

wertung der im 18. Jahrhundert untergeordneten, hauptsächlich moralischer Zwecke dienenden Gattung. Das »Ideal des reinen Komischen« sah er in der alten griechischen Komödie verwirklicht, weil in ihr die Freude, die als Lebensform des Göttlichen immer schön war, dargestellt werde. Nur unter der Bedingung absoluter Freiheit, weder innen noch äußern Schranken unterworfen, konnte die »schöne Freude« zum Ausdruck kommen; in der attischen Demokratie war für Schlegel diese vollkommene Freiheit gegeben. Ganz im Banne der durch die Französische Revolution ausgelösten republikanischen Hoffnungen übertrug Schlegel moderne Vorstellungen von der Freiheit des Individuums auf die Antike: Er deutete die griechische Komödie als »schönstes Symbol bürgerlicher Freiheit«.

Aus ihrem religiösen Ursprung legitimierte sich auch der »Rausch der Fröhlichkeit«, die sinnliche Freude als Teilhabe an dem »eigentlichen, natürlichen und ursprünglichen Zustand der höhern Natur des Menschen«. Das Werk des Aristophanes, das im 18. Jahrhundert als anstößig und unsittlich verurteilt worden war, feiert Schlegel wegen der darin verkörperten »schönen Fröhlichkeit und [der] erhabenen Freiheit« als göttlich. Die Freiheit des Aristophanes bestand darin, sich über die Verfassung Athens und ihre Repräsentanten lustig gemacht, sich über alle Regeln des Anstands und der Sitten hinweggesetzt zu haben, auch die der poetischen Kunst: Aristophanes nahm keine Rücksicht auf »dramatischen Zusammenhang und Einheit, seine Darstellungen [waren] bis zur äußersten Karikatur übertrieben und unwahr«, außerdem unterbrach er immer wieder die »Täuschung«, spielte also mit der Illusion.

Friedrich Schlegel plädiert (indirekt) für eine Erneuerung der Komödie im Geiste Aristophanes'; er erinnert an das Recht der Kunst auf »unbeschränkte Autonomie«, bestärkt das kraftlos und unfrei gewordene »komische Genie«, allein dem eigenen Willen, der eigenen Laune zu folgen und mit Mutwillen die äußeren Schranken zu verletzen. Die ideale Komödie, die ganz auf das Gelächter über die mangelhafte Wirklichkeit verzichtet (weil diese selbst ideal geworden ist), kann für Schlegel erst in unendlicher Zukunft realisiert werden; bis dahin muß sie, als Teil der progressiven Universalpoesie, das »Symbol des Guten« an der schlechten Wirklichkeit als Kontrast sichtbar machen. Wichtig dabei ist, daß das Unvollkommene »soviel als möglich entfernt« oder gemildert, und daß die Freude frei von »persönlichen oder politischen Nebenabsichten« dargestellt werde: dann kann die Komödie den Menschen wieder »einen unmittelbaren Genuß höhern menschlichen Daseins« vermitteln. – In späteren Jahren, mit der Besinnung auf die eigene christlich-romantische Dichtung wurden Shakespeares Komödien als richtungsweisend neben die von Aristophanes gesetzt.

Ludwig Tieck, der sich schon Ende der 80er Jahre intensiv mit Shakespeare befaßt und auf seine schöpferisch-verfremdende Weise dessen »Sommernachtstraum« aktualisiert hatte (»Die Sommernacht, Fragment), widmete sich in seiner kritischen Schrift »Shakespeares Behandlung des Wunderbaren« von 1793 all den zauberischen Gestalten, Gespenstern, Feen usw. im Werk des Engländer, die die Phantasie der Romantiker besonders reizen konnten. In seinen 1800 erschienenen »Briefen über Shakespeares« formulierte er die neue Aufgabe der Komödie, in Abgrenzung zu den Typen- und Gesellschaftskomödien der Aufklärung oder gar den Trivialkomödien seiner Zeit:

Ehemals war es genug, einen einzelnen Menschen, eine Staats Einrichtung satirisch zu behandeln [...] Jetzt ist es aber so weit mit uns gekommen, daß wir über nichts, oder über alles lachen müssen, und wer sich dazu nicht vielseitig genug fühlt, mag lieber die ganze Bemühung einstellen; darum kommt es possierlich heraus, wenn unsere anmaßlichen Lustspielichter noch immer auf eine kleine Verwicklung, kleinere Personen oder den kleinsten Effekt hinausgehen, – doch können sie es freilich nicht ändern, weil es eben zum komischen Ganzen gehört, daß sie die Lustspielichter sind.

