

Universal-Bibliothek Nr. 9631
Alle Rechte vorbehalten
© 1997 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 1997
RECLAM und UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
ISBN 3-15-009631-6

Inhalt

Einleitung Von Theo Elm	7
Ludwig Tieck: <i>Der gestiefelte Kater</i> Von Bernd Auerochs	15
Heinrich von Kleist: <i>Der zerbrochne Krug</i> Von Ulrich Schödlbauer	39
Christian Dietrich Grabbe: <i>Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung</i> Von Rudolf Drux	71
Johann Nestroy: <i>Der böse Geist Lumpazivagabundus</i> Von Peter Haida	96
Ferdinand Raimund: <i>Der Verschwender</i> Von Jürgen Schröder	120
Georg Büchner: <i>Woyzeck</i> Von Theo Elm	141
Franz Grillparzer: <i>Weh dem, der lügt!</i> Von Hans Höller	172
Johann Nestroy: <i>Der Talisman</i> Von Jürgen Hein	203
Christian Friedrich Hebbel: <i>Maria Magdalena</i> Von Günter Häntzschel	234
Christian Friedrich Hebbel: <i>Agnes Bernauer</i> Von Monika Ritzer	253

Lebensbedingungen unter einem transzendenzlosen Himmel. Aber im Spielcharakter der Darstellung, in den »Einfällen« (Dürrenmatt), erwächst dem zunehmend entfremdeten Bild des Menschen und seiner Wirklichkeit zugleich ein utopisches Moment der Freiheit.

Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater*

Übermut und innere Freiheit

Von Bernd Auerochs

I

Im Jahr 1797 erschien im Verlag von Friedrich Nicolais Sohn Carl August Nicolai in Berlin Tiecks Drama *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* sowohl als Einzelausgabe als auch im zweiten Band der ebenfalls von Tieck geschriebenen *Volksmärchen*. Den Stoff für sein Stück entnahm Tieck der Perraultschen Märchensammlung *Les contes de ma mère l'Oye* (1697), aus der er ein Jahr zuvor bereits den *Ritter Blaubart (La Barbe-Bleue)* dramatisiert hatte. Perraults *Le maître Chat ou le Chat botté* geht seinerseits auf italienische Vorbilder zurück, unter denen besonders der *Gagliuso* aus dem sogenannten *Pentamerone* des Giambattista Basile (*Lo cunto de li cunti*, II,4) zu nennen ist. Zwar weicht der *Gagliuso* in Handlungsführung und Namengebung so markant von Perrault und Tieck ab, daß er als direkte Quelle für Tiecks Drama nicht in Frage kommt, doch ist Basiles *Pentamerone* indirekt dennoch für Tieck bedeutsam. Aus dieser Märchensammlung nämlich bezog der venezianische Lustspieldichter Carlo Gozzi (1720 bis 1806) die Mehrzahl der Stoffe für seine zehn »Fiabe«, seine phantastischen Märchendramen. Die Gozzische Manier in diesen Märchendramen (*Il Corvo, Il Re Cervo* usw.) bildet das wichtigste formale Modell für Tiecks Versuch, »in einer Erzählung der Mutter Gans das leibhaftige Deutsche Theater sammt allem Zubehör aufs Theater zu bringen«.¹ Zwar mögen auch einzelne Motive auf Gozzi zurückgehen: Leander ist ein stehender Charakter der Gozzischen Komödie,

¹ A. W. Schlegel, »Beiträge zur Kritik der neuesten Litteratur«, in: *Atbenaeum*, Bd. 1, St. 1 (1798), S. 169.

und der lächerliche König, der sich für die Küche interessiert, könnte sein Vorbild in Gozzis Stück *L'amore delle tre melarance* haben. Doch ist in erster Linie die Gattungstradition, die Verbindung von dramatisiertem Märchen und Literatursatire in einer Posse für Tieck relevant.²

Gozzis Dramen entstanden in rascher Folge in den sechziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts und sind von ihrem Ursprung her Produkte eines Kriegs innerhalb des venezianischen Literatur- und Theaterbetriebs. Gegen den tragischen Bombast Chiari³ und die aufgeklärte, am Vorbild Molières orientierte Charakterkomödie Goldonis (»regelmässige und gelehrte Produkte«, wie Gozzi die Stücke dieser Autoren ironisch nannte) wollte Gozzi die alten Masken der Commedia dell'arte wieder zur Geltung bringen und dem Wunderbaren wieder zu seinem Recht verhelfen. 1761 brachte die traditionelle Schauspielertruppe Sacchi Gozzis *L'amore delle tre melarance* auf die Bühne, ein Stück, »von allem Ernsthaften entblößt«, »in allen Rollen mit Buffonerie überladen«,⁴ dessen Erfolg den weiteren Stücken Gozzis den Weg ebnete. Gozzis Anliegen war einerseits konservativ: statt wie Goldoni das italienische Theater nach Paris zu exportieren und französischem Geschmack anzubequemen, bewahrte er die improvisierte Situationskomik der Commedia dell'arte und nahm die nationale Beschränkung auf Italien, ja Venedig gern in Kauf. Andererseits beinhaltet eben diese Tradition eine nicht zu bändigende Freiheit des Spiels und der Phantastik, zu der sich Gozzi genauso offen bekannte. »Niedrige Subjecte mit Kunst zu erheben, um sowohl meinen poetischen Eigensinn zu begnügen, als die

² Zu Gozzi und Tieck vgl. Adriana Marelli, *Ludwig Tiecks frühe Märchenspiele und die Gozzische Manier*, Diss., Köln 1968; Helmut Feldmann, *Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik*, Köln/Wien 1971.

³ Dem deutschen Leser am ehesten aus E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* bekannt.

⁴ Carlo Gozzi, »Vorrede zu *Die Liebe zu den drei Pomeranzen*«, in: *Theatralische Werke von Carlo Gozzi*, aus dem Italienischen übersetzt, Bd. 1, Bern 1777, S. 3.

Freyheit zu haben, über die Schranken der litterarischen Nüchternheit hinaus zu schweifen«,⁵ formulierte er als sein Ziel.

Im Rückblick auf die Entstehungszeit des *Gestiefelten Katers* parallelisierte Tieck 1828 seine Situation von 1797 mit derjenigen Gozzis. Auf ähnliche Art wie Gozzi glaubte er, mit dem Berliner Theaterwesen seit seiner Kindheit vertraut, »den Verfall, das Versinken in das Ohnmächtige der deutschen Bühne erlebt zu haben«. In Berlin hatte sich von den achtziger zu den neunziger Jahren eine Art unfreiwilliger Bühnenreform vollzogen: von Shakespeare, dem frühen Schiller und Lessing sei man immer ausschließlicher zu den bürgerlichen Rührstücken von Iffland und Kotzebue übergegangen. Das überschwängliche Lob, das der Weimarer Gymnasialdirektor Karl August Böttiger in einer kleinen Schrift dem Schauspieltalent Ifflands gezollt hatte, habe für Tieck schließlich den willkommenen Anlaß geboten, das Gozzische Verfahren auf die Berliner Gegenwart anzuwenden: »Es kam mir nicht darauf an, irgend jemand durch Bitterkeit erniedrigen zu wollen, einen Satz eigensinnig durchzufeuchten, oder das Bessere nur anzupreisen, sondern das, was mir als das Alberne und Abgeschmackte erschien, wurde als solches mit allen seinen Widersprüchen und lächerlichen Anmaßungen hingestellt, und an einem eben so albernem, aber lustigen Kindermärchen deutlich gemacht.«⁸

⁵ »Vorrede zu *Der Rabe*«, in: Gozzi, *Theatralische Werke* (s. Anm. 4), S. 62.

