



Justus Beyerling

# **Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“.**

## **Die (romantischen) Komiktheorien Jean Pauls und Stephan Schützes zwischen Subjekt und Objekt**

Studentischer Forschungsbeitrag zum Seminar „Die Romantik und das Komische“ von Dr. Alexander Kling im Wintersemester 2018/2019

E- Mail: [justus.beyerling@uni-bonn.de](mailto:justus.beyerling@uni-bonn.de)

# Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

## Abstract

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit der Frage nach der Komik (in) der Romantik anhand der Komiktheorien Jean Pauls und Stephan Schützes. Es soll gezeigt werden, dass in beiden Theorien die Vorstellung des Menschen als Doppelwesen zwischen Körper und Geist eine entscheidende Rolle spielt, sie sich allerdings in einer je anderen Gewichtung der Subjekt-Objekt-Relation kontrastiv gegenüberstehen. Während Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* das Subjekt zum Regenten der Komik macht und sie somit in seine Überlegungen zur Romantik eingliedert, lässt sich Schützes *Versuch einer Theorie des Komischen* in der Hervorhebung der objektiven Gegebenheit der Komik als Vorläufer realistischer Komiktheorien und als eine frühe Theorie des *slapstick* verstehen.

# Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

## 1. Einleitung

Wenn man die beiden Begriffe ‚Komik‘ und ‚Romantik‘ in ihrer Weite und Komplexität zueinander bringt und deren Schnittmenge in den Blick nimmt, lässt sich nach zweierlei fragen: nach dem Komischen (in) der Romantik, und nach einem genuin romantischen Komischen. Blickt man auf die romantische Literatur, wird sich einem, je länger man überlegt, so manches komische Werk, so mancher komische Charakter oder auch so manche komische Szene selbst in insgesamt eher weniger komischen Werken präsentieren: Von Tiecks aberwitzigen Spiel-im-Spiel-Stücken wie *Der gestiefelte Kater* (1797) oder *Die verkehrte Welt* (1798), über komische Figuren wie dem Anselmus in Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814), bis zu den humorvollen Texten Jean Pauls. Blickt man auf die romantischen Theorien zur Komik, so ist es nicht ausschließlich, aber vor allem Jean Pauls Komik- und die damit verbundene Humortheorie, die er in der *Vorschule der Ästhetik*<sup>1</sup> (1804/1813) formuliert, die in den Blick gerät und alle anderen theoretischen Überlegungen zur Komik von Seiten ‚der Romantiker‘ überstrahlt. Gewissermaßen am anderen Ende der Bekanntheitskala – soll heißen: eigentlich vollkommen vergessen – lassen sich die Überlegungen des Dichters und Publizisten Stephan Schütze verorten.<sup>2</sup> Diese finden sich in seinem Band *Gedanken und Einfälle über die Kunst*<sup>3</sup> (1810), in einer Vielzahl von Beiträgen in der *Zeitung für die elegante Welt*<sup>4</sup> (1811/12) sowie auf diese aufbauend in seinem

---

<sup>1</sup> Im Folgenden wird für Zitate die Sigle VÄ verwendet. Hierbei verwende ich die Ausgabe von Norbert Miller: Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Norbert Miller Fünfter Band. *Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften*. München 1963, S. 7–456.

<sup>2</sup> Grundlegendes zu Leben und Werk bei Johannes F. Lehmann: Stephan Schütze – Dichter, Publizist, Komiktheoretiker. In: Dagmar Ende und Thorsten Unger (Hg.): *Magdeburger Literaten von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Heidelberg 2015, S. 85–105. Lehmann ist zugleich so etwas wie der (Wieder-)Entdecker Schützes, seine Aufsätze stellen die einzige Forschungsliteratur zu diesem Thema dar und werden auch im Folgenden von mir zitiert.

<sup>3</sup> Stephan Schütze: *Ueber das Komische*. In: Ders.: *Gedanken und Einfälle über Leben und Kunst*. Leipzig 1810, S. 278–296.

<sup>4</sup> Stephan Schütze: *Ueber Scherz und Laune*. In: *Zeitung für die elegante Welt*, 28.03.1811, Nr. 62, Sp. 489–493, und 29.03.1811, Nr. 63, Sp. 499–501. Sowie: *Ueber den Humor*. In: *Zeitung für die elegante Welt*, 20.06.1811, Nr. 122, Sp. 969–973, und 21.06.1811, Nr. 123, Sp. 979–984. Sowie: *Ueber den Unterschied des Lächerlichen und des Komischen*. In: *Zeitung für die elegante Welt*, 02.12.1811, Nr. 240, Sp. 1916–1917, und 03.12.1811, Nr. 241, Sp. 1923–1924. (Diese Auflistung entnehme ich dankenswerterweise dem Aufsatz von Lehmann: Stephan Schütze, S. 98). Sie gibt allerdings nur die Beiträge für das Jahr 1811 an, Schütze veröffentlichte zudem weitere Beiträge im Jahr 1812: Stephan Schütze: *Prüfungen der herrschenden Definitionen des Lächerlichen*. In: *Zeitung für die elegante Welt*, 03.02.1812, Nr. 24, Sp. 185–188, 04.02.1812, Nr. 25, Sp. 197–199, 06.02.1812, Nr. 26, Sp. 201–205, 07.02.1812, Nr. 27, Sp. 212–215, 08.02.1812, Nr. 28, Sp. 217–221, und 10.02.1812, Nr. 29, Sp. 229–230. Sowie: *Mittel zur Darstellung des Lächerlichen*. In: *Zeitung für die elegante Welt*, 16.03.1812, Nr. 54, Sp. 429–431, und 17.03.1812, Nr. 55, Sp. 436–437. Sowie: *Ueber den Kontrast, als Mittel zur Darstellung des Lächerlichen*. In: *Zeitung für die elegante Welt*, 19.03.1812, Nr. 56, Sp. 443–448. Sowie: *Ueber die Naivetät*. In: *Zeitung für die elegante Welt*, 30.03.1812, Nr. 64, Sp. 506–

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

*Versuch einer Theorie des Komischen*<sup>5</sup> (1817). Warum nun sollte man diese beiden ‚Theorien des Komischen‘ nebeneinanderstellen? Es sind nicht nur der gemeinsame Inhalt und die zeitliche Nähe, anhand derer – wenn man den Begriff Romantik in erster Linie als Bezeichnung für einen bestimmten Zeitraum verwendet – sich die beiden Theorien als romantische Komiktheorien bezeichnen und entsprechend vergleichen lassen. Beide Theorien nehmen zudem wechselseitig implizit und explizit aufeinander Bezug, was sich aus ihrer interessanten historischen Entwicklung ergibt. In der ersten Ausgabe der *Vorschule* von 1804<sup>6</sup> konnte Jean Paul auf Schütze und auch auf andere Komiktheorien keine Rücksicht nehmen, was er in der zweiten Ausgabe nachholte, zu deren Entstehungszeit Schütze seine bereits erwähnten Aufsätze in der *Zeitung für die elegante Welt* veröffentlicht hatte.<sup>7</sup> Schütze wiederum nahm schon in den Aufsätzen implizit Bezug auf die Überlegungen Jean Pauls und in der Zusammenführung und Erweiterung der Aufsätze in Form seines *Versuchs einer Theorie des Komischen* auch explizit. Beide widersprechen sich gegenseitig, woraus sich die Frage ergibt, wo die konkreten Unterschiede der beiden Theorien liegen und inwiefern sie ‚romantisch‘ sind – bei beiden ist von einer romantischen Form der Komik die Rede. Eine solche Gegenüberstellung wurde von der Forschung – die kaum vorhandene Forschung zu Schütze mag sicher der Grund sein – bisher nicht vorgenommen. In den Aufsätzen von Johannes F. Lehmann zu Schütze wurde vor allem seine Wirkung auf spätere ‚realistische‘ Komiktheorien wie die von F.T. Vischer und noch später Henri Bergson sowie die ‚Anwendung‘ der Theorie durch E.T.A. Hoffmann herausgearbeitet.<sup>8</sup>

Im Folgenden soll versucht werden, beide Komiktheorien auf eine einheitliche Terminologie zu bringen, um sie dann anhand dieser Begrifflichkeiten miteinander

---

509. Sowie: Ueber den Witz. In: *Zeitung für die elegante Welt*, 06.04.1812, Nr. 69, Sp. 548–550, und 07.04.1812, Nr. 70, Sp. 557–559.

<sup>5</sup> Stephan Schütze: *Versuch einer Theorie des Komischen*. Leipzig 1817. Im Folgenden wird für Zitate die Sigle VK verwendet.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu die Gegenüberstellung beider Auflagen in der Historisch-Kritischen Ausgabe. Jean Paul: *Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer und Barbara Hunfeld. Band V, I. *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*. Hrsg. von Florian Bambeck. Berlin/München/Boston 2015, S. 144–149.