Das ganze Welttheater wollte Tieck auf die Bühne stellen, den Geist der Zeit satirisch beleuchten – wie er schon mit seinen zwischen 1797 und 1799 geschriebenen Literaturkomödien, »Der gestiefelte Kater«, »Die verkehrte Welt« und »Prinz Zerbinos«, durchgeführt hatte.

Ludwig Tieck, Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge

Mit Vorliebe wählte sich Tieck märchenhafte Stoffe, in bewußtem Gegensatz zu den die Wirklichkeit eng und klein nachzeichnenden Gesellschaftskomödien seiner Zeit. Das Märchen vom »Gestiefelten Kater« fand er bei Charles Perrault (es wurde später in Deutschland durch die »Kinder- und Hausmärchen« der Gebrüder Grimm bekannt); doch ging Tieck ganz frei mit seiner Vorlage um. Zur Erinnerung: Der einzige Besitz des um sein Erbteil betrogenen jüngsten Bauernsohns Gottlieb ist der Kater Hinze, der auf einmal sprechen kann; auf seinen Wunsch läßt ihm der Junge Stiefel anmessen, und mit Witz und Pffiffigkeit schafft es der als Jäger verkleidete Kater, daß der Bauernsohn schließlich die Königstochter heiratet und den Thron erbt. In groben Umrissen ist dies auch der Inhalt des Theaterstücks, dessen erste Aufführung Tieck zum Gegenstand seiner Komödie macht.

Dabei ging es dem Autor nicht um die Darstellung des Wunderbaren

ren, sondern um den Zusammenstoß mit der prosaischen Wirklichkeit: So bringt er außer dem Märchen ein fiktives Publikum gleich mit auf die Bühne, das die Aufführung ständig unterbricht und durch seine Kommentare sich als hoffnungslos beschränkt und sentimental entlarvt. Bevor der Vorhang der Bühne auf der Bühne aufgezogen wird, präsentiert Tieck den realen Zuschauern das Publikum des Spiels.

PROLOG

Die Szene ist im Parterre, die Lichter sind schon angezündet, die Musiker sind im Orchester versammelt. – Das Schauspiel ist voll, man schwätzt durcheinander, Ankommende, u. s. w. Fischer, Müller, Schlosser, Böttcher im Parterre.

FISCHER: Aber ich bin doch neugierig, – Herr Müller, was sagen Sie zu dem heutigen Stücke?

MÜLLER: Ich hätte mich eher des Himmels Einfall vermutet, als ein solches Stück auf unserm Theater zu sehn.

FISCHER: Kennen Sie das Stück?

MÜLLER: Nicht im mindesten. – Ein wunderlicher Titel ist es: *der gestiefelte Kater*. – Ich hoffe doch nimmermehr, daß man die Kinderpossen wird aufs Theater bringen.

SCHLOSSER: Ist es denn eine Oper?

FISCHER: Nichts weniger, auf dem Komödientettel steht: *ein Kindermärchen*.

SCHLOSSER: Ein Kindermärchen? Aber um Gotteswillen sind wir denn Kinder, daß man uns solche Stücke aufführen will? Es wird doch wohl nimmermehr ein ordentlicher Kater aufs Theater kommen?

FISCHER: Es ist am Ende eine Nachahmung der neuen Arkadier, so eine Art von Terkaleon – [Anspielung auf den bösen Genius in Vulpus'] Die neuen Arkadier!]

MÜLLER: Das wäre nun nicht übel, denn ich habe schon längst gewünscht, eine solche wunderbare Oper einmal ohne Musik zu sehn.

FISCHER: Ohne Musik ist es abgeschmackt, denn, lieber Freund, über solche Kindereien, über solchen Aberglauben sind wir weg, die Aufklärung hat ihre gehörigen Früchte getragen.

Aufs Schönste demonstrieren die Zuschauer ihre Befangenheit in Vorurteilen: Noch bevor das Stück überhaupt angefangen hat, artikuliert sich ihr Widerstand gegen eine phantastische Märchenwelt, die der vernünftig-aufgeklärte Bürger nicht dulden kann.

FISCHER: Aber wollen wir uns denn wirklich solch Zeug vorspielen lassen? Wir sind zwar aus Neugier hergekommen, aber wir haben doch Geschmack.

MÜLLER: Ich habe große Lust zu pochen.

LEUTNER: Es ist überdies etwas kalt. – Ich mache den Anfang. *Er trommelt, die übrigen akkompagnieren.*

WIESENER *auf der andern Seite*: Weswegen wird denn gepocht?

LEUTNER: Den guten Geschmack zu retten.

WIESENER: Nun, da will ich auch nicht der Letzte sein. *Er trommelt.*

STIMMEN: Still, man kann ja die Musik nicht hören.

Alles trommelt.