⁶ Ludwig Tieck, *Schriften*, Bd. 1, Berlin 1828, S. XIII.

⁷ Karl August Böttiger, *Entwicklung des Iffland'schen Spiels in 14 Darstellungen auf dem weimarischen Hoftheater 1796*, Leipzig 1796.

⁸ Tieck (s. Anm. 6), S. XVI f. Die Einschätzung Ifflands ist hier, wie auch in den Gesprächen des *Phantasmus* (Ludwig Tieck, *Phantasmus*, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1985, S. 689 ff., S. 1136 ff.) und in der Einleitung zu den von Eduard von Bülow herausgegebenen dramatischen Werken Friedrich Ludwig Schröders (1831), schon ausgewogener als 1797. Der Kritikpunkt, der der Satire im *Gestiefelten Kater* zugrunde liegt, bleibt allerdings derselbe: Iffland taugte für das Unbedeutende und hatte für das Bedeutende kein Talent. »Iffland war in vielen Lustspielen, heitern und einfachen Rollen, trefflich: aber im Starken, Männlichen, Charakteristischen, oder gar Großen, Tragischen und Furchtbaren das bestimmteste Gegentheil von dem, was ich an Fleck geliebt und später an Schröder bewundert hatte.« (Tieck, s. Anm. 6, S. XVII f.)

Allerdings hat Gozzi bei seinen Bemühungen, literarische Fehde und Kindermärchen miteinander zu verquicken, stets die Autorität des zeitgenössischen venezianischen Publikums anerkannt. In den Vorreden zu seinen Stücken nennt er, selbstzufrieden triumphierend, die Zahl der Wiederholungen, zu denen es seine Erstaufführungen brachten, und sieht es als Gipfel seiner Popularität an, daß sich seine Stücke weiterhin auf der Bühne erhalten und in jedem Karneval gern wieder gesehen werden. Hier verfährt Tieck anders. Er adressiert seine Literatursatire nicht in Anspielungen von der Bühne herab an eine ideale verstehende Zuhörerschaft außerhalb des Stücks. Vielmehr ist die Zuhörerschaft so unverständlich wie möglich, und sie kommt im Stück selbst vor. Damit hat Tieck, wie sehr auch Kotzebue, Iffland und andere im *Kater* verspottet werden, den Schritt von der Schriftsteller- zur Publikumssatire vollzogen. Diese – auch sie selbstverständlich nicht ohne historische Vorbilder⁹ – ist für die Struktur des *Gestiefelten Katers* entscheidend.

II

Die Illusionsdurchbrechung ist eines der klassischen komischen Mittel der europäischen Komödie. Sie operiert zuallermeist mit dem Widerspruch zwischen der fiktiven Welt, die im Spiel der Komödianten aufgebaut wird, und den empirischen Gegebenheiten einer wirklichen Theateraufführung, spielt also mit den Illusionsbedingungen der theatralischen Illusion. So mögen etwa die Zeit der Aufführung und die fiktive Zeit der dargestellten Handlung in krassem Mißverhältnis stehen; die komische Figur darf sich dann, wie im *Ulysses von Ithaca* des von Tieck schon früh geschätzten Holberg, darüber wundern, daß der Käse, den sie vor 30 Jahren aus Ithaca nach Troja mitnahm, immer noch

9 Ingrid Strohschneider-Kohrs (*Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen 1960, S. 299 f.) nennt etwa *The Knight of the Burning Pestle* von Beaumont und Fletcher.

frisch ist.¹⁰ In der Tradition ist die Illusionsdurchbrechung in der Regel ein beiheerspielendes Moment, das für Situationskomik sorgt. Sie tritt gelegentlich auf und wirkt nicht strukturbildend.

Solche Illusionsdurchbrechung gibt es auch im *Gestiefelten Kater*. Wenn Nathanael von Malsinki und der König sich darüber unterhalten, daß der eine eigentlich die Sprache des anderen nicht verstehen dürfte, oder Gottlieb den Kater darauf aufmerksam macht, daß die Komödie um acht Uhr aus sein werde,¹¹ dann handelt es sich um Illusionsdurchbrechung in diesem Sinne. Sie kommt jedoch nur auf der Ebene der Märchenhandlung (*Kater*₁) vor; die Metaebene des Stücks im Ganzen, auf der die Fiktion einer Bühnenaufführung vor Publikum herrscht (*Kater*₂), bleibt frei von ihr.¹² So wird die grundlegende Fiktion von *Kater*₂ niemals in Frage gestellt, während andererseits die Fiktion von *Kater*₁ nicht allein durch die genannten Illusionsdurchbrechungen daran gehindert wird, Konsistenz und Selbständigkeit zu gewinnen. In verschiedener Hinsicht erweist sich die Märchenhandlung als von *Kater*₂ dauerhaft determiniert und gestört, weshalb auch der in der älteren Forschung für *Kater*₂ noch verwendete Begriff »Rahmenhandlung« unglücklich ist: er impliziert die relative Selbständigkeit einer Binnenhandlung innerhalb eines Rahmens, die beim *Gestiefelten Kater* wegen der im folgenden zu beschreibenden Dominanz von *Kater*₂ nicht gegeben ist.

10 Ludwig von Holberg, »Ulysses von Ithaca«, in: *Die Dänische Schaubühne geschrieben von dem Freyherrn Ludwig von Holberg, und nun in die deutsche Sprache übersetzt*, Bd. 4, Kopenhagen/Leipzig 1750, Akt IV, Szene 2, S. 200.

11 Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*, hrsg. von Helmut Kreuzer, Stuttgart 1984, Akt I, S. 20 f.; Akt III, S. 45. Der *Gestiefelte Kater* wird im folgenden nach dieser, auf dem Erstdruck von 1797 basierenden Ausgabe zitiert. Akt- und Seitenangaben erfolgen im laufenden Text in Klammern.

12 Aus diesem Grund lehnt Bernhard Heimrich den Begriff Fiktionsironie für jene romantischen Literaturkomödien ab, die nach Art des *Gestiefelten Katers* eine vom »Selbstwiderspruch des Fiktiven« verschont bleibende Metaebene aufweisen. (Vgl. Bernhard Heimrich, *Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik*, Tübingen 1968, S. 69 ff., S. 94 f.) Ähnlich Strohschneider-Kohrs (s. Anm. 9), S. 315.