<sup>7</sup> Jean Paul nimmt konkret Bezug auf den Aufsatz *Prüfung der herrschenden Definitionen des Lächerlichen*. In §. 26. verweist er auf Schütze und seinen Beitrag aus dem Februar 1812 (Vgl. VÄ, S. 104).

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Johannes F. Lehmann: „Das Vorhandenseyn einer Körperwelt“ – Widerständige Dinge zwischen Komik und Zufall in der romantischen Komiktheorie Stephan Schützes und bei E.T.A. Hoffmann In: Christiane Holm und Günter Oesterle (Hg.) *Schläft ein Lied in allen Dingen. Romantische Dingpoetik*. Würzburg 2011, S. 121–134. Sowie Ders.: *Vom Leben und Tod der Dinge: Zur Aktualität der romantischen Komiktheorie Stephan Schützes*. In: Franz-Josef Deiters, Axel Fliethmann, Birgit Lang, Alison Lewis und Christiane Weller (Hg.): *Limbus – Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft*. Band 5: *Die Aktualität der Romantik*. Freiburg i. Br. 2012, S. 105–121.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

und mit Konzepten der Romantik zu vergleichen. Die beiden Begriffe Komik und Romantik werden aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit einerseits und ihrer Komplexität andererseits nicht vorab und in Gänze expliziert, sondern es wird lediglich auf bestimmte Konzepte eingegangen, die sich auf die beiden Theorien hin perspektivieren lassen.<sup>9</sup> Hierbei soll gezeigt werden, dass sich die entscheidenden Vergleichspunkte und Unterschiede anhand der Dichotomie von *subjektiv* und *objektiv* erarbeiten lassen, die es wiederum selbst anhand der beiden Theorien zu differenzieren gilt.

### 2. *Vorschule der Ästhetik*. Das Komische, das Subjektive, der Humor

Das VI. („Über das Lächerliche“) und VII. Programm („Über die humoristische Poesie“) der *Vorschule* sind argumentativ eng miteinander verzahnt und für eine Betrachtung des Komischen nicht voneinander zu trennen. So eng diese beiden Programme miteinander verknüpft sind, so abrupt erscheint *prima facie* der Übergang vom V. („Über die romantische Poesie“) zum VI. Programm. Den Konnex von Romantik und Komik stellt Jean Paul explizit erst einmal nicht her – dies erfolgt mit dem Übergang zum Humor als dem „romantische[n] Komische[n]“ (VÄ, S. 125). Gleichsam läuft das Komische in seiner Endlichkeit der romantischen Poesie in ihrer Unendlichkeit und scheinbar das VI. dem V. Programm entgegen. Man könnte folglich die *Vorschule* als inkohärent, als „Fülle von mehr oder weniger selbstständigen Einzelgedanken“<sup>10</sup> betrachten, die lediglich auf seine literarischen Werke hin perspektiviert werden können. Doch dieses Verständnis der *Vorschule* als „poetologische Überlegungen in eigener Sache“ eines „reichlich kuriose[n] Romanautor[s]“ übersieht, wie Ralf Simon dargelegt hat, sowohl die – zugegebenermaßen nicht immer leicht zu erkennende – Kohärenz der *Vorschule* als auch ihre Bedeutsamkeit „als genuine philosophische Ästhetik“ in der Ästhetikgeschichte.<sup>11</sup> Wenn also im Folgenden die Argumentationsstruktur des VI. und VII. Programms, das heißt die Herleitung der Begriffe des Komischen und des Humors, betrachtet werden soll, dann nicht völlig isoliert, sondern mit dem Bewusstsein der Einbettung in einen größeren Zusammenhang, den es wiederum

---

<sup>9</sup> Was für den „Proteus“ (VÄ, S. 102) Komik gilt, nämlich dass er kaum zu fassen ist, ließe sich auch über den Epochenbegriff der Romantik sagen.

<sup>10</sup> Eduard Berend: Jean Pauls Ästhetik. Berlin 1909 (=Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 35), S. 251.

<sup>11</sup> Ralf Simon: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München 2013, S. 211. Laut Simon liegt die Leistung der *Vorschule* darin, dass sie „beide vorliegenden Ästhetiktraditionen zu vereinen sucht, einerseits die aisthesiologische Ästhetik (Baumgarten, Herder, Moritz), andererseits die reflexionsphilosophische Ästhetik (Frühromantik).“ Ebd., S. 212f.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

dann in den Blick zu nehmen gilt, wenn es um die Verknüpfung von Komik und Romantik geht.

Jean Paul nähert sich dem Begriff des Komischen<sup>12</sup> von Seiten der bestehenden Definitionen, die er allesamt als ungenügend betrachtet. Er verweist auf Kant, Aristoteles, Schiller, Schlegel, Schelling, Friedrich Ast und auch auf „Stephan Schütz[e]“ (VÄ, S. 104). Das Ziel ist es, die einzelnen Theorien in aller Kürze zu entkräften.<sup>13</sup> Dabei steht ihm die aristotelische Definition, „daß das Lächerliche aus einer unschädlichen Ungereimtheit entstehe“ (VÄ, S. 102f.), am nächsten, die „wenigstens auf der Bahn des Ziels, wiewohl nicht am Ziele“ (VÄ, S. 102) steht. Diese Definition ist es auch, auf die er später für seine eigene wieder zurückgreift. Zentral und mehr oder weniger singulär<sup>14</sup> ist nun der Ansatz Jean Pauls, das Komische über sein Gegenteil zu definieren, welches er im Erhabenen sieht.<sup>15</sup> Dieses definiert er in kritischer Auseinandersetzung mit Kants und Schillers Theorien des Erhabenen als „das *angewandte Unendliche*“ (VÄ, S. 106), soll heißen: „das Erhabene entspringt daraus, dass eine sinnlich überwältigende Menge oder Kraft als Zeichen für das Unendliche interpretiert wird.“<sup>16</sup> Die Folie des Erhabenen liefert nun Kategorien, mit denen das Komische bestimmt werden kann. Es realisiert sich im unendlich Kleinen des Verstandes, dem „Unverständige[n]“, welches analog zum Erhabenen „sinnlich angeschauet“ werden muss: „und das ist nur möglich, wenn die Handlung als falsches Mittel, die Absicht des Verstandes, oder die Lage als Widerspiel die Meinung desselben darstellt und Lügen straft“ (VÄ, S. 109). Ohne schon den Kern der Komiktheorie erreicht zu haben, werden hier zwei verschiedene Modi differenziert, die man unter den später eingeführten Begriffen des „Lächerlichen der *Lage*“ und des „Lächerlichen der *Handlung*“ (VÄ, S. 114) fassen kann.<sup>17</sup> Komisch kann folglich der

---

<sup>12</sup> Das Programm gibt zwar in seiner Überschrift das Lächerliche als Gegenstand an, doch wechselt sich dieser Begriff stets mit dem des Komischen ab. Nach Simon meint der Begriff des Lächerlichen „das Komische und nicht das aristotelisch Lächerliche“, von dem Jean Paul es abgrenzt. Simon: *Idee der Prosa* (Anm. 11), S. 238. Da Jean Paul selbst die beiden Begriffe, anders als Stephan Schütze, nicht differenziert und problematisiert, gehe ich davon aus, dass sie synonym zu verstehen sind. Folglich erscheint es mir unproblematisch, von einer Komiktheorie zu sprechen, auch wenn Jean Paul den Begriff des Lächerlichen verwendet.

<sup>13</sup> Schützes Überlegungen in der *Zeitung für die elegante Welt*, die lediglich einen Bruchteil seiner Theorie umfassen, bezeichnet Jean Paul zwar als „für den Künstler mehr brauchbar[...]“ (VÄ, S. 104) als die von Schlegel, Schelling und Friedrich Ast, gleichwohl aber auch als ungenügend.

<sup>14</sup> Vgl. Simon: *Idee der Prosa* (Anm. 11), S. 240.

<sup>15</sup> Von Bedeutung erscheint die hierbei getroffene Unterscheidung von Lachen und Verlachen: „*Verlachen*, d.h. moralischer Unwille, verträgt sich in Homer, Milton, Klopstock mit der Dauer der erhabenen Empfindung; aber nie das *Lachen*.“ (VÄ, S. 105). Er grenzt seinen Komikbegriff folglich ab von der auf moralische Didaxe ausgerichteten *Verlach*-Komik.

<sup>16</sup> Simon: *Idee der Prosa* (Anm. 11), S. 242.