SCHLOSSER: Aber man sollte doch das Stück erst zu Ende spielen lassen, denn man hat doch immer auf jeden Fall sein Geld gegeben, hernach wollen wir pochen, daß man es vor der Tür hört.

ALLE: Nein. Jetzt, jetzt, – der Geschmack, – die Regeln, – die Kunst, – alles geht sonst zu Grunde.

Ein LAMPENPUTZER: Meine Herren, soll man die Wache herein schicken?

LEUTNER: Wir haben bezahlt, wir machen das Publikum aus, und darum wollen wir auch unsern eignen guten Geschmack haben und keine Possen. DER DICHTER *hinter dem Theater*. Das Stück wird sogleich seinen Anfang nehmen.

MÜLLER: Kein Stück, – wir wollen kein Stück, – wir wollen guten Geschmack –

ALLE: Geschmack! Geschmack!

DER DICHTER: Ich bin in Verlegenheit, – was meinen Sie, wenn ich fragen darf?

Eine Satire auf den Theaterbetrieb um 1800 hat Tieck mit dem ›Gestiefelten Kater‹ auf die Bühne gebracht. »Alle meine Erinnerungen, was ich zu verschiedenen Zeiten im Parterre, in den Logen, oder den Salons gehört hatte, erwachten wieder, und so entstand und ward in einigen heitern Stunden dieser Kater ausgeführt.« Es wundert nicht, daß das Stück schon seiner aktuellen Anspielungen wegen erst mit gehörigem Abstand, 1844 in Berlin, uraufgeführt wurde; nach der vierten Vorstellung mußte es jedoch bereits wieder abgesetzt werden: Das »anschauende Publikum zeigte sich so wie es [...] in der Posse geschildert worden«, vermerkte Tieck.

Ein Spiel im Spiel ist ›Der gestiefelte Kater‹, wie es etwa Shakespeares ›Sommernachtstraum‹ vorgegeben hatte. Bei Tieck wird dieses Muster erweitert zu einem Spiel mit verschiedenen Fiktionsebenen, die sich wechselseitig durchdringen. Als Märchenstück hat es ausdrücklich eine nicht reale Handlung; der Dichter, der verschiedentlich selbst eingreift, ist ebenso fiktiv wie die Schauspielertruppe, die das Stück aufführen will; das Ganze findet in einem fiktiven Theater vor einem fiktiven Publikum statt. Die ständigen Interaktionen zwischen Schauspielern, Dichter und Publikum verzahnen die verschiedenen Spielbereiche und machen das eigentliche Lustspiel aus; das Märchenstück selbst ist eher belanglos (soweit es überhaupt in seiner geplanten Gestalt dargeboten wird).

[Um des Königs Tochter bewirbt sich Nathanael, der Prinz von Malsinki; zwischen ihm und dem König entspinnt sich ein Gespräch, wo denn das unbekannteste Malsinki eigentlich liegt.]

NATHANAEL: Man hat noch keine genaue Geographie von meinem Lande, ich hoffe täglich mehr zu entdecken, und so kann es leicht kommen, daß wir am Ende noch Nachbarn werden.

KÖNIG: Das wäre vortrefflich! Und wenn am Ende uns noch ein paar Länder im Wege stehn, so helfe ich Ihnen mit entdecken. Mein Nachbar ist so nicht mein guter Freund und er hat ein vortreffliches Land, alle Rosinen kommen von dort her, das möcht' ich gar zu gerne haben - Aber noch eins, sagen Sie nur, da Sie so weit weg wohnen, wie sie unsre Sprache so geläufig sprechen können?

NATHANAEL: Still!

KÖNIG: Wie?

NATHANAEL: Still! still!

KÖNIG: Ich versteh' nicht.

NATHANAEL *leise zu ihm*: Sein Sie doch ja damit ruhig, denn sonst merkt es ja am Ende das Publikum da unten, daß das eben sehr unnatürlich ist.

KÖNIG: Schadet nichts, es hat vorher geklatscht und da kann ich ihm schon etwas bieten.

NATHANAEL: Sehn Sie, es geschieht ja bloß dem Drama zu Gefallen, daß ich Ihre Sprache rede, denn sonst ist es allerdings unbegreiflich.

KÖNIG: Ah so! - Nun kommen Sie, Prinz, der Tisch ist gedeckt! *Der Prinz fährt die Prinzessin ab, der König geht voran.*

FISCHER: Verfluchte Unnatürlichkeiten sind da in dem Stück!

SCHLOSSER: Und der König bleibt seinem Charakter gar nicht getreu.

LEUTNER: Man sollte doch immer nur die Natur auf dem Theater darstellen; der Prinz müßte eine ganz fremde Sprache reden und einen Dolmetscher bei sich haben, die Prinzessin müßte Sprachfehler machen, da sie selber gesteht, daß sie unrichtig schreibt.