Das Publikum tritt mit bestimmten Erwartungen an das aufzuführende Stück heran. Es ist der festen Überzeugung, daß man »über solche Kindereien, über solchen Aberglauben weg« (Prolog, S. 5)¹³ ist, stellt Wahrscheinlichkeitsforderungen, verlangt einheitliche Charaktere und möchte von der Bühnenaufführung illudiert werden. Diese Erwartungen treffen auf ein Stück, in dem das banale Alltägliche, verstreute Einsprengsel des Wunderbaren und das Treiben dummkomischer Charaktere einer »Narrenposse« nebeneinander stehen. Das Publikum polarisiert sich und macht sich lächerlich, indem es das Stück nach seinen Normen beurteilt und etwa seine Illusionserwartungen entweder verwirklicht (»Das ist wahr, er sieht natürlich aus, wie ein großer Kater«; Erster Zwischenakt, S. 25) oder nicht verwirklicht sieht (»Was mich nur ärgert, ist daß sich kein Mensch im Stück über den Kater wundert«; II, S. 34). Beides ist komisch, weil sowohl das Ernstnehmen des Stücks als auch die erboste Verurteilung denselben engen ästhetischen Normen entspringt und für die Freiheit des possierlichen Unsinnns kein Organ hat. Hier herrscht für das Publikum nur Konfusion: »Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hineinkommen«, wie Fischer sagt (I, S. 11). Darüber hinaus verkennen die Zuschauer aber auch, daß gerade die Konfusion, die sie beklagen, wesentlich das Ergebnis der Befriedigung der eigenen Erwartungen ist, und zwar nicht nur an den Stellen, an denen Handlungsverlauf oder Text von Kater, durch das Publikum offen manipuliert werden, sondern bereits vor jeder Einflußnahme durch die Zuschauer. Von Beginn an wird in den Phrasen gesprochen, die das Publikum liebt.¹⁴ Das zuerst vermiste Familiengemälde

13 *Phantasia*-Fassung: »über Fratzen und Aberglauben weg« (Tieck, s. Anm. 8, S. 493).

14 An solchen Phrasen ist die *Phantasia*-Fassung reicher als der Erstdruck. »Macht die Liebe nicht alle Stände gleich?« fragt etwa Gottlieb den Kater, als wäre man in einem bürgerlichen Trauerspiel. (Tieck, s. Anm. 8, S. 503.) – Gegenüber der *Phantasia*-Fassung ist der Erstdruck generell weniger

bekommen die Zuschauer in der Szene zwischen dem König und seiner Tochter zu sehen; die grotesk empfindsame Szene zwischen Liebhaber und Liebhaberin wird vom Publikum als »etwas fürs Herz« beklatscht; ihre »schöne Diktion« wird gelobt (II, S. 29). Selbst daß diese Szene – wie auch einige andere – sich zur Märchenhandlung als Fremdkörper verhält, erscheint einem Publikum eigentümlich angemessen, das sich an »schöne Stellen« hält und auf das Ganze nicht achtet.¹⁵ Die eigentliche Märchenhandlung tritt demgegenüber zurück und wird auf ein »Absolvieren des bloß stofflichen Inhalts«¹⁶ reduziert, und jene heterogenen, sich aus verschiedenen Theatertraditionen speisenden Elemente des Stücks, die sich direkt als satirische Entblößung des Publikumsgeschmacks lesen lassen, treten in den Vordergrund.

Am deutlichsten zeigt sich die Überfremdung der Märchenhandlung an der Motivkette, die aus Anspielungen auf und Zitaten aus Mozarts *Zauberflöte* besteht. Zunächst behauptet im ersten Zwischenakt ein Zuschauer, daß der Dichter die *Zauberflöte* gut nachgeahmt habe (S. 24). Die Auslassung ist – außer durch den Auftritt des fremden Prinzen Nathanael – kaum motiviert und zeigt, wenn man sie nicht als Stichelei gegen das Libretto Schikaneders verstehen will, in erster Linie die bedenkenlose Bereitschaft des Publikums, seine eigenen Erwartungen in das Stück hinein-zuprojizieren. Dank solcher freier Assoziation gelang ein

umfangreich und hat keine Szenenzählung; die *Phantasia*-Fassung ist auch stilistisch geringfügig überarbeitet; das Sonett zum Ende des dritten Aktes ist ausgetauscht. Bötticher wird nicht des Theaters verwiesen, sondern geknebelt; er bleibt bis zum Schluß, als er den Knebel wieder sprengt und seiner Bewunderung des Katerdarstellers erneut Ausdruck geben kann, im Publikum. Einige literarische Anspielungen sind in der *Phantasia*-Fassung modernisiert worden; insbesondere bringt nun Schlosser als Anspielung auf religiöse Berliner Tendenzen nach 1800 (Zacharias Werner!) ein allegorisch-mystisches Element in das Stück.

15 Schlosser: »Ich kümmere mich nie ums Ganze, wenn ich weine so wein' ich und damit ist's gut. Es war eine göttliche Stelle.« (II, S. 30) – Leutner: »[...] das Stück hat denn doch wahrhaftig schöne Stellen!« (II, S. 30)

16 Strohschneider-Kohrs (s. Anm. 9), S. 297.

anderer Zuschauer von einer Redensart des Katers, der für Gottlieb »durchs Feuer laufen möchte« (III, S. 46), zur *Zauberflöte*. Ein Publikumsaufruf gibt Anlaß, die Bannung des Monostatos durch Papagenos Glockenspiel nachzuspielen; der zweite Akt wird so »ganz anders geschlossen, als es in meinem Manuskripte steht«, wie der Dichter sagt (III, S. 42). Ein erneutes massives Pochen des Publikums führt zum Einbau von Sarastros Arie »In diesen heiligen Hallen« in das Stück (III, S. 59); und schließlich wird mit der Kulisse des Sonnentempels und dem Gang durch Feuer und Wasser auch das feierliche rituelle Ende der *Zauberflöte* für den *Gestiefelten Kater* noch mitgeliefert. Man würde sehr irreführen, wenn man meinte, daß hier die *Zauberflöte* als Bedeutungsreichtum stiftender Intertext von Tieck verwendet wird. Die Oper hat – trotz der Mozartbegeisterung des jungen Tieck¹⁷ – keine andere Funktion als das »Familiengemälde« der Szene zwischen König und Tochter und der Gefühlsbrei der empfindsamen Liebenden auch. Sie trägt zu einer zentralen Tollheit des Stückes bei, die darin besteht, daß eine als Gerippe noch kenntliche Märchenhandlung zersetzt ist in ein aus zeitgenössischen Erfolgsstücken und Theaterkonventionen chaotisch zusammengebasteltes Potpourri. Die sich ebenfalls in den verschiedensten Richtungen ergehenden literarischen Übungen der Prinzessin (I, S. 18 f.) sind die bündigste Kurzformel für diese die ganze Märchenhandlung bestimmende Struktur.

