

„... die Zeit selbst ist thöricht geworden ...“

Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des *Spiel im Spiel*-Dramas

„[...] ich ziehe mich zurück“¹, erklärt in der 1797 erschienenen Erstfassung von Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* der Dichter, dessen Märchenspiel gewissermaßen der Titelheld des auf und neben der Bühne inszenierten Theaterabends ist, am Ende seiner letzten Auseinandersetzung mit dem unzufriedenen Publikum. Damit stehen am „völligen Schluß“ (S. 62) des Stückes gerade jene Worte, die das konventionelle Illusionstheater als Teil seines Fiktionsvertrages mit dem Publikum als selbstverständlich voraussetzt, während umgekehrt an seinem Anfang eine Frage steht, die eigentlich erst nach der Aufführung gestellt werden kann: „Aber ich bin doch neugierig“, bemerkt ein Zuschauer zum andern, „was sagen Sie zu dem heutigen Stücke?“ (S. 5) Diese beiden Eckdaten der Rahmenhandlung geben Aufschluß über einen von Tieck in bisher ungekanntem Ausmaß zum poetischen Prinzip erhobenen Bruch des Fiktionsvertrages, der das Illusionstheater absichert: Die von diesem – zumindest im Moment der Aufführung – keineswegs als Bestandteil des Dargebotenen vorgesehene Kommunikation zwischen Dichter und Publikum wird zur Rollenkonfiguration einer Rahmenhandlung, die in der Austauschbarkeit von Sprachmustern die Wirklichkeit jenseits der Bühne als ebenso theatralisch decouvriert wie die Scheinwelt des Theaters.² Damit greift Tieck erneuernd in eine Tradition ein, deren Ursprünge bis auf den selbstreflexiven Theaterscherz des Aristophanes zurückgehen. In der mittelalterlichen Praxis öffentlich-repräsentativer Festlichkeit verwurzelt und in der frühen Neuzeit durch den Topos des *theatrum mundi*, wie er das Theater Hans Sachs’ prägte, vorbereitet, gelangte das *Spiel im Spiel*-Drama in den Werken Shakespeares

¹ Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater*. Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. Hg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart 1984 (= Reclam Universalbibliothek. Bd. 8916). Die Angaben zu diesem Text werden im Folgenden im fortlaufenden Text mit Seitenzahl unmittelbar angeschlossen.

² Vgl. dazu insgesamt Dietrich Schwanitz: *Die Wirklichkeit der Inszenierung und die Inszenierung der Wirklichkeit. Untersuchungen zur Dramaturgie der Lebenswelt und zur Tiefenstruktur des Dramas*. Meisenheim a. G. 1977 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft. Bd. 22).

und seiner Zeitgenossen zur paradigmatischen Reifung, aus der schließlich auch Goethes dramatisches Werk formale ebenso wie sinnbildende Impulse bezog. Werkgeschichtlich betrachtet, fällt der *Gestiefelte Kater* in eine Frühphase von Tiecks Auseinandersetzung mit dieser Tradition, die, von Anfang an durch Tiecks lebenslange Verehrung für Shakespeare geprägt, später in den theaterhistorischen Schriften – neben dem unvollendet gebliebenen Buch über Shakespeare etwa in *Das altenglische Theater* (1811-1828), *Die Anfänge des deutschen Theaters* (1817) und *Die geschichtliche Entwicklung der neueren Bühne* (1831) – auch theoretisch faßbar wird. Literaturgeschichtlich gesehen manifestiert sich im *Gestiefelten Kater* bereits das ästhetische Programm der Frühromantik, das als „Kritik und Korrektur der politischen Revolution von 1789“³ die von der Revolution verfehlte Emanzipation des Subjektes auf dem Wege einer universellen Versöhnung von Kunst und Wirklichkeit zu ermöglichen strebte. So steht die Komödie in mehr als einem Sinn auf der Schwelle: Die praktische Aneignung einer von Tieck erst nachträglich – in der Rahmennovelle, durch die er den *Gestiefelten Kater* 1812 in das Konstrukt des *Phantasmus* einbindet – als Bezugsrahmen markierten Tradition öffnet das *Spiel im Spiel*-Drama durch eine kompromißlos radikale Poetik des metaleptischen Sprunges für den unumkehrbaren Wandel zur Moderne.