MÜLLER: Freilich! freilich! - Das Ganze ist ausgemacht dummes Zeug, der Dichter vergißt immer selber, was er den Augenblick vorher gesagt hat. (I. Akt)

Das Publikum, das den Geschmack der Zeit vertritt, ist erbost, fühlt sich in seinen Erwartungen betrogen. An die rührenden Familiengemälde Kotzebues oder Ifflands gewöhnt, deren Sentimentalitäten »etwas fürs Herz« waren und die in eine »vernünftige Illusion« versetzen konnten, ärgert es sich über die ständige Verwischung von Theaterschein und Wirklichkeit (die satirischen Spitzen gegen falsche Empfindsamkeit und Aufgeklärtheit nimmt es natürlich nicht wahr). Nach dem gängigen Kunstgeschmack waren Unlogik und Unwahrscheinlichkeiten verpönt: Daß der ausländische Prinz etwa deutsch spricht oder ein Kater sich wie ein Mensch benimmt und sich niemand im Stück darüber wundert, muß daher als »verfluchte Unnatürlichkeit« beanstandet werden. Zu den hergebrachten Regeln gehörte auch, daß ein König immer erhaben wirkt und nie seine Haltung verliert, wenn er sich nun belehren, ja zurechtweisen lassen muß und später sogar weint und schluchzt (wegen einer verdorbenen Mahlzeit!), leugnet er nach Meinung des Publikums seine »Natur«. Da ist

es nur folgerichtig, wenn der König sich schließlich weigert weiterzuspielen, weil er nicht ausgelacht und ausgepiffen werden will.

Tieck wollte bewußt die starre Erwartungshaltung der Zuschauer zerstören, einen schwankenden Boden erzeugen (»man behält gar keinen festen Standpunkt«, klagt Schlosser) und damit neue Verhaltensweisen einüben. Der Dichter im Stück, der wohl Tiecks Meinung vertritt, führt erklärend an: »Ich wollte Sie durch gegenwärtiges Stück erst zu noch ausschweifendem Geburten der Phantasie vorbereiten. [...] Denn stufenweise muß diese Ausbildung vor sich gehen.« Ins unvernünftige, regellose Gebiet der Phantasie wollte er das Publikum entführen. Und hat er nicht schon eine gewisse Aufweicung der Zuschauerhaltung erreicht, wenn die Anwesenden sich wie im Traum, wie toll, verrückt oder betrunken vorkommen?

Das Verwirrspiel zwischen Realität und Fiktion beherrschte Tieck meisterhaft - wie wir auch in seinem Märchen vom »Blonden Eckbert« aufzeigten. Hier läßt er seine Figuren immer wieder aus ihrer Rolle fallen, so daß eine behagliche Passivität des Publikums gar nicht aufkommen kann. Plötzlich treten zu Beginn des III. Akts in der Bauernstube Gottliebs der Dichter und der »Maschinist« auf und unterhalten sich über Möglichkeiten, das Stück noch mit allerlei technischem Bühnenzauber zu retten - eine »Privatunterredung«, die gar nicht zu dem Stück gehört, der Vorhang war einfach zu früh hochgezogen. Der Hanswurst, der das Publikum ablenken und beruhigen soll, nützt die Gelegenheit, sich über die karge Rolle zu beschweren, die der Dichter ihm zugemessen hat. (Daß er sich dem Kater als »armer verbannter Flüchtling« vorstellt, spielt auf Gottscheds berühmte Vertreibung des Hanswurst 1737 von der deutschen Bühne an.) Auch Gottlieb gerät ins Extremptieren, weil er den Souffleur nicht verstanden hat, und mahnt den Kater, sich zu beeilen mit dem versprochenen Glück, da es schon halb acht sei und um acht Uhr die Komödie schließe. Worauf Hinze ihn anzischt: »Nehmen Sie sich doch zusammen, das ganze Stück bricht sonst in tausend Stücke.« Tieck macht hier auf die zersprungene Form aufmerksam, die den »Gestiefelten Kater« deutlich von dem klassischen Ideal harmonischer Geschlossenheit abgrenzt; das virtuos inszenierte Chaos dieser Komödie ist bewußter ästhetischer Reflex auf eine disparat gewordene Welt.