<sup>17</sup> Vgl. hierzu Ulrich Profitlich: Zur Deutung der Humorthorie Jean Pauls. „Vorschule der Ästhetik“ § 28 und § 31. In: Hugo Moser und Benno von Wiese (Hg.): *Zeitschrift für Deutsche Philologie*. Band 89. Heft 2. Berlin 1970, S. 161–168, hier S. 161–163. Er zeigt, dass sich die nicht näher definierten

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

Kontrast zwischen der Absicht und der Handlung oder der Meinung und der Lage sein, wobei Handlung und Lage Absicht bzw. Meinung als Unverstand bzw. Irrtum entlarven. Nun reicht diese Bestimmung eines „anschaulich ausgedrückten endlichen Irrtum[s]“ für Jean Paul – sie ist ja nicht so schrecklich weit von der aristotelischen Definition entfernt – noch nicht für die Bestimmung des Komischen aus, „[d]enn kein Mensch kann im gegebenen Falle nach etwas anderem handeln als nach seiner Vorstellung davon“ (VÄ, S. 110). Am Beispiel des Sancho Pansa,<sup>18</sup> der sich über einem Abgrund hängend wähnt, wo doch nur ein Graben ist, kommt es nun zu jenem entscheidenden Schritt zum Komischen.

Hier kommt der Hauptpunkt: wir leihen *seinem* Bestreben *unsere* Einsicht und Ansicht und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit [...]. Unser Selbst-Trug, womit wir dem fremden Bestimmen eine entgegengesetzte Kenntnis unterlegen, macht es eben zu jenem Minimum des Verstandes, zu jenem angeschauten Unverstande, worüber wir lachen, so daß das Komische, wie das Erhabene, nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekte. (VÄ, S. 110)

Komisch wird eine Situation, in der sich ein Irrtum in einer Handlung oder durch die Lage realisiert, erst dadurch, dass das betrachtende Subjekt dem Irrenden seine bessere Einsicht leiht. Dieses Leihen sorgt, wie die abschließende dichte und dadurch nicht ganz leicht verständliche Definition des Komischen zeigt, für einen zweiten Kontrast:

Man erlaube mir der Kürze wegen, daß ich in der künftigen Untersuchung die drei Bestandteile des Lächerlichen als eines sinnlich angeschauten unendlichen Unverstandes bloß so nenne, wie folgt: den Widerspruch, worin das Bestreben des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnis steht, nenn' ich den *objektiven* Kontrast; dieses Verhältnis den *sinnlichen*; und den Widerspruch beider, den wir ihm durch das Leihen unserer Seele und Ansicht als den zweiten aufbürden, nenn' ich den *subjektiven* Kontrast. (VÄ, S. 114)

Entwirrt man diesen Satz ein wenig und sieht über die inkonsequente Verwendung des Begriffs Kontrast hinweg – der sinnliche Kontrast meint hier nichts anderes als die sinnlich angeschaute Lage –, so lässt sich Jean Pauls Komikverständnis wie folgt fassen: Komik entsteht dann, wenn ein Subjekt einem Objekt zusätzlich zu einem ersten objektiven Kontrast, zwischen Ansicht und Lage, die erstere als Irrtum entlarvt, die eigene bessere Einsicht (das Wissen um die Lage) unterschiebt, und somit für einen zweiten subjektiven Kontrast sorgt. Anhand der Subjekt-Objekt-Dichotomie kann man dies nun auf eine allgemeine Form bringen. Das Komische hat zwei Seiten, die des Betrachters (Subjekt) und die

---

Begriffe „Lächerliche[s] der Lage“ und „Lächerliche[s] der Handlung“ nicht nur auf die eingehende Unterscheidung zurückführen lassen, sondern auch implizit in den Beispielen illustriert werden.

<sup>18</sup> Im *Don Quijote* selbst ist diese Stelle gar nicht zu finden.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

der betrachteten Situation (Objekt), die als komisch erscheint. Die Objekt-Seite teilt sich nun wieder auf in den Menschen und die Lage, in der er sich befindet, also wieder in ein Subjekt und in eine ihn umgebende Objekt-Welt. Die Lage macht im Kontrast zu der Handlung des komischen Objekts dessen Irrtum sinnlich anschaulich. Folglich liegt auf der Objekt-Seite der Fokus auf dem Menschen und seinem Handeln. Das Subjekt ist es, das sowohl die Situation betrachtet und den objektiven Kontrast in seiner Verstandesüberlegenheit erfasst als auch durch das Leihen des zweiten Kontrastes die Situation komisch macht. Somit erscheint im doppelten Sinne die Seite des Subjekts, des Menschen und des Verstandes, betont. Der doppelte Kontrast stellt eine „Verdoppelung gerade des geistigen Moments“ dar, insofern „derselbe Inhalt eigentlich zweimal vor[kommt]: als geistiger Inhalt der dargestellten Verhältnisse und als intellektuelle Tätigkeit des Subjekts“.<sup>19</sup> Verstärkt wird die Subjektivität der Komiktheorie noch dadurch, dass das Leihen nicht, wie bisher erläutert, nur auf den zweiten subjektiven Kontrast beschränkt ist, sondern auch den ersten objektiven stiften kann:

Daher bereitet sich der Mensch, der sich über das Leben und dessen Motive erhebt, das längste Lustspiel, wenn er seine höhern Motive den tiefern Bestrebungen der Menge unterlegen und dadurch diese zu Ungereimtheiten machen kann [...]. (VÄ, S. 114)

In der Phantasie und Einbildungskraft des Subjekts allein liegt „die Unerschöpflichkeit der komischen Gegenstände“.<sup>20</sup> Folglich erscheint die Objektseite der Komik für diese zwar nicht irrelevant, doch immer in Abhängigkeit vom betrachtenden Subjekt. „Es geht Jean Paul um einen transzendentalphilosophischen Ansatz. Das Komische wohnt im Subjekt und ist nicht, wie in den im § 26 kritisierten Definitionen, eine Konstellation des Vorhandenen.“<sup>21</sup> Dies macht die Komiktheorie im Sinne einer Poetik problematisch: Zwar entwirft Jean Paul sie anhand von Beispielen, die, wie bereits beschrieben, die beiden Modi des Komischen illustrieren, doch unterläuft er diese Konkretion durch die Hervorhebung der Subjektivität. Obschon der § 26, wie bereits dargelegt, in der Argumentation eine Zäsur bildet, lassen sich in der Hervorhebung der Einbildungskraft des Subjekts klare Bezüge zu dem vorher systematisch und geschichtsphilosophisch umrissenen Begriff der Romantik erkennen. Auch mit seiner Komiktheorie positioniert sich Jean Paul zwischen den in § 2 und § 3 beschriebenen „[p]oetische[n] Nihilisten“ (VÄ, S. 31) und den „[p]oetische[n]

---

<sup>19</sup> Christine Waldschmidt: Das ‚Endliche‘ im Kontrast mit der Idee. Die Realität als Teil des komischen Widerspruchs bei Jean Paul. In: Carsten Jakobi und Christine Waldschmidt (Hg.): Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung. Bielefeld 2015 (=Mainzer Historische Kulturwissenschaften Band 23), S. 211–240, hier S. 216.

<sup>20</sup> Profitlich: Humortheorie (Anm. 17), S. 165.

<sup>21</sup> Simon: Idee der Prosa (Anm. 11), S. 244.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

Materialisten“ (VÄ, S. 34).<sup>22</sup> Weder vergisst er in der Subjektivität die wirkliche Welt, noch beschränkt er sich in Abgrenzung von den anderen Komiktheorien auf die objektive Seite.<sup>23</sup>

Obschon seine Komikdefinition punktuell die vorherige Argumentation aufnimmt, ist dieses Komische für Jean Paul noch nicht romantisch, da es „ewig im Gefolge der geistigen Endlichkeit“ bleibt und „bloß im Kontrastieren des Endlichen mit dem Endlichen besteht“, während die romantische Poesie „die Unendlichkeit des Subjekts zum Spielraum [...] [hat], worin die Objekten-Welt wie in einem Mondlicht ihre Grenzen verliert“ (VÄ, S. 124).<sup>24</sup> Der Übergang vom Komischen zum Humor als dem ‚romantischen Komischen‘ vollzieht sich nun an der folgenden höchst komplexen und geradezu kryptischen Stelle:

Der Verstand und die Objekten-Welt kennen nur Endlichkeit. Hier finden wir nur jenen unendlichen Kontrast zwischen den Ideen (der Vernunft) und der ganzen Endlichkeit selber. Wie aber, wenn man eben diese Endlichkeit als *subjektiven* Kontrast jetzo der Idee (Unendlichkeit) als *objektive[n]* unterschöbe und liehe und statt des Erhabenen als eines angewandten Unendlichen jetzo ein auf das Unendliche angewandte Endliche, also bloß Unendlichkeit des Kontrastes gebäre, d.h. eine negative? Dann hätten wir den humour oder das romantische Komische. (VÄ, S. 124f.)<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Hierzu eine Erläuterung, wie sie nur Jean Paul liefern kann: „Dem Nihilisten mangelt der Stoff und daher die belebte Form; dem Materialisten mangelt belebter Stoff und daher wieder die Form; kurz, beide durchschneiden sich in Unpoesie. Der Materialist hat die Erdscholle, kann ihr aber keine lebendige Seele einblasen, weil sie nur Scholle, nicht Körper ist; der Nihilist will beseelend blasen, hat aber nicht einmal Scholle.“ (VÄ, S. 43). Mit dem Begriff des ‚poetischen Nihilisten‘ adressiert Jean Paul die Frühromantiker.