„Die poetische Kritik, die spottende Bühne, die sich selbst zum Gegenstande der Gespötte macht, ist am kräftigsten und bittersten schon vom Aristophanes zum selbständigen Gedicht erhoben worden“⁴, konstatiert Tieck 1828 im Vorbericht zur ersten Lieferung seiner *Schriften*. Die 414 v. Chr. aufgeführte Komödie *Die Vögel* ist ein solches ‘selbständiges Gedicht’, in dem Aristophanes den Chor von der Bühne aus über das gerade stattfindende Spiel *ad spectatores* sprechen läßt. Die Vogelfiguren illustrieren dieses Spielbewußtsein als Mischwesen aus Sein und Schein; von Menschen dargestellt, zeigen sie sich innerhalb des von dem Stück gegebenen Fiktionsraumes als von ihnen abstammend. Vor diesem Hintergrund schlägt der Chorführer mit dem an den Zuschauer gerichteten Angebot, „sein Leben froh / Mit den Vögeln hinzuspinnen“, eine Brücke zwischen Bühne und Wirklichkeit, indem er das eine als karnevaleske Gegenwelt des anderen erklärt: „Denn was hierzulande schändlich und verpönt ist durchs Gesetz, / Das ist unter uns, den Vögeln, alles löblich und erlaubt.“⁵ Die Subversion kulturellen Regelwerkes setzt jedoch

³ Hans Robert Jauss: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a.M. 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Bd. 864), S. 84.

⁴ Vorbericht. In: Tieck, Schriften, Bd. I, S. III.

⁵ Aristophanes: Die Vögel. In: Ders.: Komödien. Übers. v. Ludwig Seeger. München o. J., S. 105-164, hier S. 132.

für ihren komischen Effekt das Regelwerk selbst voraus, das im Zerrspiegel der Gegenwelt nichts von seiner Verbindlichkeit verliert, da die Umkehrung ausdrücklich als Fiktion bezeichnet und die Realität damit ex negativo neu auf das nur vorübergehend suspendierte Gesetz verpflichtet wird. Der Chor bildet die Gelenkstelle zwischen den Sphären, indem er als Stimme des fiktiven Volkes mit dem realen Publikum kommuniziert und das Angebot, sich der Freiheit des Vogelvolkes auf dem Weg der eigenen Metamorphose zu vergewissern, schließlich mit einer Drohung konterkariert:

Noch ein Wort, des Preises wegen, an die Richter richten wir:
Krönt ihr uns, jedwedem schenken wir des Guten Fülle dann; [...] Aber wollt ihr uns nicht krönen, setzt dann nur Blechhauben auf, Den Statuen gleich, und jeder unter euch, der keine trägt, Wird gerad, wenn er im weißen Mantel prangt, wie er's verdient, Vom gesamten Volk der Vögel überschissen um und um!⁶

Der Blick auf die Verfahren des Theaters, der später in Nachfolge Tiecks bei Luigi Pirandello zur Auseinandersetzung mit der eigendynamischen Macht der Poesie werden wird, richtet sich bei Aristophanes primär auf die Macht öffentlicher Rede: Die Vögel sind weder die Schauspieler noch ihre Rollen, sondern die vorübergehende Synthese beider Aspekte im Zeichen der uneigentlichen – fingierten – Rede, die öffentlich straflos mißliebige Zeitgenossen unter Nennung ihres Namens mit den Verbalfäkalien bissigen Spottes überhäufen darf. Die tierische Natur der Vögel legitimiert die Drastik dieses Bildes, ist jedoch ihrerseits Produkt souveräner Sprachkompetenz – „[...] durch Worte macht / Man jedem Flügel“⁷, erklärt Pisthetairos dem Gerichtsboten – und deutet von daher immer wieder auf den Menschen an sich, dessen Bild, in den vom Chorführer beschworenen Statuen zum Kunstwerk verdichtet, in den Vögeln parodistisch auf die eigene Natur zurückgeführt wird.