Im allgemeinen Tumult des II. Akts, als im Parterre aus Protest gegen den weinerlichen König gewaltig gepocht und gepiffen wird und eine »fürchterliche Pause« entsteht, klettert der Kater auf eine Säule: Wenn schon alle Schauspieler aus ihrer Rolle fallen, paßt es natürlich, daß Hinze, seine Rolle als Jäger vergessend, sich seiner Katzennatur besinnt. Tieck verstand es meisterlich, satirische Effekte aus der Doppelnatur des Hinze zu gewinnen, der immer wieder sei-

nem natürlichen Jagdinstinkt folgen will, aber auch, überlegen, aus der Tierperspektive über die »sogenannten Menschen« räsoniert (E. T. A. Hoffmann wird in seinen von Tieck angeregten »Lebens-Ansichten des Katers Murr« ebenfalls solche Techniken anwenden).

Von seinem Verwirrungsrecht als moderner Autor (vgl. Friedrich Schlegel, S. 161) hat Tieck, wie es scheint, mit wahrer Lust Gebrauch gemacht; doch trieben ihn nicht nur Aberwitz und Laune, sondern der Romantiker wollte auch metaphysische Einsichten vermitteln, die sich der aufgeklärten Vernunft entziehen. Dazu sollte vielleicht die folgende Disputation am Hofe des Königs zwischen dem Hofgelehrten Leander und dem Hanswurst in der Rolle des Hofnarren beitragen:

Leander und Hanswurst verneigen sich.

LEANDER: Das Thema meiner Behauptung ist, daß ein neuerlich erschienenenes Stück, mit dem Namen: *der gestiefelte Kater*, ein gutes Stück sei.

HANSWURST: Das ist eben das, was ich leugne.

LEANDER: Beweise, daß es schlecht sei.

HANSWURST: Beweise, daß es gut sei.

LEUTNER: Was ist das wieder? – Das ist ja eben das Stück, das hier gespielt wird, wenn ich nicht irre.

MÜLLER: Kein andres.

SCHLOSSER: Sagt mir nur, ob ich wache und die Augen offen habe?

LEANDER: Das Stück ist, wenn nicht ganz vortrefflich, doch in einigen Rücksichten zu loben.

HANSWURST: In keiner Rücksicht.

LEANDER: Ich behaupte, es ist Witz darin.

HANSWURST: Ich behaupte, es ist keiner darin.

LEANDER: Du bist ein Narr, wie willst Du über Witz urteilen.

HANSWURST: Und Du bist ein Gelehrter, was willst Du von Witz verstehn!

LEANDER: Manche Charaktere sind gut durchgeführt.

HANSWURST: Kein einziger.

LEANDER: So ist, wenn ich auch alles übrige fallen lasse, das Publikum gut darin gezeichnet.

HANSWURST: Ein Publikum hat nie einen Charakter.

LEANDER: Über diese Frechheit möcht' ich fast erstaunen.

HANSWURST *gegen das Parterre*: Ist es nicht ein närrischer Mensch? Wir stehn nun beide auf Du und Du, und sympathisieren in Ansehung des Geschmacks und er will gegen meine Meinung behaupten, das Publikum im gestiefelten Kater sei wenigstens gut gezeichnet.

FISCHER: Das Publikum? Es kommt ja kein Publikum in dem Stücke vor.

(III. Akt)

Die Grenze zwischen Illusion und Wirklichkeit ist hier endgültig aufgehoben, die Fiktionsebenen sind rettungslos verwirrt: Wie kann man als Figur eines Stücks über eben dieses Stück sprechen, d. h. wie kann man zugleich im Spiel und außerhalb sein? Und bestätigt der

fiktive Zuschauer Fischer nicht eigentlich sein Vorhanden-Sein, indem er es leugnet? Hinter diesem Verwirrspiel steht der Gedanke, daß niemand sicher sein kann, ob er nur Zuschauer ist oder selbst eine Rolle spielt in dem Welttheater, das Tiecks Komödie ja letztlich abspiegelt; ahnen lassen wollte der Dichter, daß es jenseits der Ebene der verstandesmäßigen Erkenntnis noch andere, mit der Phantasie erfäßbare »Wahrheiten« gibt von gleichmächtiger Wirkkraft. Die Philister im Parterre geraten in völlige Konfusion, fürchten um ihren Verstand.

HINZE *allein*: Ich bin ganz melancholisch. – Ich habe selbst dem Narren zu einem Sieg über ein Stück verholfen, in dem ich die Hauptrolle spiele. – Schicksal! Schicksal! In welche Verwirrungen führst Du so oft den Sterbli-chen? – [...]

FISCHER: Sagt mir nur, wie das ist, – das Stück selbst, – das kommt wieder als Stück im Stücke vor, –

SCHLOSSER: Ich bin ohne viele Umstände verrückt, – sagt' ich's doch gleich, das ist der Kunstgenuß, den man hier haben soll.