<sup>23</sup> Man könnte sagen, er bläst dem Objekt mit dem subjektiven Kontrast die Komik ein, dem Nihilisten fehlt das Objekt und dem Materialisten die Fähigkeit zu blasen (leihen).

<sup>24</sup> Hier greift er die zentrale Argumentation der vorherigen Programme auf, in der er ausgehend von „eine[r] begriffliche[n] Subreption“, der Zusammenführung der platonischen Dichotomie von erster (äußerer) und zweiter Welt und der anthropologischen von äußerer und innerer Welt zu der einzigen „Unterscheidung von Körperreich versus Geisterreich (*res extensa – res cogitans*)“, die Unendlichkeit des Subjekts herleitet. Hieraus folgt, dass „[a]lle metaphysischen Kategorien und Erscheinungen [...] aus der Einbildungskraft [resultieren].“ Simon: Idee der Prosa (Anm. 11), S. 215. Dies wird später geschichtsphilosophisch eingeholt durch den Übergang von Griechentum zu Christentum im „Einsturze der äußeren Welt“ (VÄ, S. 93): „Die innere Welt entsteht durch den Einsturz der äußeren Welt, was in der inneren Welt zur Folge hat, dass sie andere Welten erzeugen muss.“ Simon: Idee der Prosa (Anm. 11), S. 233.

<sup>25</sup> An dieser Stelle weiche ich von der bisher verwendeten Ausgabe ab, in der im Sinne der Konjektur Berends „objektivem“ steht. Diese Abweichung scheint sich in der neuen Forschung etabliert zu haben: Vgl. Maximilian Bergengruen: *Schöne Seelen, groteske Körper. Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie*. Hamburg 2003 (=Studien zum achtzehnten Jahrhundert. Band 26), S. 213, oder Till Dembeck: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin 2007 (=Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte Band 46 (280)), S. 345–347. Damit stellen sie sich gegen frühere Überlegungen zur Deutung dieser Stelle. Vgl. Profitlich: *Humortheorie* (Anm. 17), S. 166–168, sowie ihm folgend Redmer Baierl: *Transzendenz. Weltvertrauen und Weltverfehlung bei Jean Paul*. Würzburg 1992 (=Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft Band 74), S. 97–100.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

Kryptisch ist vor allem die Wiederaufnahme der Begriffe subjektiver und objektiver Kontrast, sowie der Figur des Leihens in Bezug auf die Begriffe Endlichkeit und Unendlichkeit, die für sich keinen Kontrast bilden können. Ein Blick in die Forschung, die eine Vielzahl sich teils radikal widersprechender und teils nicht minder kryptischer Deutungen geliefert hat, bestätigt diesen Befund. Da Jean Paul sich der Komplexität dieser Stelle wohl selbst bewusst war, hat er zum besseren Verständnis in einer Fußnote auf die Komiktheorie verwiesen. Der Übergang von der Komik zum Humor muss also nach den Regeln der Komik, dem Verwechseln des subjektiven und objektiven Kontrasts, funktionieren.<sup>26</sup> „Der Grundgedanke des in der Forschung so umstrittenen Satzes ist also der, daß man über die romantische Unendlichkeit genauso lacht, wie über Sancho Pansa.“<sup>27</sup> An die Stelle Sanchos als Objekt tritt die romantische Unendlichkeit, der der Betrachter den subjektiven Kontrast *zur* Endlichkeit als objektiven unterschiebt.<sup>28</sup> Soll heißen: der Betrachter erkennt aufgrund seiner besseren Einsicht den Kontrast der postulierten (inneren) romantischen Unendlichkeit zur äußeren Endlichkeit („Objekten-Welt“) und tut so, als wäre sie sich dessen bewusst. Die Romantik erscheint folglich nicht nur unfreiwillig (objektiver Kontrast), sondern intendiert (subjektiver Kontrast) komisch und damit selbstparodistisch. Die Universalität des Humorbegriffs, der sich nicht in einem Komisch-Werden der Romantik erschöpft, wird in den darauffolgenden ausführlichen Erläuterungen zu seinen „vier Bestandteile[n]“ (VÄ, S. 125) dargelegt. Jede konkrete komische Situation steht, wie in § 32 („Humoristische Totalität“ VÄ, ebd.) erläutert, für Jean Paul quasi *pars pro toto* für die Endlichkeit des unendlich denkenden Subjekts an sich.<sup>29</sup>

Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt. (VÄ, ebd.)

So fügt sich der Humor als „*tertium* von Romantik und Komik“<sup>30</sup> wieder in die Argumentation der ersten fünf Programme, indem er auf die Dichotomie von

---

<sup>26</sup> Hierauf verweist schon Profitlich, dessen Deutung allerdings in der Vervollständigung und Paraphrase des entscheidenden Satzes nicht unbedingt Klarheit schafft. Vgl. Profitlich: Humortheorie (Anm. 17), S. 165–167. Im Folgenden nehme ich daher Bezug auf die schlüssiger erscheinende Deutung Bergengruens. Vgl. Bergengruen: Schöne Seelen, groteske Körper (Anm. 25), S. 212–219.

<sup>27</sup> Ebd., S. 217.

<sup>28</sup> Was Bergengruen nicht weiter kommentiert, ist, dass man den Satz bei einem solchen Verständnis dergestalt auch ergänzen muss, und zwar in dem Sinn, dass „Endlichkeit als subjektiven Kontrast“ den vorher angeführten Kontrast von Endlichkeit und Unendlichkeit meint.

<sup>29</sup> So grenzt Jean Paul den Humoristen gleichsam vom „gemeine[n] Spötter“ (VÄ, S. 128), vom Satiriker ab, der sich in der Endlichkeit des Irrtums eines Anderen über diesen erhebt, ihn verlacht und verspottet, sich aber seiner eigenen Endlichkeit im Vergleich zur Unendlichkeit nicht bewusst ist.

<sup>30</sup> Simon: Idee der Prosa (Anm. 11), S. 247.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

äußerer und innerer Welt, Endlichkeit und Unendlichkeit, von *res extensa* und *res cogitans* als *conditio humana* verweist. Der Humorist ist folglich derjenige, der in jedem Handeln des Menschen die Komik erkennt, ihm das Wissen darum unterschiebt und es im Kontrast zur Unendlichkeit „generell als defizitär bzw. nichtig erfasst“.<sup>31</sup> Im Bewusstsein, dass dies nicht den Einzelnen, sondern alle trifft, liegt „das Versöhnliche des Humors“.<sup>32</sup>

Den zweiten Bestandteil des Humors bestimmt Jean Paul in § 33 („Die vernichtende oder unendliche Idee des Humors“ VÄ, S. 129) näher anhand des Beispiels des Vogels Merops,<sup>33</sup> „welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt“ (VÄ, ebd.). Hierin zeigt sich, dass im Blick auf die „tolle Welt“ (VÄ, S. 125) diese nicht nur negiert, sondern, durch die Anwendung des Endlichen auf das Unendliche, transzendiert wird.<sup>34</sup> Auf die Bedeutung der Subjektivität wird in § 34 („Humoristische Subjektivität“ VÄ, S. 132) verwiesen, „von de[r] aus die[...] Wahrnehmung einer universellen Lächerlichkeit erfolgen kann“.<sup>35</sup> Damit wird wiederum der Konnex zur Komikdefinition und zur Romantik hergestellt. Was für die Komik gilt, nämlich dass sie nur im Subjekt liegt, gilt auch für den Humor.

