

Manfred Schmeling: *Das Spiel im Spiel — Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik*, o. O. (Schäuble Verlag) 1977 (= Dt. und Vgl. Lit.wiss., Nr. 3); 251 S., 8°.

Das ‚Spiel im Spiel‘ als Kunstmittel und Bedeutungsträger hat eine lange Forschungstradition. Als typologische Konstante in der Geschichte des europäischen Theaters fordert es komparatistische Arbeiten geradezu heraus. Mit unterschiedlichen Ansätzen zu einer Systematisierung (Form/Sinn-Analogie; inhaltliche oder strukturelle Homologien zwischen Werken oder Werkgruppen) hat die Forschung bislang sehr unterschiedliche Arbeitsbereiche abzudecken gesucht. So gibt es neben der nationalen Eingrenzung (Brown, Liver, Mehl, Mersmann, Vedvik) auch die auf Einzelautoren (Fergusson, Grivelet, Iser, Neri, Seilacher). Schmeling gehört zu den Autoren, die das Problem konsequent in komparatistischer Sicht und auch zeitlich möglichst umfassend angehen (L. Abel, M. Dessoir, J. H. Kokott, R. J. Nelson, H. Schwab), um, wie es Vf. für sich in Anspruch nimmt, „gleichsam paradigmatisch“ eine „Spiel-im-Spiel-Morphologie“ (49 f.) zu erstellen. Für ihn sind Form und Inhalt des ‚Spiels im Spiel‘ der geeignete Gegenstand „eines literarischen Strukturalismus“ (20).

Chronologisch durchläuft nun Vf. die Theatergeschichte Europas vom XVI. bis XX. Jahrhundert. Beginnend mit Shakespeare und den Elisabethanern untersucht er nacheinander das spanische Barockdrama (Cervantes, Calderón, Lope de Vega), die französische (barocke) Vorklassik (Rotrou, Baro, Molière, Corneille), den Barock in Deutschland (Weise, Gryphius, Masen, Bidermann), das XVIII. Jahrhundert in Frankreich, Deutschland, Österreich, Italien (mit einer Unmenge von Namen), schließlich Aspekte der Romantik (Tieck) sowie der Moderne (Pirandello) und endet auf den letzten vereinhalf Seiten bei Beckett, Ionesco, Stoppard, Wolfgang Bauer¹.

Angesichts solcher Stoffmasse muß man zunächst einmal grundsätzlich werden, vor allem auch deshalb, weil Vf. einen dezidierten theoretischen Anspruch formuliert. Schmeling will das vielfache Dilemma der überkommenen Komparatistik zwischen ihrem Selbstverständnis als Methode bzw. als Disziplin, zwischen literarhistorischem und literarkritischem Verfahren, zwischen nationaler und internationaler Orientierung überwinden helfen². Bei dieser Beteiligung an der Theoriediskussion (1—5) scheint für Vf. alles fraglos zu sein. Die alte Vergleichende Literaturgeschichte entwickelt sich zur ‚Vergleichenden Literaturkritik‘, und zwar „in Ergänzung der Vergleichenden Literaturtheorie“ (1). Alles ist drin: Geschichte, Theorie, Kritik. Kein Wunder, daß sich Schmelings Komparatistik als die „universale Disziplin“ (ebd.) versteht. Für seine „ganzheitliche Analyse und Bewertung von Literatur“ (ebd.) konstruiert er eine Superkritik auch insofern, als er die Einheit von Kritik und Metakritik propagiert, nämlich „Relativierung von Methoden“ (2), „ausgewogene Einschätzung von Interpretationsergebnissen“ (ebd.) und „multiperspektiv verfahrenende Metakritik“ (ebd.). Damit ist aber der Universalanspruch noch nicht zu Ende. Denn auch als Vermittler zwischen den und Anreger für die Methoden ist diese Komparatistik ausersehen³.

¹ Wohl wegen der Menge der Namen, Titel, Zitate ist besonders der Anhang (Anmerkungen, Literaturverzeichnis, Chronologie der behandelten Werke) nicht mehr mit der nötigen Sorgfalt korrigiert worden. Es irritiert auch die wachsende Neigung neuerer Dissertationen zum Fremd- oder Modewort; wenn es schon unbedingt „Deskription“ (109), „Suprematie“ (144), „Tragizismus“ (173) heißen muß, wozu dann den „pathetisch-lugubren Stil“ (109) auch noch dem Jargon der Hochschulgremien öffnen („die Wirklichkeit ersatzlos streichen“, 180)?