LEUTNER: So hat mich noch kein Traverspiel angegriffen, wie diese Posse.
(III. Akt)

Statt sich zu erweitern, zu erheitern an dem Stück im Stück, diesem potenzierten Theater gewissermaßen, pochen die engstürzigen Zuschauer mit ihrem ganzen Ballast aufgeklärt-rationalistischer Bildung auf den gewohnten Kunstgenuß. Dabei sollte ihnen bewußt werden, daß Theaterkunst kein fertiges, lediglich zu konsumierendes Produkt ist, sondern ein empfindliches Zusammenspiel von Dichter, Schauspieler, Bühnentechnik und Rezipienten – und natürlich des Theaterkritikers.

Mit der Figur seines »Böttcher« parodiert Tieck nicht nur den bekannten Weimarer Hofrat Karl August Böttger, seinerzeit eine Art Papst der Literaturkritik, sondern die gelehrte Zunft der Rezensionen allgemein. Böttger hatte anonym eine hymnische Schrift »Entwicklung des Ifflandischen Spiels in 14 Darstellungen auf dem weimarschen Hoftheater im Aprilmonat 1796« drucken lassen; Tieck, der von Iffland als Schauspieler wenig überzeugt war, reizte diese gelehrte, zitatengeschickte Abhandlung, die seiner Meinung nach am Kern der Theaterkunst vorbeiging; so ließ er seinen »Böttcher« feinsinnigst und weitschweifig nur unwichtige Details, Äußerlichkeiten, im Spiel des Kater-Darstellers bewundern ohne je- des Verständnis für das eigentliche Stück (»Bemerken Sie doch die unendliche Feinheit, wie der Kater immer seinen Stock hält«), bis es allen zu dumm wird und sie ihn aus dem Theater vertreiben.

Neben den satirischen Hieben auf die Theaterpraxis enthält das Stück auch Elemente der politischen Satire. Das Märchen nimmt

Tieck nur zum Anlaß, an der ungenügenden Gegenwart Kritik zu üben; »sein ganzes Zeitalter komisch zu präsentieren«, hatte der Autor als Aufgabe der modernen Komödie formuliert. In der Figur eines ungestümen, unverantwortlichen Königs, der die Wohlfahrt seiner Untertanen vom Wohlgeschmack seines Mittagessens abhängig macht, treibt er den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit zur Posse. Auch wenn er den Herrscher des Nachbarlandes »Popanz« bzw. »das Gesetz« nennt (der im Märchen nur ein Zauberer ist), entlarvt er die aufgeklärt-absolutistischen Regierungen und ihre formaljuristisch verbrämte Willkür; daß dieser Popanz nur eine Schein-Herrschaft ausübt, pointiert Tieck, indem er ihn, der sich in alle möglichen Tiere verwandeln kann (um seine Untertanen unbedenkt auszuhorchen), als Maus schließlic von Hinze jagen und fressen läßt. Hinzes triumphierender Kommentar lautet:

Freiheit und Gleichheit! – das Gesetz ist aufgefressen! Nun wird ja wohl der Tiers état Gottlieb zur Regierung kommen. [Kursive vom Autor].

Die Anspielung auf die Französische Revolution und die Schrift des Abbé Sieyès über den dritten Stand (*tiers état*) ist unüberhörbar. Ein »Revolutionsstück«, wie es gleich im »Publikum« befürchtet wird, ist »Der gestiefelte Kater« nicht, aber auch kein ganz unverbindlicher Scherz; durch das satirisch überzeichnende Moment wirkt die politische Kritik eher komisch-befreiend als vernichtend.

An den Hof, den durch das Märchen vorgegebenen Handlungsort, verlegt Tieck auch seine Kritik am Bildungsbürgertum, dem Dichtung nur aus einer Sammlung von Zitaten zu bestehen scheint – die allerdings in völlig unadäquaten Situationen eingesetzt werden, so daß die Unbildung sich witzig darstellt. »Meine Freude sind die Wissenschaften und die Künste, Bücher machen all mein Glück aus«, äußert sich die Prinzessin, die sich selbst schriftstellerisch betätigt sowohl in »Mondscheinsnaturzenen« (Anspielung auf J. M. Millers »Siegwart«), »Nachtgedanken« (vgl. Edward Youngs »Night Thoughts«) und den damals außerordentlich beliebten Geistergeschichten. Der König wirft nur so mit Zitaten um sich und bemüht Shakespeare, Schiller und heute vergessene Autoren, um sich über einen verbrannten Kaninchenbraten aufzuregen.