Die Komödien des Aristophanes kennen noch keine in sich geschiedenen Spielebenen, das Sprechen *ad spectatores* ist vielmehr eine Vorform des Spieles im Spiel⁸, deren Sinnfälligkeit aus ihrem kultischen Kontext erwuchs. Jeweils für einmalige Aufführungen beim alljährlichen Dionysosfest verfaßt und in ihrer lockeren Szenenfolge noch dem Stegreiftheater verwandt, waren sie selbst gewissermaßen Binnenspiele einer ritualisierten Rahmenhandlung, mit der sie durch den Chor verbunden wurden.⁹ Von daher entblößte die Selbstre-

⁶ Ebd., S. 143.

⁷ Ebd., S. 153.

⁸ Vgl. dazu Joachim Voigt: Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama. Göttingen, Diss. 1954, S. 11.

⁹ Vgl. dazu Horst-Dieter Blume: Die *Frösche* des Aristophanes. In: Europäische Komö-

flexion des Spieles auch nicht die Verlogenheit eines künstlich hergestellten Scheines, sondern sie verwies auf das Wesen des Festes selbst, in dem sich Kunst, Politik und Religion vermischten: „So entstand eine Festlichkeit als die edelste Anstalt, daß die Unterhaltung des Volkes zugleich die größte Sammlung und Erhebung des Geistes wurde“, faßt Tieck 1831 zusammen, „unmittelbar an den Staat, die Geschichte und den religiösen Cultus gelehnt, empfing das dramatische Gedicht von diesen Beziehungen Würde und höchste Bedeutung“¹⁰. Die „Täuschung“ im Sinne der Illusion dagegen, bemerkt er in einem Fragment des Buches über Shakespeare, sei „beim Aristophanes nur sehr Nebensache“¹¹ gewesen.

Auch das „Theater der Neuen“¹² wurzelt im öffentlichen Fest, das allerdings ein anderes Profil aufweist als „jener erhabene Wahnsinn, jene geregelte Trunkenheit der begeisterten alten Welt“¹³. Das Fest der beginnenden Neuzeit ist zunächst von den Ritualen höfischer Repräsentationstheatralität bestimmt. Bei Turnieren und Jagden, Triumphzügen und Kirchenprozessionen, Fürstenhochzeiten und -beerdigungen gelangt mittels symbolträchtiger Requisiten und Kostüme, unterstützt von Feuerwerken, Pantomime und Musik, das Normengefüge der Ständegesellschaft zur Aufführung, durch die dem Volk die Legitimität einer gottgewollten Hierarchie sinnlich veranschaulicht und in ihrer Bedeutung immer neu bestätigt wird.¹⁴ „Alle jene Feste“, faßt Tieck dieses dialektische Verhältnis zusammen, „hatten mehr oder minder einen dramatischen Charakter. Je festlicher, je heiterer eine Anstalt eingerichtet werden soll, um viele zugleich anzuregen und zu erfreuen, um so dramatischer wird sie von selbst, um so mehr nimmt sie den Charakter eines Schauspieles an“¹⁵. Gleichzeitig eröffnen Karneval und Jahrmärkte Spielräume, die die potentiell subversive Anarchie des Rausches in zeitlicher und räumlicher Begrenzung sanktionieren¹⁶ und mit „Mummenschanz, Schönbartlaufen und Fastnachtspielen

die. Hg. v. Herbert Mainusch. Darmstadt 1990, S. 13-37, hier bes. S. 13-17.

¹⁰ Die geschichtliche Entwicklung der neueren Bühne. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. II, S. 313-373, hier S. 316f.

¹¹ Das Buch über Shakspeare. In: Tieck, Nachgel. Schriften, Bd. II, S. 94-158, hier S. 141.

¹² Ebd., Bd. II, S. 141; der Begriff taucht bei Tieck überhaupt häufig auf, ohne daß er historisch konkretisiert wird.

¹³ Die geschichtliche Entwicklung der neueren Bühne. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. II, S. 318.

¹⁴ Vgl. dazu Richard Alewyn: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München 1989 (= Becksche Reihe. Bd. 389), bes. S. 18-37.

¹⁵ Das altenglische Theater. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 215-321, hier S. 246.

