakt und alles Geschirr in Scherben geht, und katastrophischen Zusammenstößen, in denen der Körper des Menschen in Scherben geht, fließend sind. Der inklusive Gegensatz zur Komik ist die Katastrophe und der verletzte bzw. dekomponierte Körper, weshalb es im Komischen nach Bergson einer „Anästhesie des Herzens“²⁶ bedarf. Grundet das Komische in dieser doppelten Weise auf dem „Vorhandensynen einer Körperwelt“ (VK 80), kann man verstehen, dass der einen Wunschphantasie nach Körperintegrität die andere Wunschphantasie der sich dem Geist fügenden Dinge korrespondiert – und dass umgekehrt der Widerstand der Dinge zugleich die eigene Körperintegrität bedroht. Die komische Ungeschicklichkeit eines umgeworfenen Tintenfassens oder des Stolperns über eine Baumwurzel verweist immer zugleich auf die Unhintergebarkeit und die Zerbrechlichkeit des Körpers.

III Mensch und Ding in Märchen und Kunstmärchen (E.T.A. Hoffmanns)

Dinge des Alltags begegnen in vielfacher und grundlegender Weise im Märchen, da es die ihm eigene Phantastik aus ihrem Gegenteil, der Gebundenheit an empirische Bedingungen des Lebens – Arbeit, Essen, Hunger, Nacktheit, Raum, Zeit – entlässt.²⁷ So geht es im grimmschen Märchen *Der Nagel* (KHM 184) um einen Hufnagel, dessen Fehlen den Verlust des Hufeisens und dann ein Stolpern und Beinbruch des Pferdes auslöst, so dass der Reiter zu Fuß nach Hause gehen muss. Es gibt auch dezidiert komische Märchen, in denen Dinge leben, wie z.B.

²⁵ Ebd., S. 42.

²⁶ Ebd., S. 13.

²⁷ Vgl. Gabriele Brandstetter, Gerhard Neumann: Gaben. Märchen in der Romantik. In: Claudia Christophersen, Ursula Hudson-Wiedemann (Hrsg.): Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt. In Zusammenarbeit mit Brigitte Schillbach. Würzburg 2004, S. 17–38.

Das Lumpengesindel (KHM 10), aber es gibt auch die katastrophische Variante, die den Zufall als lebendiges Wesen zu lesen gibt. Im Märchen *Das Unglück*, das als KHM 176 von der 4. bis zur 6. Auflage zur grimmschen Sammlung gehörte, geht es um die Körperwelt und die Zusammenstöße zwischen Mensch und Ding. Initialimpuls ist wie so oft auch hier der Hunger: ein Mann macht sich daher mit der Axt auf in den Wald, um Holz zu schlagen. Aber die Bäume, die er antrifft, sind für die Axt zu stark. Bereits hier ist es die Materie des Werkzeug-Dings, die sich der Natur gegenüber als zu schwach erweist. So gerät der Mann immer tiefer in den Wald, doch da kommen Wölfe und jagen ihn bis an eine Brücke, die in dem Moment einbricht, als er sie betreten will. So springt er, der nicht schwimmen kann, in den Fluss und sinkt – Schwerkraft der Materie – hinab. Aber Fischer vom anderen Ufer ziehen ihn rechtzeitig hinauf und lehnen ihn an eine Mauer. Ich zitiere den letzten Satz des Märchens: „Als er aber aus der Ohnmacht erwachte, den Fischern danken und ihnen sein Schicksal erzählen wollte, fiel das Gemäuer über ihn zusammen, und erschlug ihn.“²⁸ Der erste Satz des Märchens gibt die Leseanweisung zur Deutung dieser Zufälle der schwachen bzw. einbrechenden Materie, sie nämlich als lebendiges Subjekt des Unglücks zu lesen: „Wen das Unglück aufsucht, der mag sich aus einer Ecke in die andere verkriechen, oder ins weite Feld fliehen, es weiß ihn dennoch zu finden.“ Liest man den Text so, wie der Text den Zufall liest, dann ist es auch kein Zufall, dass das Unglück just in dem Moment tötend zuschlägt, als der Mann sein Schicksal erzählen will. Das Unglück bringt den Mann zum Verstummen, so dass das Märchen als Ganzes, das ja das Schicksal des Mannes erzählt, an die Stelle eben seiner Erzählung tritt. Das Märchen gibt dem Toten eine Stimme, indem es in dieser Erzählung zugleich dem Zufall mechanischer Dingkausalität Leben und Absicht zuschreibt.²⁹

Auch in den Kunstmärchen spielen die Alltagsdinge eine entscheidende Rolle, vor allem in den Märchen E.T.A. Hoffmanns. Wenn Jean Paul Stephan Schützes Theorie als bloß nützlich für den Dichter beiseitegelegt hatte, dann hat

²⁸ Brüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichten Märchen und Herkunftsnachweisen. Hrsg. von Heinz Rölleke. Bd. 3. Stuttgart 1984, S. 517.