Denn wenn das Komische im verwechselnden Kontraste der subjektiven und objektiven Maxime besteht; so kann ich, da nach dem Obigen die objektive eine verlangte Unendlichkeit sein soll, diese nicht außer mir gedenken und setzen, sondern nur in mir, wo ich ihr die subjektive unterlege. Folglich setz' ich mich selber in diesen Zwiespalt [...] und zerteile mein Ich in den endlichen und unendlichen Faktor und lasse aus jenem diesen hervorkommen. (VÄ, S. 132)

Hier zeigt sich, wie Bergengruen hervorhebt, die symmetrische Verbindung von Humor und romantischer Subjektivität: „Zwar funktioniert also die Verbindung von Humor und Romantik so, daß der Unendlichkeit Endlichkeit parodistisch unterlegt wird, dies kann aber seinerseits nur in der subjektiven Unendlichkeit stattfinden.“<sup>36</sup> Der Humor umfasst somit sowohl ein Komisch-Werden der Romantik als auch das „romantische Komische“. Der Betrachter lacht über das unendlich-denkende und sich seiner Endlichkeit nicht bewusste Subjekt, schiebt ihm diese Einsicht unter, ist aber dabei selbst ein unendlich-denkendes Subjekt, dass wiederum im komischen Kontrast zur Endlichkeit steht. Auf diese Weise entsteht die von Jean Paul für den Humor geforderte „Unendlichkeit des

---

<sup>31</sup> Waldschmidt: Das ‚Endliche‘ im Kontrast mit der Idee (Anm. 19), S. 217.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Simon versteht dieses Beispiel als Illustration des objektiven Kontrasts: „Indem Merops gen Himmel fliegt, richtet er sich an der Unendlichkeit aus, zugleich aber unterschiebt er dem Unendlichen die Endlichkeit als ganze, weil sein Blick auf die närrische Welt zurückfällt. Genau dies meint der Terminus objektiver Kontrast.“ Simon: Idee der Prosa (Anm. 11), S. 250.

<sup>34</sup> Vgl. Waldschmidt: Das ‚Endliche‘ im Kontrast mit der Idee (Anm. 19), S. 218f.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Bergengruen: Schöne Seelen, groteske Körper (Anm. 25), S. 218.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

Kontrastes“ (VÄ, S. 125). Folglich tritt in ihm „das Ich parodisch [parodistisch, Anm. v. J.B.]“ (VÄ, S. 135) heraus, insofern der endliche Teil als der Erzeuger des Unendlichen verstanden und „gleichsam vom Realismus auf den Idealismus“<sup>37</sup> geschaut wird. Hierin liegt der Vergleichspunkt zur Figur der frühromantischen Ironie,<sup>38</sup> in der eben dieser Kontrast von Unendlichkeit und Endlichkeit reflektiert wird. Abgeschlossen wird das VII. Programm mit § 35 („Humoristische Sinnlichkeit“ VÄ, S. 135), in dem noch einmal die Notwendigkeit des Sinnlichen für den Humor betont wird, womit sich gleichsam im Bezug zum Komischen der Kreis schließt: „Da es ohne Sinnlichkeit überhaupt kein Komisches gibt: so kann sie bei dem Humor als ein Exponent der angewandten Endlichkeit nie zu farbiger werden.“ (VÄ, S. 139)

Um im Folgenden zur Komiktheorie Stephan Schützes überzugehen und abschließend beide Theorien miteinander zu vergleichen, seien die Ergebnisse der Betrachtung des VI. und VII. Programms noch einmal zusammengefasst.

Erstens: Die Komiktheorie Jean Pauls legt in ihrer Definition einen Schwerpunkt auf die Betrachter- bzw. Subjektseite der Komik. Zwar ist der Kontrast auf der Objektseite (objektiver Kontrast) ein notwendiger Teil der Komik, doch erst durch das Subjekt (subjektiver Kontrast) entsteht die Komik.

Zweitens: Sie stellt zwei Modi des Komischen vor (das Lächerliche der *Handlung* und das Lächerliche der *Lage*), die beide auf den Irrtum, den Unverstand und das widersinnige Handeln des Menschen als Teil des objektiven Kontrasts verweisen. Die Lage, in der sich der Mensch befindet, entlarvt dieses lediglich als widersinnig. Zwar werden andere Formen der Komik nicht ausgeschlossen (durch die Subjektivität kann ja per se alles komisch erscheinen), doch lediglich diese Modi werden konkret benannt.

Drittens: Schon die beschriebene Komik stellt in ihrer Subjektivität, in der Hervorhebung der Phantasie und Einbildungskraft des betrachtenden Subjekts, eine Verbindung zur Romantik her, obgleich die Komik nach Jean Paul „bloß im Kontrastieren des Endlichen mit dem Unendlichen besteht“ (VÄ, S. 124).

Viertens: Der Humor stellt in zweifacher Hinsicht die Schnittmenge von Komik und Romantik dar, als das Komisch-Werden der Romantik einerseits und das „romantische Komische“ andererseits. Indem ein unendlich-denkendes Subjekt die (romantische) Unendlichkeit des Geistes mit der Endlichkeit des Körpers kontrastiert und so tut, als wäre der Romantik dieser Konflikt bewusst, wird über die Romantik, wie über Sancho Pansa gelacht, allerdings erst durch die Potenz der romantischen Subjektivität. Gleichsam ist sich auch das lachende Subjekt seiner

---

<sup>37</sup> Simon: Idee der Prosa (Anm. 11), S. 251.

<sup>38</sup> Vgl. ebd. sowie ausführlicher Bergengruen: Schöne Seelen, groteske Körper (Anm. 25), S. 219–227.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

eigenen Endlichkeit bewusst und lacht nicht bloß über die konkrete komische Situation, sondern auch über sich selbst und das Mensch-Sein.

Fünftens: Die Frage nach der ‚Romantik‘ der Komik- und Humorthorie lässt sich, je nachdem wie man den Begriff fasst, unterschiedlich beantworten. Als Vergleichspunkte könnten die Programmatik der Frühromantiker, die Romantikvorstellung Jean Pauls selbst oder aus heutiger Betrachtung eine Mischung aus verschiedenen Kategorien und romantischen Denkfiguren dienen. Ferner müsste man unterscheiden, ob man den Begriff absolut (entweder romantisch oder nicht-romantisch/realistisch) oder graduell (romantisch in a, weniger romantisch in b) versteht. Letzteres erscheint mir fruchtbarer. Zu Jean Pauls Romantikbegriff lässt sich sagen, dass er sich selbst zwischen die ‚poetischen Nihilisten‘ (die Frühromantiker) und die ‚poetischen Materialisten‘ einordnet, was gleichsam für seine Komiktheorie gilt. Sie ist romantisch in ihrer Subjektivität, der Humor romantisch im Aufgreifen der romantischen subjektiven Unendlichkeit. Gleichsam stellt letzterer ein Äquivalent zur frühromantischen Ironie dar.

### 3. *Versuch einer Theorie des Komischen*. Das Komische und die Körperwelt.

Wie Jean Paul nähert sich Schütze der Theorie des Komischen über die Auseinandersetzung und Ablehnung der bestehenden Komiktheorien, die größtenteils deckungsgleich mit denen sind, die Jean Paul erwähnt, mit der Ausnahme, dass dieser nun selbst implizit zu den Kritisierten zählt:

Mit der Zeit aber kam man nachforschend auf den Gedanken, dass beim Komischen wohl noch etwas Allgemeines und Höheres zum Grunde liegen müsse, und um dieses ausfindig zu machen, nahm man zu sinnreichen Vergleichen zwischen Scherz und Ernst und zwischen dem Komischen und dem Erhabenen seine Zuflucht, man begab sich mit der Betrachtung in die poetische Entstehung des Komischen, in die Phantasie des Dichters [...]. Dabei vernachlässigte man aber auf der andern Seite wieder die sinnliche Erscheinung, die objektive Welt mit den wirklich ursprünglich gegebenen Veranlassungen des Lächerlichen und räumte statt dessen dem Dichtergeiste bei seiner Schöpfung so viel Freiheit ein, dass man sein Schaffen und Streben beim Komischen geradezu in eine *Umkehrung*, in eine *Vernichtung* der Welt und sein *Ideal* in die Aufstellung der *Carricatur* setzte.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Schütze: Ueber das Komische (Anm. 3), S. 284f. In seinem *Versuch einer Theorie des Komischen* findet sich dieser Aufsatz in überarbeiteter und ausführlicherer Form wieder. Auch dieser Kritikpunkt wurde beibehalten, findet hier aber seine kompaktere Formulierung.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