¹⁶ Vgl. dazu Roger Caillois: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1982 (= Ullstein-Buch. Bd. 35153), S. 150-155.

der Bürger und Bauern“¹⁷ die Ansätze einer theatralischen Volkskunst hervorbringen, die allerdings, ebenso wie die höfische Repräsentation, immer auf ihre Scheinhaftigkeit durchsichtig bleibt. Gerade die Darstellungspraxis des Fastnachtspiels ist ursprünglich in eine Geselligkeit eingebunden, in deren Rahmen das Spiel ähnlich wie die Komödien des Aristophanes seine wesenhafte Verwandtschaft mit dem Fest selbst aufnimmt,¹⁸ um sich mit seinen Zuschauern über traditionell festgelegte Bedeutungskomplexe zu verständigen; „von einem ächten Spiel, wie von Täuschung der Zuschauenden“, bemerkt Tieck, „konnte wol nicht die Rede sein“¹⁹.

Als gegen Ende des 15. Jahrhunderts „das öffentliche Leben in Europa verschwand, die Volks- und Kirchenfeste, die großen Vereinigungen der Volksmassen bei den Schauspielen der Turniere und fürstlichen Feierlichkeiten, [...] als mit dem Rittertum der Glanz und das Wunder der Kirche sich verdunkelten“²⁰, beginnen Welt und Theater, sich voneinander zu scheiden. Der situationsgebundene Weltbezug, durch den das Spiel bisher in erster Linie Strategien zur Bewältigung je konkreter Wirklichkeit zur Verfügung gestellt hat, wird durch die programmatische Didaxe einer Dramenliteratur ersetzt, die selbst zum „wirkungsmächtigen Medium in religiösen wie gesellschaftlichen Auseinandersetzungen“²¹ wird. Diese Verschiebung zeichnet sich im Werk des Meistersängers Hans Sachs, von dem Tieck behauptet, er sei „der einzige deutsche Poet seines Zeitalters gewesen“²², deutlich sichtbar ab. Während der Meistergesang selbst als Handwerk an den Rezipientenkreis seiner jeweiligen Schule gebunden bleibt und von daher in einem nur sehr begrenzt nach außen geöffneten Kreis realisiert wird, löst das dramatische Werk Sachs' die Bindung an die „vorgängig verständigte Rezeptionsgemeinschaft“²³ eines kon-

¹⁷ Die geschichtliche Entwicklung der neueren Bühne. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. II, S. 318.

¹⁸ „Die Verkleidungen, die an diesem feierlichen Abende vorfielen, gaben eine natürliche Veranlassung, kleine Lustspiele, erst aus dem Stegreif, dann eingelernt, herzusagen [...]“ (Die Anfänge des deutschen Theaters. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 323-388, hier S. 330f.) – Vgl. dazu auch Arne Holtorf: Tanz – Gelage – Maskierung. Elemente von Festlichkeit und ihre Darstellung im frühen Nürnberger Fastnachtsspiel. In: Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtforschung. Tübingen 1980 (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institutes der Universität Tübingen. Bd. 51), S. 177-202.

¹⁹ Das altenglische Theater. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 319.

²⁰ Ebd., Bd. I, S. 247.

²¹ Maria E. Müller: Der Poet der Moralität. Untersuchungen zu Hans Sachs. Bern, Frankfurt a.M., New York 1985 (= Arbeiten zur Mittleren Deutschen Literatur und Sprache. Bd. 15), S. 58.

²² Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 333; zu Hans Sachs überhaupt S. 333-342.

²³ Müller: Poet der Moralität, S. 69.

zeptionell mitgedachten konkreten Zuschauerkreises. Dies wird vor allem in den von Goethe und Tieck besonders geschätzten Fastnachtsspielen spürbar: Sachs beruft sich zwar wiederholt ausdrücklich auf deren Tradition, meidet aber die für diese Tradition typischen „Unfläthereien, an denen sich unsere Vorfahren, mehr als entschuldigt werden kann, ergötzt zu haben scheinen“²⁴, weitgehend und durchsetzt seine Texte gleichzeitig mit moralisierenden Passagen, aus denen hervorgeht, daß der früher selbstverständlich fixierte Bedeutungs- und Wertungshorizont des Dargestellten beim Publikum nicht mehr vorausgesetzt werden kann: „Es genügt nun [...] nicht mehr, eine Narren- oder Lasterreihe aufmarschieren zu lassen, die sich in ihrer Unsinnigkeit selbst disqualifiziert“²⁵; der Narr selbst muß, wie etwa in dem 1559 entstandene Spiel *Der doctor mit der grosen Nasen*, die didaktische Intention abschließend ausdrücklich hervorheben:

Hie nem ein beyspil fraw und mann
 Bey mir, wer auch nit schweigen kann,
 Sunder beschnattert alle ding,
 Obs gleich schand oder schaden bring;
 Es sey auch gleich war oder nicht,
 [...] Das schweigen im beköm vil baß.
 Das alt sprichwort gut kundschaft git:
 Mit Schweigen verredt man sich nit.²⁶

Solches Sprechen *ad spectatores* – ganz besonders dann, wenn es das Sprechen selbst problematisiert – deutet auf Brüche im weltlichen Bezugsrahmen der allegorisierenden Beispieldichtung, denen die historischen und religiösen Dramen Sachs' durch die Ausprägung des Welttheater-Topos kompensierend entgegenwirken: Als „Medium kollektiven Nachvollzuges heilsgeschichtlicher Stationen“²⁷ an Traditionen des mittelalterlichen Mysterienspieles anknüpfend, reflektiert das Drama die *conditio humana* im Horizont der Heilsgeschichte als Schauspiel. Während Sachs die Fastnachtsspiele gemeinsam mit Schwänken und Fabeln und Schwänke als Unterhaltungsliteratur versteht, „darinn, wie in einem spiegel, das gut und annemlich, dergleichen auch das böß und vermeidlich fürgestellt, ganzt lustig, kurtzweilig und one schaden, mit frölichkeit zu lesen“²⁸ sei, suggeriert das religiöse Drama durch den Gedanken des *thea-*

²⁴ Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 331.

²⁵ Müller: Poet der Moralität, S. 70; zu meinen Ausführungen insges. vgl. ebd., S. 64-73.

²⁶ Hans Sachs: Der doctor mit der grossen Nasen. In: Hans Sachs. Werke. Hg. v. A. v. Keller und E. Goetze. Bd. XXI, Stuttgart 1892. (Reprograph. Nachdruck Hildesheim 1964 [= Bibliothek des Literarischen Vereins. Bd. 195]), S. 103-115, hier S. 114f.

²⁷ Müller: Poet der Moralität, S. 71.

²⁸ Hans Sachs: [Vorrede]. In: Ders.: Werke, Bde. XXI, S. 1.

trum mundi eine von Gott in der Doppelfunktion von Regisseur und Publikum prästabilisierte Weltordnung²⁹ und weist auf die Scheinhaftigkeit des menschlichen Lebens als strukturelle Gemeinsamkeit von Bühne und Welt, in der das Theater sich als Gottesdienst vollzieht. In der *Tragedia des jüngsten gerichtes* etwa, in der, wie Tieck amüsiert feststellt, „die Figur Gott Vaters, in der Art eines strengen doch herablassenden Superintendents“³⁰ auftritt, erklärt der „ehrnholdt“ – das Pendant des Narren im Fastnachtsspiel – eingangs: „So wollen wir hier, Gott zu ehren, / Lieb und göttlich forcht zu mehrn, / Halten ein geystlich schön gedicht“³¹, um am Schluß des Stückes jenen Zuschauern, die sich davon belehren lassen, „erlösung / Von welt, sünd, teuffel, hell und todt“³² zu verheißen. Zur Inszenierung des göttlichen Heilsplanes bedient das Theater sich streng formalistischer Stilisierungsverfahren, die die Differenz zwischen Spiel und Wirklichkeit zur Spiegelungsachse idealtypischer Didaxe erhebt: Als Allegorie der Welt³³ gibt das Theater gerade in seiner Künstlichkeit den Blick auf das wahre Wesen menschlicher Existenz frei und begründet gleichzeitig immer neu die Rollenhierarchisierung, die diese Existenz bestimmt, aus dem Verweis auf ein theozentrisch geordnetes Jenseits.³⁴

„Ist die ganze Welt Spiel, so ist das Theater schon Spiel im Spiel“³⁵ – der Topos des *theatrum mundi* birgt bereits die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen für seine Reifung zum Paradigma des Metatheaters.³⁶ Diese Reifung verdankt sich zunächst einer weiteren Vorform des *Spiel im Spiel*-Dramas, dem Genre der sogenannten *masque*, einer Inszenierung höfischer Huldigungsrituale, die das Theater als selbständiges Verfahren zur Feier hierarchischer Machtverhältnisse heranzieht. Die klassische elisabethanische *court masque* ist eine für Hoffeste entworfene Mischung aus formalisierten Glückwunsch- und Huldigungsreden, Tänzen, an denen auch das höfische Publikum teilnimmt, Gesangs- und pantomimischen Einlagen, gewissermaßen also die

²⁹ Vgl. Bernhard Greiner: *Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur*. Heidelberg 1977 (= *Medium Literatur*. Bd. 9), S. 15f.