²⁹ Die Frage, wie mit dem Zufall umzugehen ist, wie er und auf welche Referenz hin er zu lesen ist, hat, gerade bei katastrophischen Zufällen, auch eine juristische Seite. Im Feld des Komischen wird das thematisiert im Prolog von Tiecks Märchenspiel *Fortunat*. Hier gibt es eine Gerichtsverhandlung, bei der sechs Kläger gegen Fortuna und ihren Diener Zufall auftreten. Die Welt als Körperwelt, in der Menschenkörper und Dingkörper sich kreuzen und zusammenstoßen, ist nicht nur die Welt des Komischen, sondern auch die Welt von Katastrophen, in der die Frage nach der Schuld und der Zuschreibung von Kausalketten nicht im Lachen aufgelöst, sondern so dringlich gestellt wird, dass Juristen 1835 im *Preußischen Eisenbahngesetz* erstmals die Zufallshaftung formulieren, d.h. erstmals eine Zuständigkeit für Mensch-Ding-Verhältnisse einräumen. So wandert das Stolpern über Dinge von der Bühne des Pöbels nicht nur in die Komiktheorie, sondern auch in die der Jurisprudenz. Vgl. zur Zufallshaftung im *Preußischen Eisenbahngesetz* Heinz Barta: *Kausalität im Sozialrecht*. Berlin 1983, S. 90.

Hoffmann sie beherzt. Der Grundimpuls der gesamten Komiktheorie Schützes ist nicht nur die Verankerung des Poetischen der Komik in der Phantasie des lachenden Subjekts, sondern zugleich deren Rückführung auf die Ebene der Alltagsdinge. Wenn man Hoffmanns Verankerung des Phantastischen in der Alltagswelt immer wieder bewundert hat, so kann man hier, im Feld des Komischen, die Theorie dazu finden. Die Komik, die sich aus dem „Vorhandenseyn der Körperwelt“ ergibt, aus der Widerständigkeit der Dinge, hat Hoffmann weidlich ausgeschlachtet, wie aber auch – als deren Kehrseite – die Unhintergebarkeit des Körpers und die katastrophische Schreckphantasie seiner Fragmentierung.

Widerständige Alltagsdinge, das Stolpern und Hinfallen und das schallende Gelächter über die Stolpernden begegnen allenthalben und sind jeweils verknüpft mit einem unerlösten Zustand der so Verlachten. Günter Oesterle hat für die Figur des Anselmus aus Hoffmanns *Goldenem Topf* nachgewiesen, dass es die Figur bzw. der Zustand der Zerstreutheit ist, wie ihn La Bruyere beschrieben hat, die der Gestaltung der Figur des Anselmus zugrunde liegt.³⁰ Das ist sicher richtig. Allerdings muss man sehen, dass die Figur des Zerstreuten ziemlich häufig bei Hoffmann vorkommt, nicht nur im *Goldenen Topf*, sondern z.B. auch in Gestalt von Giglio Fava in *Prinzessin Brambilla*³¹ oder in der Ludwigs aus *Der Zusammenhang der Dinge*, der sich angesichts von platzenden Strumpfmaschen und abspringenden Westenknöpfen von der „Tücke des feindlichen Schicksals“³² verfolgt wähnt. Das spricht dafür, dass hier eine komische Tiefenstruktur zugrunde liegt, die über das bloße Zerstreutsein hinausgeht. Auch Bergson rekurriert in seiner Komiktheorie auf La Bruyeres Charakterbild des Zerstreuten, zeigt aber, dass es nicht um eine Charakterrolle, sondern eben um das Komische des Mechanischen geht, um den irdischen Menschen in der Körperwelt und seine Angewiesenheit auf Dinge als Behelf.³³

Besonders schön wird das am Anfang der *Prinzessin Brambilla* beim ersten Auftritt des Giglio Fava deutlich, indem eigens beschrieben wird, wie mühsam die phantastische und präventöse Feder mit Draht an den Hut befestigt wurde.³⁴

³⁰ Vgl. Günter Oesterle: E.T.A. Hoffmann: ‚Der goldene Topf‘. In: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts: Interpretationen. Bd. 1. Stuttgart 1988, S. 181–220.