Kritisiert wird der zentrale Punkt der Komiktheorie der *Vorschule*, das Verorten der Komik im Subjekt und die daraus resultierende Vernachlässigung der objektiven Welt. Folglich soll gerade die Objekt-Seite der Komik hervorgehoben und deren Bestandteile untersucht werden. Ohne auf alle Punkte *en détail* einzugehen, sei kurz der Aufbau der Komiktheorie skizziert.<sup>40</sup> Sich den eigentlichen theoretischen Überlegungen zur Komik annähernd, werden in den ersten drei Kapiteln der Einleitung das „Lachen und Weinen“, der „Unterschied des Lächerlichen und des Komischen“ sowie der theoretische *status quo* („Bisheriger Gang bey den Untersuchungen über das Lächerliche“) näher betrachtet. Schon in der anfänglichen Betrachtung des Lachens und des Weinens als der Eigenschaften, „durch welche sich der Mensch von den Thieren unterscheidet“ (VK, S. 3), wird die zentrale Opposition eingeführt, die auch für die Bestimmung der Komik genutzt wird: das Zugleich von „Geist- und Körperwelt“ (VK, S. 6), von Freiheit und Beschränktheit.<sup>41</sup> Diesen Faden verfolgt Schütze in der Unterscheidung der Begriffe ‚lächerlich‘ und ‚komisch‘ weiter. Während der Begriff des Lächerlichen mit dem Konnotat des moralischen Tadels verknüpft ist, da man es „als abhängig von seiner Freyheit [der des verlachten Menschen, Anm. v. J.B.] betrachte[t]“ (VK, S 10), denkt man bei dem Komischen „mehr an die Natur, die den Menschen komisch seyn und erscheinen lässt“ (Ebd.). Folglich wird im Begriff des Komischen „auf zweyerley, auf die Natur und auf den Menschen zugleich, Rücksicht [genommen]“ (VK, S. 11). Diese beiden Betrachtungen münden nun in der Definition des Komischen und strukturieren zugleich den Aufbau der Untersuchung. Der Ursprung aller Komik liegt im Doppelwesen des Menschen zwischen Körper und Geist: „Aus dieser zwiefachen Richtung geht auch die Möglichkeit des Komischen hervor, dessen Daseyn aus der Berührung beyder Naturen und das Verhältniß des Menschen zur Welt gezeugt und geboren wird.“ (VK, S. 22). Folglich findet sich auch hier die cartesianische Unterscheidung von *res cogitans* und *res extensa*, die in der Humorbestimmung Jean Pauls eine zentrale Rolle spielt. Ausgehend von diesen Grundlagen definiert der Hauptteil („Theorie“) das Komische („Erstes Kapitel. Begriffsbestimmung“), charakterisiert es näher („Zweites Kapitel. Worterklärung und nähere Erwägung dieser Definition“) und widmet sich dann den beiden Bestandteilen des Komischen, dem Menschen und der Natur („Drittes Kapitel. Einzelne Hauptbestandtheile oder subjective Begründung des Lächerlichen“), um dann zu erläutern, inwiefern das Komische nicht nur subjektiv möglich, sondern objektiv unumgänglich ist („Viertes Kapitel. Objective Begründung des Lächerlichen, oder äußere Veranlassung

---

<sup>40</sup> Dies erscheint allein aufgrund des Umstands der fehlenden ausführlichen Forschungsliteratur unabdingbar.

<sup>41</sup> Dazu Schütze: „Obgleich in der Gewalt des Gegenstandes, der ihn zum Lachen zwingt, fühlt er sich dennoch frey, erheitert, glücklich.“ (VK, S. 8).

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

dazu“). Der Hauptteil der Theorie wird mit einer abermaligen genauen Betrachtung und Widerlegung der herrschenden Komikdefinitionen (auch der Jean Pauls) abgeschlossen.

Anhand der Dichotomien von Mensch und Natur, von Freiheit und Bedingtheit, von Subjekt und Objekt formuliert Schütze seine Komikdefinition nun wie folgt:

Das Komische ist eine Wahrnehmung oder Vorstellung, welche nach Augenblicken das dunkle Gefühl erregt, das die Natur mit dem Menschen, während er frey zu handeln glaubt oder strebt, ein heiteres Spiel treibt, wodurch die beschränkte Freyheit des Menschen in Beziehung auf eine höhere verspottet wird. Oder: das Komische ist das in und bey der Freiheit des Menschen sichtbar werdende Spiel der Natur mit dem Menschen. (VK, S. 23)

Zentral erscheint für die Komik die Umpolung der Dichotomien. Während der Mensch frei zu handeln glaubt, wird er doch von der Natur beschränkt, die in ihrer Freiheit mit dem Menschen spielt – das Subjekt wird zum Spielball der Natur und folglich zum Objekt.<sup>42</sup> Auch diese Komikdefinition lässt sich nun auf eine allgemeine Terminologie bringen. Es gibt das betrachtende Subjekt („Wahrnehmung oder Vorstellung“), welches hier allerdings nicht implizit als solches stark gemacht wird, und das betrachtete Objekt, wobei sich letzteres wieder aufspaltet in den Menschen (Subjekt) und die Natur (Objekt-Welt). Zentral ist folglich im Gegensatz zu Jean Paul das doppelte Starkmachen des Objekts. Interessant erscheint nun, inwiefern Schütze im Sinne dieser Komikbestimmung in den weiteren Ausführungen ein „Komische[s] romantischer Art“ (VK, S. 28) bestimmt.

Je witziger, je vernunftähnlicher dies von außen her geschieht, je poetischer täuschen wir uns mit einem neckenden Genius; erscheint er in den mithandelnden Personen, so offenbart er sich als Intrigue, wirkt er durch den Zufall todter Gegenstände, welche für den Augenblick selbst vernünftig scheinen, so erzeugt er das Komische romantischer Art. [...] [B]ey der Intrigue und bey dem Romantischen [...] ist die Natur mehr das handelnde Princip, und der Mensch, der in ein komisches Verhältniß gesetzt wird, erscheint dabey gewöhnlich mehr passiv, mehr unthätig, (doch niemals völlig leidend) in einer Situation, in einer Verlegenheit. (VK, S. 28f.)

Das Komische ist also gerade dann romantisch, wenn die Natur dem Menschen in Form „todter Gegenstände“ zuwiderhandelt, welche dann – und hier bedarf es doch des betrachteten Subjekts – als handelnd und vernünftig, also lebendig erscheinen.<sup>43</sup> Es handelt sich bei der (romantisch) komischen Ausgangssituation

---

<sup>42</sup> Dies verbindet die Komiktheorie Schützes mit der von Schelling. „Das Komische besteht nun nach Schelling in der Umkehrung dieses Verhältnisses, also darin, dass das Objekt selbst als frei handelndes Subjekt erscheint.“ Lehmann: Körperwelt (Anm. 8), S. 125.

<sup>43</sup> Schütze führt dies wie folgt aus: „Diese hindernde Nothwendigkeit oder äußere Bedingung hat als Gegenspiel von der Freyheit des Menschen aber offenbar im Komischen nur äußerlich den

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

folglich nicht wie bei Jean Paul um einen menschlichen Irrtum, der sich in einer unsinnigen Handlung zeigt, sondern um einen Streich der Natur. Als notwendige Bedingung muss aber zudem gelten, dass das Spiel der Natur mit dem Menschen nicht zu weit geht, der Mensch weder wirklich leidend noch völlig unfrei erscheint. Die notwendigen Gegenspieler in einer komischen Situation, „die Freyheit des Menschen und die Natur“ (VK, S. 35), betrachtet Schütze in der Folge in umfassender Ausführlichkeit und differenziert diese Begriffe weiter aus, um eine Vielzahl an Komikpotentialen aufzuzeigen. So teilt er die Freiheit des Menschen in den „Verstand, wodurch und wornach sie wählt“ (VK, S. 35), die „Dinge, [...] Mittel und Kräfte“ (VK, ebd.), durch die die Wahl umgesetzt wird und die „[l]eitenden Ideen, die der Wahl einen Zweck und eine Richtung geben“ (VK, S. 36). Der Verstand kann als Grundlage des Handelns gleichsam Grundlage der Komik sein: „Der Mensch erscheint komisch, wenn er klug zu handeln glaubt, und doch das Rechte verfehlt.“ (VK, S. 43). Allerdings nur dann, wenn der Irrtum mit dem „empfindenden und handelnden Teil des Menschen, mit seinen Neigungen, Wünschen und Trieben“ (VK, ebd.) zusammenhängt und „von dem Glauben der Klugheit begleitet ist“ (VK, S. 44). An dieser Stelle scheinen sich die Komikbegriffe Schützes und Jean Pauls zu gleichen, doch liegt auch ein zentraler Unterschied vor, den Schütze später in seiner expliziten Auseinandersetzung mit der Theorie Jean Pauls formuliert: „Wir bilden uns (zur Täuschung des Augenblicks) nicht ein, dass der Irrende den Fehler wisse, sondern wir denken nur, daß er ihn überhaupt als ein Mensch, der Verstand hat, wissen sollte.“ (VK, S. 99)