In parodistischer Weise setzt Tieck auch Zitate aus Mozarts »Zauberflöte« ein. Obwohl unterschiedener Gegner der übertriebenen »opernhafte« Ausstattung der Schauspiele, die seinerzeit Mode war, ließ er sich doch die bühenwirksame Szenerie der Oper mit Glocken-, Feuer- und Wasserspiel nicht entgehen. Mit der Einlage wird das Stück für einige der Zuschauer doch noch gerettet, die bekannte Prüfung Taminos muß auch Gottlieb bestehen, bevor er die Königs-

tochter endlich erhält. Die Anleihen bei der Zauberflöte, wiewohl völlig fehl am Platz, erhalten den größten Beifall; schließlic wird gar nach der »Dekoration« gerufen:

EPILOG

DER KÖNIG tritt hinter dem Vorhang hervor: Morgen werden wir die Ehre haben, die heutige Vorstellung zu wiederholen. –

FISCHER: Welche Unverschämtheit! Alles pocht.

DER KÖNIG gerät in Konfusion, geht zurück und kömmt dann wieder: Morgen – Allzu scharf macht schartig.

ALLE: Ja wohl! ja wohl! – Applaudieren, der König geht ab.

Man schreibt jetzt: – Die letzte Dekoration! die letzte Dekoration!

Hinter dem Vorhange. Wahrhaftig! – Da wird die Dekoration hervorgerufen! Der Vorhang geht auf, das Theater ist leer, man sieht nur die Dekoration.

HANSWURST: Verzeihen Sie, daß ich so frei bin, mich im Namen der Dekoration zu bedanken, es ist nicht mehr als Schuldigkeit, wenn die Dekoration nur halbweg höflich ist. Sie wird sich bemühen, auch künftig den Beifall eines erleuchteten Publikums zu verdienen, sie wird es daher gewiß weder an Lampen, noch an den nötigen Verzierungen fehlen lassen, der Beifall einer solchen Versammlung wird sie so anfeuern, – Sie sehen, sie ist von Tränen so gerührt, daß sie nicht weiter sprechen kann. – *Er geht schnell ab und trockenet sich die Augen, emige im Parterre weinen, die Dekoration wird weggenommen, man sieht die kahlen Wände des Theaters, die Leute fangen an fortzugehen, der Souffleur steigt aus seinem Kasten, der Dichter erscheint demütig auf der Bühne.*

DICHTER: Ich bin noch einmal so frei –

FISCHER: Sind Sie auch noch da?

MÜLLER: Sie sollten doch ja nach Hause gegangen sein.

DICHTER: Nur noch ein Paar Worte, mit Ihrer Erlaubnis; – mein Stück ist durchgefallen, –

FISCHER: Wem sagen Sie denn das?

MÜLLER: Wir haben's bemerkt.

DICHTER: Die Schuld liegt vielleicht nicht ganz an mir –

SCHLOSSER: An wem denn sonst? – Wer ist denn Schuld daran, daß ich noch immer etwas verrückt bin?

DICHTER: Ich hatte den Versuch gemacht, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurückzuversetzen, daß Sie so das dargestellte Märchen empfunden hätten, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein sollte.

LEUTNER: Das geht nicht so leicht, mein guter Mann.

DICHTER: Sie hätten dann freilich Ihre ganze Ausbildung auf zwei Stunden beiseit legen müssen. –

FISCHER: Wie ist denn das möglich?

DICHTER: Ihre Kenntnisse vergessen –

SCHLOSSER: Warum nicht gar!

DICHTER: Eben so alles, was Sie von Rezensionen gelesen haben.

MÜLLER: Seht nur die Forderungen!

DICHTER: Kurz, Sie hätten wieder zu Kindern werden müssen.
FISCHER: Aber wir danken Gott, daß wir es nicht mehr sind.
LEUTNER: Unsere Ausbildung hat uns Mühe und Angstschweiß genug gekostet.
Man trommelt von neuem.

SOUFFLEUR: Versuchen Sie ein Paar Verse zu machen, Herr Dichter, vielleicht bekommen sie dann mehr Respekt vor Ihnen.
DICHTER: Vielleicht fällt mir eine Xenie ein.

SOUFFLEUR: Was ist das?
DICHTER: Eine neuerfundene Dichtungsart, die sich besser fühlen als beschreiben läßt. *Gegen das Parterre.*

Publikum, soll mich Dein Urteil nur einigermaßen belehren,

Zeige, daß Du mich nur einigermaßen verstehst.

Es wird aus dem Parterre mit verdorbenen Birnen und Äpfeln und zusammengerolltem Papier nach ihm geworfen.

DICHTER: Nein, die Herren da unten sind mir in dieser Dichtungsart zu stark; ich ziehe mich zurück. *Er geht ab, die übrigen gehn nach Hause.*

Völliger Schluß.

(Zur Erläuterung: Der »König« spielt zu Beginn auf ein Erfolgsstück von Iffland, »Allzu scharf macht schartig«, an. Die »Xenien« von Schiller und Goethe erschienen im Herbst 1796.)