³¹ Vgl. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*. In: Ders.: Poetische Werke in sechs Bänden. Bd. 5. Berlin 1963, S. 599–752, hier S. 627f. Zitatbelege nach dieser Ausgabe künftig mit Sigle PB und Seitenangabe in Klammern im Text.

³² E.T.A. Hoffmann: *Der Zusammenhang der Dinge*. In: Ebd., Bd. 4, S. 464–531, hier S. 479f.

³³ Bergson: *Das Lachen* (Anm. 23) S. 17. Bergson geht es um die „fundamentale Zerstreutheit“ des Menschen (S. 25), ja sogar um die „Zerstreutheiten der Sprache“ (S. 73).

³⁴ „Dabei wird, unerachtet alles sauber gehalten, doch eine gewisse Armseligkeit sichtbar; man merkt’s der Spitzenkrause an, daß zum Wechseln nur noch eine vorhanden, und den Federn, womit der schief auf den Kopf gedrückte Hut phantastische geschmückt, daß sie mühsam mit Draht und Nadel zusammengehalten.“ (PB 609) Vgl. ähnlich im *Goldenen Topf* die Szene, in der sich Anselmus’ Zopf, der mit einer Schnur befestigt ist, bei der ers-

Eben diese Sichtbarkeit des mühseligen Kampfes mit dem widerständigen Ding, das sich nur schwer fügt, markiert nicht nur Giglios Armut, sondern zugleich seine Unerlöstheit und seinen Selbstzerfall in Wunsch und Wirklichkeit. An ihm wird sichtbar, dass der Mensch „der Mangelhaftigkeit des Behelfs ausgesetzt“ ist: „Wie er auch das Kleid, worin er sich hüllt, ziehen und rücken mag, nirgends reicht es zu, ihn ganz zu bedecken, bald kommt hier, bald dort eine Blösse zum Vorschein.“ (UK 294f.) Hoffmann greift das fast wörtlich auf, indem er – wiederum ganz im Sinne Schützes – das Kleid selbst zur Metapher des Körpers macht: „der Geist trägt den Körper wie ein unbequemes Kleid, das überall zu breit, zu lang, zu ungefügt ist.“ (PB 628) Genau deshalb ist auch oft der Zusammenstoß des Körpers mit den Dingen verknüpft mit dem Verlust der eigenen Körperintegrität. Missgeschick, so in Hoffmanns *Nussknacker und Mäusekönig*, reimt sich auf Missgestalt.

Umgekehrt ist der ideale Zustand der erfüllten Wünsche, das Prinzessinnensein, gerade damit verknüpft, dass hier nun die Dinge von helfenden Geistern bewohnt erscheinen und an die Stelle des Kampfes mit dem widerständigen Ding ihr sich fügender Gehorsam tritt. Ein Gehorsam, der sich zugleich auch im Körperbild und der eigenen Identität widerspiegelt:

Als sie [die alte Beatrice] nun dem Mädchen das prächtige Kleid anlegte, war es, als ständen ihr unsichtbare Geister bei. Alles fügte und schickte sich, jede Nadel saß im Augenblick recht, jede Falte legte sich wie von selbst (PB 608),

so dass Giacinta sich durch das so gut passende Kleid in eine Prinzessin verwandelt.

Wenn es nun im Komischen nach Schütze um die Dinge geht, die der Mensch als Behelf braucht, die sich aber seinem Geist in den Weg stellen, so dass eben dieser Geist selbst den Anschein des Mechanischen und Dinglichen gewinnt, dann kann vielleicht von dieser Komiktheorie auch ein Licht auf die Thematisierung der mechanischen Simulation des Lebens bei Hoffmann geworfen werden. Widerständige Dinge, die das Mechanische des Menschen hervortreiben und die mechanische Simulation des Lebens in Puppen, Automaten und Marionetten, erscheinen vor dem Hintergrund der Komiktheorie als zwei Seiten desselben komischen Zusammenhangs. Die Dinge der Außenwelt, die das Leben des Menschen bedingen, rücken bei Hoffmann in dem Maße in den Blick, in dem der Mensch selbst als körperliches Ding und sein Leben als mechanisch Supplementierbares und Simulierbares erscheint.