Das Wunderbare der Märchenhandlung kann sich darum nicht wie bei Gozzi oder in den anderen Perrault-Bearbeitungen Tiecks frei entfalten. Schon gar nicht kommt es in der Weise zur Geltung, wie es Tieck in seiner 1796 gedruck-

¹⁷ Vgl. die Schilderung, die Köpke von einer Begegnung des jungen Tieck mit Mozart 1789 in Berlin gibt. Tieck soll, ohne zu wissen, wem er gegenüberstand, dabei »mit der höchsten Bewunderung von den Opern Mozart's« gesprochen haben. (Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, Leipzig 1855, Bd. 1, S. 87.)

ten Abhandlung *Über Shakespears Behandlung des Wunderbaren* selbst beschrieben hatte. Dort hatte er Shakespeare für die Kunst gerühmt, »mit der er den Mangel der Regel unbemerkt macht; denn eben darin besteht der Probierstein des echten Genie's, daß es für jede verwegene Fiktion, für jede ungewöhnliche Vorstellungsart, schon im voraus die Täuschung des Zuschauers zu gewinnen weiß; daß der Dichter nicht unsre Gutmütigkeit in Anspruch nimmt, sondern die Phantasie, selbst wider unsern Willen, so spannt, daß wir die Regeln der Ästhetik, mit allen Begriffen unsers aufgeklärteren Jahrhunderts vergessen, und uns ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters überlassen; daß sich die Seele, nach dem Rausch, willig der Bezauberung von neuem hingibt, und die spielende Phantasie durch keine plötzliche und widrige Überraschung aus ihren Träumen geweckt wird.«¹⁸ Von einem machtvoll und konsequent »illudierenden Wunderbaren, das die Phantasie unwiderstehlich »spannt«, kann im *Gestiefelten Kater* keine Rede sein. Die Unfähigkeit des Publikums, sich von einem solchen Wunderbaren einnehmen zu lassen, hat im Gegenteil zu einer an »plötzlichen und widrigen Überraschungen« sehr reichen Einrichtung von *Kater*₁ geführt, die keinesfalls, wie der Dichter im Stück will, in die »entfernten Empfindungen« der Kinderjahre (Epilog, S. 61) zurückversetzen kann. Damit bleibt das Wunderbare selbst jedoch eigentümlich außen vor, ein verstecktes Wertzentrum des sonst sich ausschließlich im Negativen ergehenden Textes. Es wird von keiner Ironie getroffen und steht in geheimer Komplizenschaft mit der Poesie des Sprunghaften und Wirren, das an seine Stelle getreten ist.

¹⁸ Ludwig Tieck, »Der Sturm. Ein Schauspiel von Shakspear, für das Theater bearbeitet von Ludwig Tieck. Nebst einer Abhandlung über Shakespears Behandlung des Wunderbaren«, in: L. T., *Schriften 1789–1794*, hrsg. von Achim Hölter, Frankfurt a. M. 1991, S. 685.

III

Der Publikumsgeschmack, der sich in den Äußerungen des Publikums wie in der Zerspielung von Kater₁ manifestiert, ist von der Forschung als der Aufklärung bzw. der »Trivialaufklärung« zugehörig beschrieben worden. Das hat insofern einen vertretbaren Sinn, als das Publikum immer wieder in satirischer Verzerrung Vorschriften der Aufklärungspoe- tik an ein Stück heranträgt, in dem massiv, wie zum Affront des Publikums, von der Aufklärung zurückgedrängte volks- tümliche Theatertraditionen (Hanswurst!) auf die Bühne ge- bracht werden. So wird etwa der Gedanke, daß die Täus- chung des Zuschauers eines Schauspiels auf »vollkommener Wahrheit der Nachahmung«¹⁹ zu beruhen habe, dahinge- hend verflucht, daß Tiecks Publikum überall im Stück den eng begrenzten Umkreis seiner eigenen empirischen Lebens- wirklichkeit wiederfinden möchte.²⁰ Und auch die bereits be- schriebenen literarischen Vorlieben des Publikums (Iffland, Kotzebue usw.) richten sich ganz konkret gegen den Thea- terbetrieb der Berliner Aufklärung. Mißlich wird die Gene- ralthese, das Stück sei gegen »die Aufklärung«, gegen das ganze »undankbare Jahrhundert«²¹ geschrieben, allerdings dann, wenn über ihr der sachliche Kern des von Tieck in sei- ner Publikumssatire Gemeinten vergessen wird.

Das dominante gemeinsame Merkmal der Publikums- reaktionen im *Gestiefelten Kater* ist, daß sie ausschließlich in der Art von eingeschliffenen Vorurteilen auftreten und jegliche Selbstreflexion vermissen lassen, sei es nun, daß Schlosser und Bötticher Schauspiel und Schauspielern einen

19 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Bd. 4, Leip- zig 1794, S. 515 (Art. »Täuschung«).

20 Schlosser bringt das »Pupillenkollegium«, also das Vormundschaftsgericht, ins Spiel (I, S. 10). Ein anderer Zuschauer sagt: »[. . .] ich möchte wohl ein ganzes Stück von lauter Husaren sehn, – ich mag die Kavallerie so gern« (Erster Zwischenakt, S. 24).

21 Nur im erweiterten Epilog der *Phantasia*-Fassung, wo der Ausruf des Dichters »O du undankbares Jahrhundert!« das Schlüsselwort bildet (Tieck, s. Anm. 8, S. 564).

nicht vorhandenen hohen Ernst zuschreiben oder andere das Stück für eine abgeschmackte Posse halten. Die Zu- schauer wollen das auf der Bühne sehen, was sie immer schon dort gesehen haben (»Familiengeschichten, – Entfüh- rungen, – Geschwister vom Lande, – so etwas«; Prolog, S. 8); sie sind, was sie sind, in einer Weise, die deutlich zeigt, daß sie nicht anders sein können: innerlich unfrei, viel schlimmer in der Überzeugung gefangen, sie seien über Kindermärchen und Aberglauben hinweg, als frühere Zei- ten in Kindermärchen und Aberglauben gefangen waren.²² Somit liegt der Kern dessen, was satirisch attackiert wird, nicht so sehr in inhaltlichen Positionen, als vielmehr in der Art und Weise, wie das Publikum seine Einstellungen hat. Der Widerpart zur Unfreiheit des Publikums wird darum auch nicht direkt von der wunderbaren Märchenhandlung übernommen, sondern durch eine auf vertrackte Weise in das Drama eingelassene Selbstreflexivität.

Diese zeigt sich am schönsten in dem Disput über das Stück, der zwischen Publikum und Bühnenrollen im dritten Akt geführt wird. Das Rollen- und Aufführungsbewußtsein, das beim Hanswurst und beim Kater mit zu ihrer Rolle ge- hört,²³ wird mit der Reflexionslosigkeit des Publikums kon- frontiert. So wie das Publikum nicht weiß, wie sehr seine Phrasen und sein Geschmack das vor ihm aufgeführte Stück bereits zersetzt haben, weiß es auch nicht, daß das Stück Ka- ter₁ Teil eines Stückes Kater₂ ist, in dem es selbst als Publi- kum auftritt: »Es kömmt ja kein Publikum in dem Stücke vor.« (III, S. 49) Die Komik dieser Szene wirkt nach dem Mu- ster der Paradoxien, die auf Selbstbezüglichkeit beruhen. Be- kanntlich wird der Satz »Alle Kreter lügen« erst dann selbst- widersprüchlich, wenn dem (kretischen) Sprecher dieses Sat-

22 Der Epilog (S. 61 f.) resümiert diese Unfreiheit wohl am besten. Das Publi- kum kann weder seine »ganze Ausbildung auf zwei Stunden beiseit legen« noch seine »Kenntnisse vergessen«; es kann nicht »wieder zu Kindern wer- den«, keine Umkehr im Geiste leisten.