³⁰ Die Anfänge des deutschen Theaters. In: Tieck, *Krit. Schriften*, Bd. I, S. 323-388, hier S. 340.

³¹ Hans Sachs: *Tragedia des jüngsten gerichtes*. In: Ders.: *Werke*, Bd. XI, S. 400-449, hier S. 400.

³² Ebd., S. 449.

³³ Vgl. Winfried Theiß: *Exemplarische Allegorik. Untersuchungen zu einem literarhistorischen Phänomen bei Hans Sachs*. München 1968, S. 16f.

³⁴ Vgl. Manfred Karnick: *Rollenspiel und Welttheater*. München 1980, S. 16ff.

³⁵ Greiner: *Welttheater als Montage*, S. 19.

³⁶ Zum Terminus 'Metadrama' vgl. Karin Vieweg-Marks: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt a.M. 1989 (= *Literarische Studien*. Bd. 1).

privatisierte Form des früher öffentlichen Festtheaters, in der die Geehrten – meist Mitglieder des Königshauses oder des Hochadels – selbst Rollen übernehmen können. Thematisch weniger durch eine konsistente Handlung als durch die *device*, den von ihr illustrierten Sinnspruch, zentriert, grenzt die *masque* ihr Spiel auch durch Kulissen und Kostüme von der Menge der nicht aktiv partizipierenden Festteilnehmer ab und betont ihren selbständigen Charakter abschließend durch die Demaskierung aller Spielenden. Ihr karnevaleskes Gegenstück ist die *anti-masque*, die, die Allegorisierungsverfahren der *court masque* volkstümlich-derb parodierend, als Einlage in größeren Schauspielen auf öffentlichen Bühnen³⁷, vor allem aber – gegebenenfalls auch als Puppenspiel – auf Jahrmärkten und bei Volksfesten aufgeführt wird. Spottend oder huldigend vergegenwärtigt die *masque* die Theatralität nicht der irdischen Existenz als solche, sondern der zeitgenössischen Wirklichkeit. Damit tritt aus dem Abbildungsverhältnis zwischen Diesseits und Jenseits, wie es im Topos des *theatrum mundi* konventionalisiert worden ist, eine zweite Spiegelsachse hervor, die das Verhältnis zwischen Spiel und Wirklichkeit von der heilsgeschichtlichen Perspektive löst und so auch die dramenimmanente Vervielfältigung von Spielebenen ermöglicht, kraft derer das Theater die Reflexion des Scheines auch zur Entblößung diesseitiger Wahrheiten einsetzen kann.

Shakespeares Werk entwickelt insgesamt drei prototypische Modelle des *Spiel im Spiel*-Dramas, die sich vor allem in der jeweiligen Beziehung dieser beiden Spiegelachsen zueinander unterscheiden; gemeinsam ist ihnen, daß die Bedeutung der metatheatralischen Struktur in allen drei Fällen aus eben dieser Beziehung bestimmt wird. In *A Midsummernight's Dream* (ca. 1596/96) setzt Shakespeare den Kontrast der ineinander ragenden, ontologisch unterschiedlichen Sphären von Elfenreich und Menschenwelt auf der einen und die in sich klar getrennte, aber auf derselben Wirklichkeitsebene – in der Menschenwelt – statthabende Konstellation aus Binnen- und Rahmenspiel auf der anderen Seite im Zeichen einer Reflexion über das Theater im Spannungsfeld zwischen Vision und Huldigungsritual. Diskret die Ästhetik apriorischer Fiktionsgrenzen verweigernd, erzählt die Rahmenhandlung mit der Geschichte der Liebenden weniger von der Liebe selbst als von den Möglichkeiten der Manipulation von Wahrnehmung. Anhand des von Oberon verhängten Liebeszaubers drängt die Macht einer spiegelbildlich zur Rollenhierarchie des attischen Fürstentumes