Normalerweise denkt man bei Hoffmanns Puppen und Automaten zuerst und vor allem an die Puppe Olimpia aus dem *Sandmann*, wo das Komische eher fernzuliegen scheint. Dennoch gibt es auch hier komische Szenen und wird Nathanael beim Tanz mit Olimpia Opfer von Gelächter. Und wirklich wird

ten Verbeugung löst. E.T.A. Hoffmann: Der goldene Topf. In: Ders.: Poetische Werke (Anm. 31) Bd. 1, S. 277–374, hier S. 280 (*Erste Vigilie*).

Nathanael in dem Maße, in dem er dem leblosen Ding Leben unterstellt, selbst zum mechanischen Ding, indem Olimpia im Tanz, das hat Tina Pusse gezeigt, gewissermaßen zu einer Prothese, nämlich zum Schrittmacher seines Körpers wird, da er sich dem mechanischen Takt der Automaten-Puppe anpasst.³⁵ Der mechanische Tanz Nathanaels und das Stolpern, das Giglio so oft erleidet, sind gleichermaßen Anlass für Gelächter.

Der Zusammenhang zwischen der Komik der Körperwelt und der mechanischen Simulation des Lebens lässt sich auch für die *Prinzessin Brambilla* feststellen. Fava wird durchgehend als Schauspieler dem maschinenhaften künstlichen Leben angenähert. Schon sein erster Auftritt zeigt ihn gewissermaßen als Schauspielautomat, dessen tragierende Maschinerie mitten in der Pose vom Erzähler gleichsam abgestellt wird und dem Leser so – auch dies ein Trick der Komik, den man bei Schütze nachlesen kann –³⁶ ein erstarrtes Bild isoliert zur Betrachtung freigibt. Man könne zwar, so sagt an anderer Stelle eine Figur im Text, Giglio für „Fleisch und Bein“ (PB 633) halten, erkenne aber dann, dass er nur „eine leblose Puppe ist, die, an künstlichen Drähten von außen her gezogen“ (PB 634) wird. Als Giglio schließlich anscheinend im Duell stirbt, ist erstens unklar, ob Giglio wirklich tot ist, zugleich aber, ob der, der getötet wurde, wirklich gelebt hat, denn von seinem „vermeintlichen Leichnam“ wird als von einem „aus Pappendeckel geformte[n] Modell“ gesprochen, das nicht wirklich „Fleisch und Blut“ hatte, sondern, wie man bei der Obduktion der Leiche feststellte, voller „Rollen aus den Trauerspielen des Abbate Chiari gefunden wurde.“ (PB 728)³⁷ So bleibt das Doppelgängermotiv und die Ich-Spaltung des chronischen Dualismus immer eng bezogen auf die Körperlichkeit und die mechanische Simulierbarkeit des Lebens.

Dass das Leben technisch simulierbar ist – über Mechanik, Maschinen, Puppen oder Marionetten – ist zugleich das Thema des in den Text eingelagerten ‚Märchens vom Urdarsee‘, insofern der gestorbene König Ophioch als Leiche in eine Marionette umfunktioniert wird, die Leben vortäuscht. Und genau in dieser Szene zeigt sich nun der Zusammenhang der Komik widerständiger Dinge, des *slapstick*, mit der mechanischen Simulation des Lebens. Als das Holzgestell der toten Königsmarionette vom Holzwurm zerfressen zusammenbricht, reißt auch die Schnur, von der das Zepter bewegt wird: „Ich selbst großer Magus, zog gerade die Zepferschnure, welche als die Majestät umstülpte, mir im Zerreißen dermaßen ins Gesicht schnellte, daß ich dergleichen Schnurziehen auf zeitlebens

³⁵ Vgl. Tina-Karen Pusse: Von Fall zu Fall. Lektüren zum Lachen. Kleist, Hoffmann, Nietzsche, Kafka und Strauß. Freiburg i.Br. 2004, S. 57.