23 Am klarsten hat dieses Bewußtsein der Kater. Der Hanswurst, der sich im- merhin seiner Rolle als Hanswurst bewußt ist, behauptet aber auch, das Stück *Der gestiefelte Kater* gar nicht zu kennen (III, S. 50).

zes erlaubt wird, mit dem Satz auch eine Aussage über sich selbst zu machen, wenn also die Grenze zwischen Ebene des Ausgesagten und Metaebene des Aussagens verwischt wird. Genauso wird der zitierte Satz »Es kömmt ja kein Publikum in dem Stücke vor« erst dann selbstwidersprüchlich, wenn man ihn auf Kater₂ bezieht und ihn damit selbstbezüglich versteht. Ähnlich verhält es sich mit der Komik in der Szene Bauernstube zu Beginn des dritten Akts, die ebenfalls mit der Grenze zwischen Kater₁ und Kater₂ spielt: Hier tritt Hanswurst auf, um das Publikum davon zu informieren, daß diese Szene nicht zum Stück gehöre, und muß konsequenterweise nochmals auftreten, um auch seinen Auftritt als nicht zum Stück gehörig zu kennzeichnen (S. 43 ff.). In der letzten Szene vor dem Epilog schließlich verliert der Dichter, eigentlich nur der Welt von Kater₂ zugehörig, das Unterscheidungsvermögen hinsichtlich der Frage, ob er sich in der Welt von Kater₁ oder in der Welt der Bühnenaufführung befinde, und wie zuvor der König beginnt er, Bühnenpathos in einem leidenschaftlichen Delirium zu produzieren (III, S. 58). Die Komik der Selbstreflexivität tendiert insgesamt dahin, die Grenzen von Kater₁ als geschlossen aufgeführtem Spiel fragwürdig zu machen, und setzt insofern den planvollen Zerfall des Stücks fort, der sich auf inhaltlicher Ebene als Überfremdung der Märchenhandlung durch den heterogenen Publikumsgeschmack nachweisen ließ.

Der Witz dieser Konstruktion ist, daß der Zerfall von Kater₁, das Gelingen von Kater₂ bedeutet. Die Unbeholfenheit des Dichters im Stück, der die Aufführung retten will und sie mit jedem mißglückten Rettungsversuch tiefer ins Scheitern hineinzieht, ist das subtile Vexierbild der Souveränität des Autors, der die Konstruktion des Ganzen kontrolliert. Indem die Verwirrung immer weiter getrieben und das Stück »immer toller und toller« (Erster Zwischenakt, S. 23) wird, vollendet sich die poetische Freiheit; Hanswurst, Kater, Dichter und Publikum vereinigen unwillentlich ihre Bemühungen dahingehend, die poetische Freiheit als den Geist, der das gesamte Stück durchwaltet, herzustellen. Kei-

ner von ihnen kann beanspruchen, diesen Geist innerhalb des Dramas adäquat zu repräsentieren, weil Hanswurst, Kater, Dichter und Publikum zwar eifrig an der Verwirrung arbeiten, sie aber nicht in der Weise bewußt ins Werk setzen, wie Tieck das Gesamtstück konzipiert hat. Und doch wird man zugeben müssen, daß unter den genannten Figuren der Kater die größte Affinität zum Geist des Stücks besitzt, gleichsam eine Insel der Souveränität in einem Meer von Dummheit und Unbeholfenheit bildet. Wie in der Märchenvorlage ist er der gewitzte Arrangeur und Lenker der Märchenhandlung und repräsentiert auch gut das ursprünglich Wunderbare des Märchens, das von der Satire nicht gemeint ist und von der Zerspielung von Kater, gar nicht berührt wird.²⁴ In guter komödiantischer Tradition entlarvt der Kater seine eigenen hohlen hochmoralischen Phrasen, denen das Publikum applaudiert, durch ihren Kontrast mit seinem Appetit und scheint die Einheit von guter Laune und Zerstörungslust zu verkörpern, die durch das Stück hindurchgeht. Tieck läßt ihn bezeichnenderweise sagen: »wir Katzen sind noch immer das freieste Geschlecht, weil wir uns bei aller unsrer Geschicklichkeit so ungeschickt anzustellen wissen, daß es der Mensch ganz aufgibt, uns zu erziehn.« (I, 11 f.) Und auch Friedrich Schlegel hat in seinem bekannten Fragment über den *Gestiefelten Kater* den Kater als legitimen Repräsentanten des ganzen Stücks behandelt.²⁵

24 Anders Ernst Ribbat (*Ludwig Tieck. Studien zu Konzeption und Praxis romantischer Poesie*, Kronberg i. Ts. 1978, S. 191): »Der ›Held‹ des Märchens, die eigentlich ›wunderbare‹ Figur zeigt sich im ›Kater‹ wie im ›Blaubart‹ als völlig prosaisch, als so pointiert bürgerlich wie niemand sonst.«

25 »Wenn ich meine Antipathie gegen das Katzensgeschlecht erkläre, so nehme ich Peter Leberechts gestiefelten Kater aus. Krallen hat er, und wer davon geritzt worden ist, schreit, wie billig, über ihn; andre aber kann es belustigen, wie er gleichsam auf dem Dache der dramatischen Kunst herumspaziert.« (Friedrich Schlegel, 307. *Athenaeums*-Fragment.) Peter Leberecht war der fiktive Herausgeber der *Volksmärchen*. Die Formulierung »auf dem Dache der dramatischen Kunst herumspazieren« ist ein Echo der Worte des Katers im ersten Akt: »[...] jetzt will ich noch ein wenig auf den Dächern spazieren gehn, es ist da oben eine hübsche freie Aussicht, und man erwischt auch wohl eine Taube« (S. 15).

IV

Obwohl *Der gestiefelte Kater* noch in Tiecks Berliner Zeit und damit vor seine Bekanntschaft mit den Brüdern Schlegel fällt, ist er doch häufig mit Hilfe des Begriffs der romantischen Ironie interpretiert worden. Dieses Vorgehen besitzt ein gutes Recht, insofern als die Selbstaufhebung (»Selbstschöpfung und Selbstvernichtung«²⁶ in Fr. Schlegels Worten) wohl das zentrale technische Mittel der romantischen Ironie darstellt und sich eben eine solche Selbstaufhebung im *Gestiefelten Kater* in der Zerspielung von Kater, vollzieht.²⁷ Auch verweist die Formulierung von der »mimischen Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo«²⁸ aus Schlegels *Lyceums*-Fragment über die Ironie sehr direkt auf die Tradition, in der *Der gestiefelte Kater* steht. Doch geht der *Kater* nicht so weit, wie es Schlegel in diesem Fragment gern hätte. Erhebung »über eigne Kunst, Tugend und Genialität«²⁹ findet nicht statt, weil die übermütige Freiheit, die im Stück herrscht, nicht ihrerseits ironisiert wird.