Er legt folglich den subjektiven Kontrast in den objektiven, indem nicht mehr das eigene Wissen untergeschoben, sondern die anthropologische Möglichkeit des Wissens angenommen wird, das in der speziellen Situation von der Natur begrenzt ist. Hierbei treffen sich Schütze und Jean Paul allerdings im Verhältnis von Speziellem und Allgemeinem. Die komische Situation verweist stets auf die komische *conditio humana*, frei und beschränkt zugleich zu sein. Es wird nicht der Einzelne verlacht, sondern über das menschliche In-der-Welt-Sein gelacht, das den Lachenden genauso betrifft.<sup>44</sup> Ebenfalls aus einer Beschränkung des Geistes manifestiert sich das Komische im „Zweck bey dem Handeln, oder d[er] leitende[n] Idee“ (VK, S. 64). Wie das Streben des Menschen auf das Höhere – man könnte mit Jean Paul auch sagen auf die Unendlichkeit – gerichtet ist, so ist er dabei doch stets beschränkt, kann in seiner Endlichkeit die Unendlichkeit nicht erreichen.

---

Schein der Ruhe, und wird der Idee nach von der Phantasie als handelnd oder mitspielend aufgefaßt [...]“ (VK, S. 30).

<sup>44</sup> Hierzu heißt es weiter: „Nicht den speciellen Irrthum, sondern den Menschen als Menschen, der Verstand und Freiheit hat, belachen wir, und weil doch etwas vorhanden seyn muß, das den Fehltritt möglich macht, so finden wir als die Ursach eben die Abhängigkeit der menschlichen Freyheit von der Natur als einer höhern Freyheit, die mit ihm spielt.“ (VK, S. 102).

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

Vergisst er dies und gerät darüber mit der Unendlichkeit in einen Konflikt, so erscheint sein Handeln komisch:

Eben daß der Mensch bey seinem hohen Sinne, von Stufe zu Stufe fortsteigend, den fehlenden weiten Abstand vom Ziele nicht merkt, und gleichsam sehend blind ist, macht, daß wir uns bey hellerer Einsicht ihn zu verlachen berechtigt glauben. (VK, S. 69)

Interessant erscheint hier ein möglicher (kritischer) Bezug zur Romantik, wenn es heißt:

Wir müssen aber hiervon [dem Weisen, Anm. v. J.B.] den bloßen Philosophen, und jeden, der in Abstractionen und Phantasien lebt, wohl unterscheiden. Dieser kann alle Augenblick lächerlicher werden, indem ihn die Außenwelt plötzlich um so nachdrücklicher an seine Abhängigkeit erinnert, je weniger er daran denkt. So wird ein Dichter leicht ein Gegenstand des Lachens, indem er über der Dichtung einer vollkommenern Welt die wirkliche und die Bedingnisse seiner Existenz leicht vergisst, welche ihn dann um so dringender mahnen, und die Freiheit seines Geistes in ein lächerliches Licht setzen.“ (VK, S. 65)

Der Gefahr der Komik ausgesetzt sind vor allem diejenigen, die über den Geist den Körper, über das Innere das Äußere, über die Phantasie die Wirklichkeit vergessen. Dies trifft nun genau diejenigen, die man, mit Jean Paul gesprochen, als ‚poetische Nihilisten‘ bezeichnen kann.

Besonders sticht die Komik hervor, die nach Schütze ihre Grundlage in den Dingen und Mitteln hat. Gemeint ist damit die Abhängigkeit von den Dingen und dem eigenen Körper und die damit einhergehende Beschränkung sowie das Potential des Zuwiderhandelns derselben. Damit beschreibt er „eine erste Komiktheorie des *slapstick*“, die wie folgt illustriert wird:

Man sehe einen Menschen mit zwey Händen, deren Fügung und Länge nicht hinreicht, dies oder jenes zu fassen, und den Willen des Geistes hinter sich wie vor sich, auszuführen, deren Doppelzahl nicht genug ist, um alles, was er nöthig hat, auf einmal zu halten. [...] Wieder mit den Füßen ist er demselben komischen Spiele ausgesetzt. So ist er z.B. genöthigt, um sich stehend zu erhalten, auf denselben zu balancieren. So lange dieses gut von Statten geht, und die Gewohnheit uns diesen besondern Zustand nicht bemerken läßt, giebt es wenigstens sichtbar keinen Kampf mit der Natur; aber nun fängt er auf glatten Boden an auszugleiten, er wirft die Arme als Balancirstangen um sich, er fällt trotz seiner Bemühungen der Länge nach auf die Nase. (VK, S. 57f.)

Hier zeigt sich deutlich die Konzeption der Komiktheorie und die Bandbreite an potentiell komischen Situationen, die sie abdeckt. Das Beispiel zeigt abermals, inwiefern die von der Natur gegebenen Freiheiten, hier der Körper als Mittel und Ding, gleichsam zu einer Begrenzung wird. Hierzu heißt es: „Diese Beschränkung ist die Körperwelt selbst, die im Komischen bald bedingendes Hinderniß (wie dies schon in Raum und Zeit liegt), bald als Mittel für den handelnden Geist (Hand, Fuß

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

u. s. w.) wirkt“ (VK, S. 77). Der Ursprung aller Komik ist also „der Naturgeist“ als eine „höher waltende Kraft“ (VK, S. 71), die den Menschen in einen Spielraum zwischen Freiheit und Beschränktheit setzt, in dem mal der Mensch und mal die Natur als handelnd erscheint. Ersteres betrachtet man meist als den Normalfall, teils so sehr, dass man die Beschränktheit vergisst, um gerade dann umso stärker an sie erinnert zu werden, indem sich das Subjekt-Objekt-Verhältnis umkehrt:

„In so fern die Natur Bedingung und Mittel zugleich hergiebt, 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 verborgner Geist [...]“ (VK, ebd.)

Da dieses Verhältnis immer gegeben ist, folgert Schütze, dass diese Komik nicht nur subjektiv erklärbar, sondern objektiv gegeben ist:

„Die ganze objective Veranlassung des Lächerlichen ist im Grunde das Vorhandenseyn einer Körperwelt, oder die Einkörperung des Geistes, der theilweise seine Wirkungen durch die Umgebungen ausdehnen muß.“ (VK, S. 80)

In dieser starken Betonung der Objekt-Seite des Komischen steht Schütze den Überlegungen Jean Pauls kontrastiv gegenüber, dessen Theorie man gerade in ihrer Subjektivität als ‚romantisch‘ bezeichnen kann. Im Umkehrschluss hieße das, dass Schützes Theorie nicht romantisch, sondern eher realistisch ist.<sup>45</sup> Interessant erscheint nun allerdings, dass die zu beobachtende Komik in einigen romantischen Texten geradezu beispielhaft die Theorie Schützes illustriert. Schütze selbst verweist auf Jean Paul, genauer auf *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz* (1808). Wenn Schmelzle sich in der Kirche das Lachen nicht verkneifen kann, so ist es die Natur, die in Form des eigenen Körpers dem Willen Schmelzles zuwiderhandelt.<sup>46</sup> Eine Komik dergestalt findet sich auch bei E.T.A. Hoffmann, insbesondere in der Figur des Anselmus in *Der goldne Topf* (1814), der ständig mit der „Körperwelt“ in einen komischen Konflikt gerät, dessen Stolpern doch erst den Stein der Geschichte ins Rollen bringt, und der schlussendlich Zuflucht in der Welt der Phantasie sucht, um der Bedingtheit der Welt zu entkommen. Und selbst in *Der Sandmann* (1816) finden sich vereinzelt komische Szenen, insbesondere im Zusammenhang mit dem Automaten Olympia. Auch hier kommt es zur Verkehrung von Subjekt und Objekt: Indem Nathanael Olympia als lebendig wahrnimmt, wird er selbst zum Automaten und macht sich beim Tanz zum Gespött der Leute.<sup>47</sup> Der Ansatz Schützes, die Objekt-Seite der Komik

---

<sup>45</sup>Vgl. Lehmann: Körperwelt (Anm. 8), S. 126–129.