² Allerdings verfällt auch er, trotz häufiger gegenteiliger Beteuerungen, gern der Faszination der üblichen Einfluß-Forschung (179 f., 186 u. ö.). Da er ferner, in bekannter komparatistischer Manier, darauf aus ist, „Forschungslücken“ in der Kette „durch ergänzende Analysen zu schließen“ (4), gerät er wieder in den alten Konflikt, in den Croce die Vergleichsforschung gebracht hatte, nämlich in die Entscheidung zwischen dem Höhenkamm der Literatur und dem Zwang zur Quelle, den auch die Mittelmäßigkeit nicht schreckt.

³ „Von diesem Prozeß bleiben auch so diametral entgegengesetzte Methoden wie die

Was nach der ins Überdimensionale zielenden pseudo-theoretischen Einleitung wirklich herauskommt, ist ein schlichter Forschungsbericht über ältere und neuere Thesen zur Geschichte, Struktur, darbietungs- und wirkungspoetischen Funktion des ‚Spiels im Spiel‘⁴. Als solcher ist die belesene und hinreichend kritisch (29, 33, 35 u. ö.) vorgehende Arbeit durchaus gelungen und als Information über einen interessanten Forschungskomplex sehr hilfreich. Nur bleibt eben der Verdacht, daß Vf. mit Titel und Einleitung etwas anderes suggerieren will.

Bei meinen Bemerkungen zur Sache selbst beschränke ich mich auf einige romanistische und von mir bearbeitete Beispiele. Ich versuche auch hier, zu einer grundsätzlichen Kritik zu gelangen. In dem Bemühen um eine „ästhetische Metaperspektive“ (63) hat Vf. zweifellos recht daran getan, bei Corneille die Identifikationsproblematik (Nelson) sowie die rezeptionspoetische Bedeutung der dramatischen „feinte“ (Bürger) hervorzuheben oder auch, anlässlich Molières *Impromptu de Versailles*, das verdoppelte Spiel „in seiner theaterapologetischen Funktion“ (67) zu interpretieren. Aber unter eben diesen Gesichtspunkten hätte auch Corneilles Komödie *La Galerie du Palais* der Betrachtung bedurft, weil sie teilnimmt an Corneilles immanent durchgespielter Bemühung um eine neue Theaterform und um ein spezifisches Publikum. Diese Beziehung zu Corneilles später entstandenem Tragödienwerk schließt Vf. aus, weil *La Galerie du Palais* nicht in das übliche ‚Spiel-im-Spiel‘-Schema paßt. Und bei Molière interessiert ihn auch bloß die banal-klischeehaft anmutende „Einheit von Autor und Schauspieler“ (67) des *Impromptu*, nicht aber Molières strukturelle Koppelung von zeitlicher Bedrängnis, Offenheit der Form, Improvisationszwang und, trotz allem, meisterhafter dramatischer Vollendung, womit Molière unausgesprochen, also immanent, aber wirksam erstens sich selbst als Autor und Theaterleiter, zweitens seine unverwechselbare, den Effekt des Stegreifspiels hervorbringende Komödienform dem zeitgenössischen Publikum empfiehlt⁵. Das scheint mir mehr zu sein als die blasse „Apologie des Theaters à la Molière“ (69).

Für solche Mängel ist nicht nur die große Zahl der behandelten Werke verantwortlich, sondern ein theoretisches Manko, womit ich wieder zum Grundsätzlichen komme. Es geht um Begriff und Substanz der ‚immanenten Poetik‘, die Vf. häufig allein auf die spektakuläre ‚Spiel-im-Spiel‘-Situation bezieht. Dabei dürfte mindestens seit H. Blumenbergs Ausführungen⁶ bekannt sein, daß ‚immanente Poetik‘ nicht bloß „immanente ‚art poétique‘“ (45), d. i. poetologische Anleitung, ist, sondern ein auf Literatursprache angewendetes und in poetischer Struktur vermitteltes Erkenntnisverfahren, das sich im produktiven und rezeptiven Umgang mit Dichtung auf ein Wirklichkeitsbewußtsein bezieht. So kann z. B. das Theater der Aufklärung nicht einfach als ein didaktisches abgetan werden, das seinem aufklärerischen Auftrag mittels Belehrung genügt hätte (116, 227). Und läßt sich wirklich so rundheraus von den „zum ‚Trivialen‘ neigenden dramatischen Formen der Aufklärungszeit“ (102) sprechen,

der formalistischen und marxistischen Schule nicht ausgeschlossen“ (man ist geneigt zu sagen: nicht verschont), „ebensowenig wie die zahlreichen anderen, soziologischen, ideengeschichtlichen, motivgeschichtlichen, neokritischen (New Criticism), psychologischen, linguistischen etc. Richtungen“ (2).