Es gibt jedoch noch einen weiteren Grund, vorsichtig mit dem Begriff »romantische Ironie« in bezug auf Tiecks Drama zu sein. Die Ironie hat in der Theorie Friedrich Schlegels hehre Aufgaben zu erfüllen. Sie dient – nach der Auffassung von Ingrid Strohschneider-Kohrs – der Selbstrepräsentation von Kunst oder ist – nach der Auffassung von Manfred Frank³⁰ – qua Vernichtung aller selbstgesetzten

26 Friedrich Schlegel, 37. *Lyceums*-Fragment.

27 Zumindest hat sich diese Redeweise seit A. W. Schlegels Rezension des Stücks in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* eingebürgert. Die Unterscheidung von Kater₁ und Kater₂ gibt natürlich das Mittel in die Hand, den gemeinten Sachverhalt auch ohne Paradoxie zu formulieren.

28 Friedrich Schlegel, 42. *Lyceums*-Fragment.

29 Ebd.

30 Vgl. etwa Manfred Frank, *Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung* (1972), Paderborn 1990, S. 38 ff.; ders., *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1989, S. 287 ff.

Beschränkung Vehikel eines indirekten Verweisens auf das selbst nicht darstellbare Absolute. Jedenfalls hat die Ironie eine technische und eine metaphysische Seite. Die Anwendung von Schlegels Ironiekonzept auf Tieck kann nun sehr leicht dazu führen, daß die gewichtigen Funktionen der Ironie in das leichte, übermütige *Kater*-Stück hineingelesen werden.³¹

Die Folgen eines solchen Verfahrens kann man sich sehr gut an der Interpretation von Strohschneider-Kohrs in ihrem großen Ironiebuch veranschaulichen.³² Da romantische Ironie ihrer Überzeugung nach der Selbstrepräsentation von Kunst dient, konzentriert Strohschneider-Kohrs ihre Aufmerksamkeit auf jene Szenen des *Katers*, in denen Selbstbezüglichkeit herrscht. Zudem ist sie noch weitgehend den Vorgaben einer idealistischen Ästhetik verpflichtet, die die Satire wegen ihres unfeinen Wirklichkeitsbezugs aus dem Gebiet der autonomen Kunst verwiesen hatte. Von solchen Prämissen ausgehend, muß sie die selbstbezüglichen Szenen als reines Spiel, das »ästhetisch aussagekräftige Eigenwirklichkeit«³³ erreichen kann, gegen die satirischen Partien ausspielen und schließlich bei der Entgegensetzung von Satire und Ironie enden: »Es sind immer nur einige Szenen, es sind Höhepunkte des Spiels oder eine Reihe von Einzelmomenten, die vom Prinzip der Ironie bestimmt, Träger der inneren Spielidee, der intendierten ästhetischen Wirklichkeit sind. – Es bleiben aber daneben Szenen und Teilelemente in unserm Stück zurück, die als nicht verwandelter Stoff herausstehen: sie verharren in der Satire allein und drängen sich – das Spiel störend – vor, oder lassen das in der

31 So auch beim jungen Peter Szondi (»Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien«, in: P. S., *Schriften II*, Frankfurt a. M. 1978, S. 11–31, hier: S. 29), für den die selbstreflexiven Rollen der Tieckschen Komödien mit ihrer »Einsicht in die dramaturgische Bedingtheit der eigenen Existenz« die »ästhetische Projektion« des »gespaltenen frühromantischen Ichs« sind.

32 Strohschneider-Kohrs (s. Anm. 9), S. 296–319.

33 Ebd., S. 316.

Form der Ironie gewonnene Spiel zumindest zuweilen verlöschen, ohne daß doch diese Stellen als künstlerischer Kontrast zu begreifen wären.³⁴ So wird der *Kater* einerseits – ganz gegen Tiecks Selbsteinschätzung – zu einem sehr grundsätzlich gemeinten Spiel über »das Theater mit seinen Grundgegebenheiten: Bühne, Rolle, Illusion«³⁵ und erfährt eine fragwürdige Nobilitierung mit philosophischem Gehalt. Andererseits wird die Einheit der Komik der Selbstreflexivität und der Satire auf den Publikums geschmack, die in der übermütigen Freiheit des Zerspielens liegt, nicht mehr gesehen.

Demgegenüber hat Jürgen Brummack den Versuch gemacht, den *Kater* mit der Komödientheorie des jungen Friedrich Schlegel in Verbindung zu bringen, wie dieser sie in dem Aufsatz *Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie* (1794) entwickelt hatte.³⁶ Das Verbindungsglied bildet dabei der Begriff der »poetischen Satire«. Diese kann sich als Satire »wohl sehr weit ins einzelne einlassen, wenn es nicht gänzlich bedeutungslos ist; sie kann aber dem bestimmten Negativen kein bestimmtes Positives entgegenstellen«.³⁷ Sie möchte das Beschränkte von einem unbeschränkten Standpunkt aus treffen, der Schlegel zufolge kein anderer sein kann als der der Poesie selber. Nicht das konkrete Ziel ihres Angriffs, sondern die freie, keine Schranken respektierende Weise, in der sie sich poetisch selbst konstituiert, unterscheidet also die poetische von der gemeinen Satire. Damit ist der konkrete Wirklichkeitsbezug als Unterscheidungsmittel von Satire und reinem ironischen Spiel hinfällig geworden, und das Stück muß dem Interpreten nicht mehr in heterogene Kompositionsprinzipien zerfallen.

34 Ebd., S. 317.

35 Ebd.

36 Jürgen Brummack, *Satirische Dichtung. Studien zu Friedrich Schlegel, Tieck, Jean Paul und Heine*, München 1979, S. 9–45 [zu Schlegel]; S. 46–69 [zum *Gestiefelten Kater*].

37 Ebd., S. 26.

Beim jungen, republikanisch gesinnten Schlegel hat die Komödientheorie freilich eine geschichtsphilosophische und politische Dimension. Die Komödie, die die Freiheit in der geschilderten Weise (mit Abstrichen denkt Schlegel an Aristophanes als Modell) ins Werk setzt, wäre »das schönste Symbol der bürgerlichen Freiheit«,³⁸ sie war ein einziges Mal in der Menschheitsgeschichte verwirklicht, eben bei Aristophanes,³⁹ und ist ohne polemisch-satirischen Beisatz, als reines Entzücken, nur in einer zukünftig zu erreichenden bürgerlich freien Gesellschaft denkbar. Bei Tieck hingegen erschöpft sich die poetische Satire in der übermütigen Freiheit des »immer toller und toller« werdenden Spiels; diese wird nicht ihrerseits mit geschichtsphilosophischen oder politischen Überlegungen gerechtfertigt. Es geht Tieck um innere Freiheit, die sich eben darin beweist, daß sie zu Übermut und Tollheit fähig ist. Das mag auf den ersten Blick als wenig erscheinen, zumal weder Übermut noch Tollheit respektable Theoriestücke der Literaturwissenschaft sind; Interpreten, die die Komödie tadeln, haben denn auch über den Übermut hinaus einen weiteren Gehalt gesucht und sind dabei nur unzureichend fündig geworden.⁴⁰ Dennoch sollte man die übermütige Freiheit nicht unterschätzen. Zu denken geben kann jedenfalls der Umstand, daß es einigermaßen schwierig zu sein scheint, sich in der Rezeption auf dem Niveau des Unsinns zu halten, das Tieck mit dem *Gestiefelten Kater* gesetzt