Nur im Spiel ist der Mensch »ganz Mensch«, hatte Schiller im 15. der »Ästhetischen Briefe« geschrieben. Das Kind vermag noch, frei der Phantasie folgend, spielerisch die Grenzen zwischen der Wirklichkeit und dem Wunderbaren zu überschreiten. Tiecks »Dichter« gibt am Ende den Schlüssel zum tieferen Verständnis des »Gestiefelten Käters«: Das Spiel mit dem Spiel, dieses Balancieren zwischen Wirklichkeit und Illusion, Sinn und Unsinn sollte den Blick öffnen für die Möglichkeiten der Phantasie, die noch dem aufgeklärten Erwachsenen etwas zurückgeben kann von der Leichtigkeit des Seins – auch ein Beitrag zur Romantisierung der Welt?

War dem Lustspiel zu Lebzeiten Tiecks auch kein Bühnenerfolg beschieden, so wurde doch der kluge Kater Hinze Stammvater von E. T. A. Hoffmanns »Kater Murr« und verschiedener anderer Kater-Gestalten des 19. Jahrhunderts. Auch orientierten sich an Tiecks Stück zahlreiche Autoren der Folgezeit: Brentano hat von ihm gelernt, Grabbes »Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung« ist ohne sein Vorbild undenkbar, ebenso Büchners »Leonce und Lena« und andere. 1921 wurde »Der gestiefelte Kater« erstmals erfolgreich aufgeführt und danach, in verschiedenen Bearbeitungen (etwa von Tankred Dorst 1963), immer wieder. In seinen antillusionistischen Tendenzen kann man den »Gestiefelten Kater« als Vorform des epischen Theaters Bertolt Brechts oder auch von Peter Handkes »Publikumsbeschimpfung« ansehen.

Clemens Brentano, Ponce de Leon. Ein Lustspiel

Ende des Jahres 1800 wandten sich Goethe und Schiller mit einer »dramatischen Preisaufgabe« in den »Propyläen« an das Publikum: 30 Dukaten setzten sie für die beste neue Komödie aus. Die Weimarer beklagten, »das lustige Lustspiel« sei in Deutschland »durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden«, es sei »ein herrschender Fehler aus unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und aus sittlichen Rührungen geschöpft wird. Das Sittliche aber und das Pathetische macht immer ernsthaft und jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts, welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist, läßt sich nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit erreichen«. Der Preis war daher für »das beste Intrigenstück« gedacht, in welchem »die Charaktere bloß für die Begebenheiten [...] erfunden« seien. Brentanos »Ponce de Leon« ist die einzige der dreizehn eingesandten Arbeiten, die bekannt wurde; keine eignete sich zur Aufführung. Auf seine Bitte sandte Goethe 1802 das Manuskript an Brentano zurück, der den »Ponce« 1803 im Druck erscheinen ließ.

Wie eine Rechtfertigung seines Konzepts klingt die »Vorerinnerung«, die Brentano in die Druckfassung einrückte; da heißt es: »Ich strebte damals, das Komische und Edlere hauptsächlich in dem Mutwill unabhängiger, fröhlicher Menschen zu vereinigen, und um diesen Mutwill als Element in ihnen vorzusetzen, habe ich ihre Sprache durchaus frei und mit sich selbst in jeder Hinsicht spielend gehalten.« Die besondere Sprache ist denn auch das Charakteristikum der Brentanoschen Komödie, deren Komik sich vor allem in Wortspielen und Wortwitzen bis zu Kalauern entzündet. Heinrich Heine hat in seiner »Romantischen Schule« 1832 das Sprachfeuerwerk in »Ponce de Leon« beschrieben:

Man glaubt einen Maskenball von Worten und Gedanken zu sehen. Das tummelt sich alles in süßester Verwirrung, und nur der gemeinsame Wahnsinn bringt eine gewisse Einheit hervor. Wie Harlekine rennen die vertücktesten Wortspiele durch das ganze Stück und schlagen überall hin mit ihrer glatten Pritsche. Eine ernsthaft Redensart tritt manchmal auf, stottert aber wie der Dottore von Bologna. Da schlendert eine Phrase wie ein weißer Pierrot mit zu weiten, schleppenden Ärmeln und allzugroßen Westenknöpfen. Da springen bucklichte Witze mit kurzen Beinchen, wie Polcinelle. Liebesworte wie neckende Kolombinen flattern umher, mit Wehmut im Herzen. Und das tanzt und hüpfet und wirbelt und schnarrt, und drüberhin erschallen die Trompeten der bacchantischen Zerstörungslust.

Das Spiel mit der Sprache, mit den verschiedenen Bedeutungen eines Wortes und seinem Klang, beherrschte Brentano virtuos, es macht