³⁶ Vgl. VK 127: „In der Hinstellung liegt schon eine Trennung und Scheidung aus der Wirklichkeit, eine Preisgebung, eine Verallgemeinerung, der Anfang eines Spiels und eine Persiflierung der handelnden Menschheit. Das Erscheinen auf dem Theater reizt unmittelbar schon zum Lachen.“

³⁷ Und Brambilla/Giacinta spricht davon, dass sie sich Giglio, „ist er auch zurzeit auseinandergenommen, immer wieder zusammennähen lassen kann.“ (PB 740)

satt bekommen.“ (PB 698) Die technisch-mechanische Simulation des Lebens bedarf der toten Dinge, die ihrerseits Ding-Ding-Kausalketten bilden, die im Fall, sei es Unfall oder Zufall, den Anschein des Lebens gewinnen. Die dynamische Mechanik der zerreißenen Schnur und ihres Rückschlags kehrt nun die Verhältnisse um, so dass nun nicht der Marionettenspieler die Marionette am Geistesinstrument der Schnur führt, sondern die Schnur als materielles Ding den Schein von Handlung und Leben gewinnt und den Körper des Spielers trifft. Erst im Fall lebt das tote Ding wieder auf, womit König Ophioch noch als Leiche bestätigt, was er als Lebender gesagt hatte, nämlich dass erst beim Umfallen das wahre Ich aufstehe, nämlich als eines, das unhintergebar an den Körper und die Dinge gebunden ist.

Auf der Ebene der narrativen Syntax erzählt der Text, als Kontrafaktur von Goethes *Wilhelm Meister*, eine Bildungsgeschichte nicht nur des Lachens, sondern – vielleicht noch wichtiger – des Verlachtwerdens. Durch den ganzen Text hindurch wird Giglio immer wieder aufgrund seiner Irrtümer, Fehlleistungen und Stürze ausgelacht. Und am Ende wird ebenso dieses Verlachtwerden seine Profession, mittels derer er sich die Armut vom und Giacinta an den Leib hält. So triumphiert bei Hoffmann, anders als bei Schütze und Vischer, im Lachen nicht der freie Geist doch noch über Körper und Dinge, sondern eben dieser Körper und die Dinge werden mit all ihrer Mechanik hineingenommen ins Leben. Während im *Goldenen Topf* und in *Nußknacker und Mäusekönig* die Paare am Ende noch in der Traumwelt jenseits aller Tücke des Objekts verschwinden und im *Klein Zaches* das Paar am Ende noch einen magischen Halsschmuck für Candida braucht, um der Wut und der Verdrießlichkeit, die diese Tücke erzeugt, zu entgehen, so ist das Eheleben am Ende von *Prinzessin Brambilla* ein irdisches Zugleich aus Tanz und zerbrechlichen Dingen.³⁸ Hat man gelernt ob der eigenen Dinglichkeit verlacht zu werden, kann man am Ende auch Porzellan zerschmeißen oder aber auch aus Erbarmen leben lassen. Die Armut ist zwar besiegt, aber die Mangelhaftigkeit des Behelfs deshalb nicht aufgehoben.

Ein ganzes Jahr schon verheiratet und liebeln noch und schnäbeln sich und springen umher und – o Heiland! Werfen mir hier beinahe die Gläser vom Tische! Ho ho – Signor Giglio, fahrt mir nicht mit Eurem Mantelzipfel hier ins Ragout – Signora Giacinta, hab Erbarmen mit dem Porzellan und lasst es *leben!* (PB 749)

³⁸ Interpretiert man das Ende von der Komik und der Komiktheorie her, kann man einerseits mit Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*. Freiburg 1996, S. 282ff., die *Prinzessin Brambilla* als den Text von Hoffmann lesen, der eine Versöhnung von Kunst und Leben, Bühne und Alltag propagiert und doch zugleich wie Paul de Man: *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*. In: Ders.: *Ideologie* (Anm. 21) S. 83–130, hier S. 115f., die Ironie dieses Schlusses gelten lassen, gerade weil die Versöhnung selbst im Feld des Lachens und der Komik angesiedelt ist und durchaus nicht in psychologischen Reifungsprozessen besteht (so aber Liebrand, S. 283f.). Die Versöhnung von Kunst und Körper besteht darin, dass ihre Unversöhnbarkeit im Lachen, auf der Bühne wie im Leben, ausgehalten wird.