38 Friedrich Schlegel, *Studien des klassischen Altertums* (= Krit. Ausg., Bd. 1), hrsg. von Ernst Behler, Paderborn [u. a.] 1979, S. 23: »[...] wenn die Freude, wo wir Schranken erwarteten, uns mit Freiheit überrascht, so wird sie das schönste Symbol der bürgerlichen Freiheit. – Überhaupt wird Freiheit durch das Hinwegnehmen aller Schranken dargestellt.«

39 Ebd., S. 24: die komische Muse war »nur bei einem Volke, und bei diesem einen Volke nur eine kurze Zeit, frei«.

40 Was dann zum Grund des Tadels gemacht wird. Vgl. etwa Ribbat (s. Anm. 24), S. 192: »Die im »Gestiefelten Kater« in der Tat mitwirkende Satire ist dort, wo sie offen hervortreten könnte, ihrer entscheidenden Energie beraubt. Weil aber der radikalen Kritik an der Epoche ausgewichen wird, muß die exemplarische Destruktion des Theaterbetriebs zu einem unverbindlichen Spiel geraten. Wie hier die reale Revolution zum Theatercoup gemacht wird, das bedeutet Affirmation – des »Dichters« wie des Autors Tieck.«

hat, und nicht zu den Verirrungen des Publikums im Stück hinabzusinken. Wirklich gibt es eine mit der Veröffentlichung einsetzende Fehlrezeption des *Katers*, die die Publikumsreaktionen auf fatale Weise reproduziert und von daher wie eine vom Unsinn unwiderstehlich angesteckte Fortsetzung des Stücks in der Wirklichkeit anmutet.

Friedrich Nicolai tadelte seinen Autor bald nach der Veröffentlichung des *Katers* mit dem ganzen Gewicht der Erfahrung, die er in vierzig Jahren Teilhabe am literarischen Betrieb angesammelt haben wollte. Er warnte Tieck davor, »sich Sprüngen Ihrer Einbildungskraft ohne Plan und Zusammenhang zu überlassen. Das mag Sie vielleicht amüsieren, ich zweifle aber, ob es Ihre Leser amüsieren werde, die wahrlich nicht wissen, aus welchem Standpunkte sie ansehen sollen, was sie lesen.«⁴¹ Hier echart Nicolai unfreiwillig die Klage Leutners: »Den Kater verliert man nun ganz aus den Augen, und man behält gar keinen festen Standpunkt.« (Erster Zwischenakt, S. 23) Tieck selbst trieb ein Spiel mit der Rezeptionsvorwegnahme. In der »Zuschrift an den Herrn Peter Leberecht«, die er den *Sieben Weibern des Blaubart* voranschickte, schrieb er: »So eben habe ich den *gestiefelten Kater* erhalten. Ein anderer guter Freund, der eben zum Besuch bei mir war, konnte sich nicht genug darüber verwundern, wie sich ein ernsthafter, erwachsener Mensch mit dergleichen Possen beschäftigen könne.«⁴² Damit scheint er Schlosser nachzuahmen, der gleich zu Beginn des Stückes sagt: »Ein Kindermärchen? Aber um Gottes willen sind wir denn Kinder, daß man uns solche Stücke aufführen will? Es wird doch wohl nimmermehr ein ordentlicher Kater aufs Theater kommen?« (Prolog, S. 5) Die Uraufführung schließlich, die Tieck 1844 »auf hohen und höchsten Befehl«⁴³ auf

41 Brief Friedrich Nicolais an Tieck vom 19. Dezember 1797 (*Briefe an Ludwig Tieck*, hrsg. von Karl von Holtei, Bd. 3, Breslau 1864, S. 59 f.).

42 Ludwig Tieck, *Schriften*, Bd. 9, Berlin 1828, S. 87.

43 Ludwig Tieck, »Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der Berliner Hofbühne«, in: L. T., *Schriften 1836–1852*, hrsg. von Uwe Schweikert, Frankfurt a. M. 1986, S. 1032.

der Berliner Hofbühne inszenierte, hatte ein Publikum, das begierig war, sich mit dem Publikum in der Komödie zu verwechseln: »Das anschauende Publikum zeigte sich so, wie es mehr oder minder immer ist, und wie es in der Posse geschildert worden. Als der Vorhang zuletzt fiel und der Epilog gesprochen werden sollte, entfernten sich fast Alle, und versäumten den notwendigen Schluß in der Meinung: es sei nun Alles abgetan.«⁴⁴

Zum Publikum des Stücks gehören wollte auch eine philologische Deutung. Jacques Wolf hat zu Beginn unseres Jahrhunderts einige offensichtliche, einige von ihm entdeckte und einige von ihm erfundene politische Anspielungen im *Gestiefelten Kater* zum Anlaß genommen, das Drama als Satire auf die politische Situation Europas und die Verhältnisse im preußischen Königshaus im ausgehenden 18. Jahrhundert zu deuten.⁴⁵ Dabei hat er übersehen, daß die politischen Anspielungen wiederum nur eine Weise sind, in der der Publikumsgeschmack die Märchenfabel überfremdet. Wenn etwa der Kater gegen Ende auftritt, »Freiheit und Gleichheit« verkündet und sagt: »Nun wird ja wohl der Tiers état Gottlieb zur Regierung kommen« (III, S. 58) – dann dürfte die Intention Tiecks kaum darin liegen, der literarischen Öffentlichkeit hier wirklich eine Aussage über die Französische Revolution zu vermitteln. Welche auch? Wie Schlossers unmittelbare Reaktion zeigt (»Doch also ein Revolutionsstück? – So sollte man doch um des Himmels willen nicht pochen«; S. 58)⁴⁶, geht es in erster Linie wieder darum, eine engstirnige Publikumsreaktion zu

44 Ebd.

45 Jacques Wolf, »Les allusions politiques dans le »Chat botté« de Ludwig Tieck«, in: *Revue Germanique* 5 (1909), S. 158–201.

46 Abweichend (und deutlicher) die *Phantasia*-Fassung. Hier sagt Schlosser: »Halt! Ein Revolutionsstück! Ich wittre Allegorie und Mystik in jedem Wort! Halt! halt! Zurück möcht ich nun alles denken und empfinden, um all die großen Winke, die tiefen Andeutungen zu fassen, die religiöse Tiefe zu ergründen! Halt! Nur nicht gepocht! Es sollte lieber von vorn gespielt werden! Nur nicht weltlich getrommelt!« (Tieck, s. Anm. 8, S. 557.)

treffen, in diesem Fall die Engstirnigkeit, überall Tiefsinn und verborgene politische Bedeutungen zu wittern. Wolfs Interpretation setzt nur Schlosser fort.