<sup>46</sup>Dazu heißt es genauer: „Dieses etwas und dieser böse Geist, der den armen Schmelzle in einen solchen Kampf versetzte, ist nichts anders, als – mit einem allgemeinen Ausdrucke – die Natur [...]“ (VK, S. 84)

<sup>47</sup>Vgl. zur ‚Umsetzung‘ der Komiktheorie Schützes bei Hoffmann Lehmann: Körperwelt (Anm. 8), S. 129–134.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

starkzumachen, erscheint zwar nicht als romantisch, doch scheint das, was er beschreibt, insofern es auf die auch der Romantik zugrundeliegende Grundannahme „des Menschen als einer empirisch-transzendentalen Dublette“<sup>48</sup> zurückgeht, dennoch eine Art von romantischer Komik zu sein.

Bevor es abschließend darum gehen soll, die bereits angesprochenen Verbindungen und Differenzen der beiden Komiktheorien zu betrachten, seien an dieser Stelle die Ergebnisse der Betrachtung zu Schütze zusammengefasst.

Erstens: Die Komiktheorie Schützes geht von der anthropologischen Betrachtung des Menschen als Doppelwesen zwischen Geist und Körper aus und sieht darin das Komikpotential objektiv gegeben. Entscheidend für die Komik ist folglich das Gegenspiel von Natur und menschlicher Freiheit.

Zweitens: Komiktheoretisch gesprochen ergibt sich daraus eine klare Fokussierung auf die Objekt-Seite der Komik, die Subjekt-Seite (Betrachter) findet kaum Erwähnung. Sie ist nur insofern von Bedeutung, als der Betrachter zum einen eine höhere Einsicht braucht, zum anderen den Dingen eine Form von Verstand und Absicht andichtet und somit als handelnd betrachtet. Besonders ist zudem, dass auf der Objekt-Seite gerade noch einmal das Objektive, nämlich die Natur, die „Körperwelt“ betont wird.

Drittens: Das „Komische romantischer Art“ liegt nach Schütze genau dann vor, wenn die Natur gegen den Menschen in Form „todter Gegenstände“ handelt, wodurch diese belebt zu sein scheinen. Diese Form der Komik findet sich in einigen romantischen Texten, vor allem in denen E.T.A. Hoffmanns. Zwar könnte man an dieser Stelle die Phantasie des Subjekts hervorheben, die die Dinge belebt, doch scheint dies gerade nicht in der Freiheit des Menschen zu liegen, sondern von den Dingen selbst erzwungen zu werden. Der Ursprung der Belebung ist also mehr die äußere Veranlassung als der innere Wille.

Viertens: Zwar basiert Schützes Komiktheorie auf einer zu der Zeit omnipräsenten anthropologischen Annahme, doch ist er der erste, der in dieser ausführlichen Weise die Bedeutung der „Körperwelt“ für die Komik hervorhebt und damit gleichsam die wohl früheste Theorie des *slapstick* formuliert.

### **4. Jean Paul und Stephan Schütze. Gegenüberstellung und Ausblick.**

Wie bereits die Querverweise gezeigt haben, stehen die beiden betrachteten Komiktheorien in einem spannungsvollen Verhältnis zueinander und zur Romantik. Sie kritisieren sich gegenseitig und vertreten entgegengesetzte Positionen, teilen sich aber in vielen Punkten die gleichen Grundannahmen. Ihr Verhältnis zur Romantik ist vor allem durch die Beschreibung eines

---

<sup>48</sup> Lehmann: Körperwelt (Anm. 8), S. 125.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

„romantische[n] Komische[n]“ bzw. eines „Komische[n] romantischer Art“ und der Übernahme einiger romantischer Kerngedanken (v.a. Jean Paul) bei gleichzeitiger Ablehnung anderer (v.a. Schütze) spannungsvoll. Beide lehnen den ‚poetischen Nihilismus‘ der Frühromantik, das Vernachlässigen der äußeren Welt und die reine Innerlichkeit ab. Jean Paul tut dies im Rahmen einer Ästhetik, in der er einen anderen Romantikbegriff herleitet, Schütze in einer reinen Komiktheorie, in der u.a. romantische Komiktheorien (darunter auch die Jean Pauls) kritisiert. Jean Paul positioniert sich zwischen den ‚poetischen Nihilisten‘ und dem ‚poetischen Materialisten‘, bezieht in seiner Komiktheorie die äußere Welt mit ein, aber nur als Ausgangspunkt eines poetischen Akts des Subjekts, des Leihens der besseren Einsicht und des subjektiven Kontrasts. Schütze legt den subjektiven Kontrast mit in den objektiven, insofern als eine bessere Einsicht generell möglich wäre und lehnt eine zu starke Fokussierung auf das Subjekt ab, da diese eine Vernachlässigung der objektiven Welt und damit auch der objektiven Gegebenheit von Komik bedeutet. Bei Jean Paul hingegen hat das betrachtende Subjekt die Möglichkeit, alles komisch erscheinen zu lassen – seine Komik ist romantisch in ihrer Subjektivität. In seiner Humorbestimmung, dem „romantische[n] Komische[n]“, führt er als weiteres Kontrastelement die Unendlichkeit des Subjekts ein, die mit der Endlichkeit einen ins Unendliche gehenden komischen Kontrast bildet. Schütze hingegen setzt als ultimatives Regulativ die Natur, die alles Streben des Menschen nach Unendlichkeit durch die Stolperfälle der Endlichkeit zu Fall bringt. Im Vergleich erscheint Schützes Theorie deutlich weniger romantisch, weder die romantische Unendlichkeit noch die damit verbundene Subjektivität sind derart exponiert wie bei Jean Paul. Stattdessen steht im doppelten Sinne das Objekt im Vordergrund, zum einen im Sinne der betrachteten komischen Situation, zum anderen insofern, als dort die Natur als handelnd erscheint. Gleichwohl teilt er die Grundannahme des Menschen als Doppelwesen zwischen Körper und Geist. Die daraus formulierte und exemplifizierte *slapstick*-Theorie steht der Theorie Jean Pauls gegenüber, die den Irrtum und das unsinnige Handeln, nicht aber den Zufall und das Zuwiderhandeln der Dinge umfasst.<sup>49</sup> Wenn man Schützes Komiktheorie als Ablehnung des romantischen Subjektivitätsverständnisses versteht, so ist doch zu beachten, dass er das betrachtende Subjekt nicht völlig vernachlässigt. Gerade in seiner Erläuterung des „Komischen romantischer Art“ ist es das Subjekt, dem der tote Gegenstand als handelnd und belebt erscheint. Erst in der Betrachtung wird

---

<sup>49</sup> Hier scheint mir Simon in seiner ‚Auslegung‘ des VI. Programms zu weit zu gehen, wenn er schreibt: „Komisch ist die Revolte des Singulären gegen die allgemeine Ordnung, das Querstehen der Dinge, über die man stolpert oder an denen man sich stößt.“ Simon: Idee der Prosa (Anm. 11), S. 239. Ich will nicht die Möglichkeit abstreiten, dass Jean Paul derartiges auch in seine Komiktheorie gefasst hätte, doch seine Komikdefinition über den angeschauten Unverstand und seine Beispiele geben für eine solche Deutung keinen Anlass.

## Beyerling: Das „romantische Komische“ und das „Komische romantischer Art“

diesem – in gewisser Ähnlichkeit zu Jean Paul, nur auf das andere Element der Objektseite bezogen – Leben eingehaucht und eine schelmische Absicht in seinem Querstehen oder Zuwiderhandeln ‚geliehen‘. Der Begriff des Romantischen lässt sich folglich auf zweierlei Weisen verstehen: Entweder im Sinne des poetischen Aktes der Verlebendigung des toten Gegenstands, oder aber als eine Komik, die sich auf den Romantiker als denjenigen bezieht, der über der Phantasie die Wirklichkeit vergisst und umso komischer mit dieser in Konflikt gerät. Diese Form der Komik findet sich im Besonderen bei E.T.A Hoffmann.

Um die Gegenüberstellung mit einer Komprimierung der Argumentation abzuschließen, lässt sich die Komiktheorie Jean Pauls als eine (doppelt) subjektive und die Schützes als eine (doppelt) objektive Komiktheorie bezeichnen. In Anbetracht des noch zu großen Teilen von der Forschung unbearbeiteten Feldes der Komiktheorie Schützes im Allgemeinen und des hier gezogenen Vergleichs zur Komiktheorie Jean Pauls im Speziellen erscheint eine monographische Auseinandersetzung mit Schütze geradezu überfällig. Dabei ließe sich zum einen das Verhältnis von Schütze zu romantischen Komiktheorien und der Komik romantischer Literatur näher beleuchten und die Frage nach einer möglichen Sonderstellung Schützes klären. Zum anderen sollte der von Johannes F. Lehmann herausgestellten Nachwirkung und Bedeutung der vergessenen und von der Forschung vernachlässigten Theorie Schützes für die ‚realistischen‘ Komiktheorien nachgegangen werden.