⁴ Insbesondere die an Hinzinger, Gadamer, Adorno orientierten Eingrenzungen des Spielbegriffes sowie die Auseinandersetzungen mit theoretischen Entwürfen zur Rezeptionsfunktion des ‚Spiels im Spiel‘ (9—20; 36, 40) sind, wo immer sie auftauchen, differenziert und anregend. Es fehlen H. Blumenbergs Gedanken zur Depotenzenierung des Mythos im dramatischen Spiel der Antike (in: *Terror und Spiel*, München 1971, 11—66), um zu einem historischen Verständnis des Zusammenhanges von Spielcharakter und Wirklichkeitsbegriff zu gelangen.

⁵ Der Gedanke ist ansatzweise ausgeführt in meiner Untersuchung *Goldoni und Molière. Zur Verwirklichung einer dramatisierten Poetik*, in: *Beiträge zur vgl. Lit.-gesch.* — *FS für Kurt Wais*, hg. v. J. Höfle, Tübingen 1972, 89—106, hier: 93.

⁶ *Sprachsituation und immanente Poetik*, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion*, hg. v. W. Iser, München 1966 (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 2), 145—155.

nur weil es in Frankreich ein politisch höchst findiges und lebenskräftiges ‚Théâtre de la Foire‘ gegeben hat?⁷

Vf. schildert das ‚Spiel im Spiel‘ oft als ein Technikum, als „wirklichkeitsdistanzierendes Mittel“ (173), gelangt aber nirgendwo zu der Erkenntnis, daß die Dramatisierung des Spiels auch ein wirklichkeitsbildendes Konstituens des Theaters ist. Beispielhaft dafür die Auseinandersetzung mit Goldoni, der bei Schmeling noch unter dem Etikett „italienischer Rationalismus“ (139) figuriert und für die Dramatisierung einer „alltäglichen, gesellschaftlichen Welt“ (144) in Anspruch genommen wird. Um „das veränderte literarische Wirklichkeitsverständnis bei Goldoni“ (140) aufzudecken, hätte sich Vf. eben nicht nur auf die ‚Spiel-im-Spiel-Komödie beschränken dürfen, sondern auch die Thematisierung der spielhaft-theatralischen Entlastung von Wirklichkeit in Betracht ziehen sollen, durch die Goldonis Komödien zu ‚poetologischer Dichtung‘ werden und in der ein für die Aufklärung charakteristischer Erkenntniswille sichtbar wird⁸. Hier rächt sich, daß Vf. unter dem Zwang eines zu einseitig verstandenen Themas vorwiegend über Formen exogener Poetik des ‚Spiels im Spiel‘ nachgedacht hat, weniger aber über die Verankerung einer Wirklichkeitsvorstellung in der Spielstruktur, wie es beispielsweise Peter Szondi an Pirandellos *Sei personaggi* vorgeführt hat⁹.

Eine Reihe der formulierten methodischen und sachlichen Vorbehalte betreffen letzten Endes die Disziplin selbst, nämlich eine falsch verstandene Komparatistik, die eine neue Stoffhuberei und Universalitätsmanie produziert. Es hat seinerzeit auch wenig genützt, daß M. Beller die Schwierigkeiten der herkömmlichen Stoffgeschichte mit einer ‚Thematologie‘ beseitigen wollte¹⁰. Derartige Begriffskosmetik, die vom Vf. mit dem Etikett ‚Vergleichende Literaturkritik‘ betrieben wird, stellt sich im Endeffekt als Mystifikation heraus. Denn wenn die hermeneutische Situation dieser Disziplin darin besteht, „Text“, „Kontext (der gesellschaftliche, weltanschauliche, poetologische etc.)“ und „die kritische (akademische) Rezeption“ (3) in einen Sinnzusammenhang zu bringen, so wird der Unterschied zu anderen Verfahren der Literaturwissenschaft nicht mehr ersichtlich, und man fragt sich nach der Daseinsberechtigung einer Disziplin vom Ausmaß und Anspruch der Komparatistik.

Wolfgang Theile

⁷ Hier muß man ganz dringlich nach Marivaux fragen, der in einer beiläufigen Notiz versteckt ist (179 f.), der jedoch im *Jeu de l'amour et du hasard* Spielhandlung und Maskenmotiv so überzeugend (wenn auch hintergründig) wirklichkeitsbezogen verwendet hat.

⁸ Dazu Näheres bei W. Theile: *Komödienstruktur und Wirklichkeitsbewußtsein im Theater Goldonis*, in: *RF* 89/1 (1977), 66—87.

⁹ *Theorie des modernen Dramas (1880—1950)*, Frankfurt 1956; leider zitiert Vf. die Untersuchung in seinem Pirandello-Kapitel nur in der Fußnote.

¹⁰ *Von der Stoffgesch. zur Thematologie — Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre*, in: *arcadia* V/1 (1970), 1—38.