V

Literaturgeschichtlich gewirkt hat der *Gestiefelte Kater* in erster Linie dadurch, daß das Stück die Gattung der romantischen Literaturkomödie begründet hat, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre Blütezeit hatte. A. W. Schlegel war sich 1797 in einer Rezension in der *Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung* noch unsicher, wie er das gerade erschienene Stück denn einordnen solle: »Es ist zu befürchten, daß es den Theoretikern viel Noth machen wird, die Gattung zu bestimmen, wohin es [das Schauspiel *Der gestiefelte Kater*] eigentlich gehört. So viel sieht man ohne tiefe Kennerschaft ein, daß es eine Posse ist, eine kecke, muthwillige Posse, worin der Dichter sich alle Augenblicke selbst zu unterbrechen und sein eigenes Werk zu zerstören scheint, um nur desto mehr Spöttereien rechts und links und nach allen Seiten wie leichte Pfeile fliegen zu lassen.«⁴⁷ Die Posse allein aber macht noch nicht die romantische Literaturkomödie aus. Ihre anderen Gattungsmerkmale setzen eine ganz bestimmte literarhistorische Konstruktion voraus, die in der Frühromantik Gemeingut war, aber auch von späteren Romantikern noch weitgehend geteilt wurde.

In dieser Konstruktion erscheint die Aufklärung als eine aus dem Protestantismus hervorgegangene geistige Bewegung, die die Kunst auf den Nullpunkt zurückgebracht hat und in der alle lebendige Tradition endgültig erstorben ist: »ein gänzlich zerstörendes Princip für die Religion und mittelbar für die Poesie«, wie etwa Schelling in seiner *Philosophie der Kunst* ausführt. »Man braucht nur zu erinnern«, fügt er hinzu, »daß die Freidenkereien und Aufklärungen

⁴⁷ August Wilhelm von Schlegel, *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, Bd. 11, Leipzig 1847, S. 141.

nicht die geringsten poetischen Hervorbringungen aufweisen können.«⁴⁸ Vergleichbare Formulierungen lassen sich auch bei Tieck nachweisen, so etwa in den unter starkem Einfluß der Jenaer Freunde geschriebenen *Briefen über Shakspeare* (1800). Hier schreibt Tieck etwa, daß sich »seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Lähmung in allen Gliedern von ganz Europa gezeigt« habe und »das Streben der Wissenschaften und der Künste [. . .] seitdem ganz etwas Armseliges geworden«⁴⁹ sei. »Es ist nun nicht mehr von dieser oder jener Thorheit die Rede, sondern die Zeit selbst ist thöricht geworden«, ein »Universalstall«,⁵⁰ dringend der Reinigung bedürftig. In dieser Zeit mußte auch das Theater »nothwendig das abgeschmackte Ding werden [. . .], was es gegenwärtig ist, so daß nach vielen trübseligen Verwandlungen es nun gar dahin gekommen ist, daß, um mich kurz und stark auszudrücken, Theater und Kotzebue gleichbedeutende Namen geworden sind.«⁵¹ Gerade die letzte Bemerkung läßt sehen, wie wohl auch schon dem *Gestiefelten Kater* eine solche Einschätzung der Gegenwart als literarischer Nullpunkt zugrunde liegt. Tieck reagiert jedoch ganz anders auf die so wahrgenommene Situation als Schelling, der den Dichtern der Gegenwart empfahl, sich einstweilen, da die Aufklärung die Möglichkeit von allgemeinverbindlichen Mythologien zerstört hatte, mit einer je eigenen Mythologie zu behelfen. Im *Kater* arbeitet Tieck mit einer Kombination aus folgenden Elementen: dem Rückgriff auf die Ursprünglichkeit der alten, wunderbaren Fabeln, der Satire auf das gegenwärtige Bewußtsein und der Inanspruchnahme der Selbstreflexion des modernen Poeten.

⁴⁸ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1985, Bd. 2, S. 268 f. Vgl. auch die ganz ähnliche Geschichtskonstruktion in Novalis' *Die Christenheit oder Europa* und die verstreuten Reflexionen Friedrich Schlegels über das »gegenwärtige Zeitalter«.

⁴⁹ Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*, Bd. 1, Leipzig 1848, S. 153.

⁵⁰ Ebd., S. 154.

⁵¹ Ebd., S. 162.

In verschiedener Gewichtung findet man diese Elemente in der romantischen Literaturkomödie wieder: in Tiecks eigenen Nachfolgestücken des *Katers*, der *Verkehrten Welt* und dem *Prinz Zerbino*; in Brentanos *Gustav Wasa*, in Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* oder in Eichendorffs *Krieg den Philistern*. Solange die Diagnose der Gegenwart als einer Zeit literarischer Flachheit überzeugen konnte und der Gegenpol einer raffiniert selbst-reflexiv gebauten, übermütigen inneren Freiheit seinen Glanz behielt, hatte die Literaturkomödie ihre hohe Zeit. Mit der vormärzlichen Ablehnung einer am Parameter der Literatur orientierten Zeitdiagnose und der ideologiekritischen Destruktion der bloßen inneren Freiheit geriet sie allerdings in die Krise. Ob über diesen Bruch hinweg im späteren 19. oder 20. Jahrhundert eine produktive literarische Aneignung nochmals stattgefunden hat, erscheint zweifelhaft. Der Hinweis auf die modernen Bühnenexperimente eines Pirandello oder Brecht,⁵² den man gelegentlich findet, zehrt doch allzusehr davon, den *Gestiefelten Kater* für eben die ernsthafte philosophische Meditation über Bühne, Theater, Schein und Sein zu halten, die er nicht ist.

52 Vgl. Ernst Nef, »Mittel der Illusionszerstörung bei Tieck und Brecht«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 83 (1964), S. 191–215; Manfred Frank, »Kommentar«, in: Tieck (s. Anm. 8), S. 1381.

Literaturhinweise

- Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater*. Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. In: *Volksmärchen*. Hrsg. von Peter Leberecht. Berlin: C. A. Nicolai, 1797. S. 1–139.
- *Der gestiefelte Kater*. Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. Von Peter Leberecht. Aus dem Italiänischen. Erste unverbesserte Auflage. Bergamo 1797, auf Kosten des Verfassers. In Kommission bey Onorio Senzocolpa.
- Phantasmus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812. [*Der gestiefelte Kater* in: Bd. 2, S. 145–249.]
- Schriften. Bd. 5: Phantasmus. Zweiter Theil. Berlin: Georg Reimer, 1828. [*Der gestiefelte Kater*: S. 161–280.]
- Phantasmus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen und Schauspielen. Zweite Ausgabe. Zweiter Band. Berlin: Georg Reimer, 1845. [*Der gestiefelte Kater*: S. 303–434.]
- Werke in vier Bänden. Hrsg. von Marianne Thalmann. München: Winkler, 1964. [*Der gestiefelte Kater* in: Bd. 2: *Die Märchen aus dem Phantasmus*. Dramen. S. 205–269. Der Text basiert auf dem *Schriften-Druck*.]
- Phantasmus. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. [*Der gestiefelte Kater*, S. 490–564. Der Text basiert auf dem *Phantasmus* von 1812.]
- *Der gestiefelte Kater*. Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam, 1984 [u. ö.]. (Universal-Bibliothek. 8916.) [Der Text basiert auf dem Erstdruck von 1797.]
- Arntzen, Helmut: *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München 1968.
- Beyer, Hans-Georg: *Ludwig Tiecks Theatersatire *Der gestiefelte Kater* und ihre Stellung in der Literaturgeschichte*. Diss. München 1960.
- Brummack, Jürgen: *Saurische Dichtung. Studien zu Friedrich Schlegel, Tieck, Jean Paul und Heine*. München 1979.
- Frank, Manfred: *Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. München 1972.