³⁷ Vgl. dazu den Artikel „Masque“ in: Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hg. v. Friedrich Blume. Bd. VIII, Kassel, Basel, London, New York 1960, Sp. 1760-1770, sowie Rudolph Brotanek: Die englischen Maskenspiele. Wien 1902.

angelegten metaphysischen Gegenwelt in die diesseitige Wirklichkeit hinein. Die visionäre Erfahrung dieser Gegenwelt wird von den beiden neu konstelierten Paaren ebenso wie von deren karikaturistischem Pendant, dem von Puck mit einem Eselskopf 'begabten' Handwerker Bottom, als Traum rationalisiert, von dem aus Bottom den Bogen zur Theaterdichtung schlägt:

I have had a most rare vision. I have had a dream, past the wit of man to say what dream
ist was. [...] I will get Peter Quince to write a ballad of this dream [...]; and I will sing it
in the latter end of a play, before the Duke.³⁸

Theseus, der potentielle Adressat des ausgeführten Traumberichtes, läßt die auch von den Liebenden erzählten Erlebnisse von vornherein nur als Ausgeburten einer pathologisch überspannten Phantasie gelten – „The lunatic, the lover, and the poet / Are of imagination all compact“³⁹ –, während einzig Hippolyta, seine Braut, die Möglichkeit in Erwägung zieht, daß der in allen Erzählungen übereinstimmend geschilderten Vision eine gemeinsame Realitätserfahrung zugrunde liegt:

[...] all of the story of the night told over / And all their minds transfigur'd so together, /
More witnesseth than fancy's images, / And grows to something of great constancy; But
howsoever, strange and admirable.⁴⁰

Statt jedoch auf Hippolytas Überlegungen zu reagieren, fordert ihr fürstlicher Bräutigam jäh das dem Anlaß und seinem Rang angemessene höfische Festtheater: „Come now; what masques, what dances shall we have [...], / What revels are in hand? Is there no play [...]“⁴¹ Die konventionelle Form höfischer Theatralität mit ihrem sicher definierten Fiktionsraum bringt das irritierende Gleiten der Wahrnehmung zwischen Traum und Wirklichkeit zum Stillstand. In ihrer grotesken Komik eher eine versehentlich in das Hoffest geratene *anti-masque*, erfüllt die von den Handwerkern dargebrachte Liebestragödie von Pyramus und Thisbe doch genau den normenaffirmativen Zweck der *court masque*: Für die Legitimation der von Oberon gestifteten Liebesbindungen in Theseus' Reich ist nicht das Ritual der Trauung maßgeblich, sondern das Theaterfest, das die Muster gesellschaftlicher Repräsentation neu etabliert, nachdem die visionäre Begegnung mit der Sphäre der Elfen diese in Frage gestellt hat. Das Traumspiel hat die Natur des Menschen beeinflußt, die *masque* sozialisiert ihn zur Kultur – einer Kultur, die die eloquente erotische Liebe durch das unbeholfene Stammeln der Untertanen ersetzt, das auszulegen Privi-

³⁸ William Shakespeare: *A Midsummernight's Dream*. Hg. v. Harold F. Brooks. London, New York 1979, S. 98f. (IV, 1)

³⁹ Ebd., S. 103. (V, 1)

⁴⁰ Ebd., S. 104f.

⁴¹ Ebd., S. 105.

leg des Fürsten ist: „Love, therefore, and tongue-tied simplicity / In least speak most, to my capacity.“⁴² Selbst der Epilog, in dem die Autonomie der Fiktion genretypisch in Frage gestellt und das Binnenspiel ausdrücklich mit der Rahmenhandlung verknüpft werden könnte, wird auf Theseus' Bitte – „No epilogue, I pray you; for your play needs no excuse“⁴³ – durch einen Tanz ersetzt. Im Epilog der Rahmenhandlung aber behält die Sphäre der Elfen das letzte Wort. Puck, König Oberons Narr, beschwört im Appell an die Zuschauer noch einmal die Verwandtschaft zwischen Traum und Theater im Zeichen der Vision: „If we shadows have offended, / Think but this, and all is mended, / That you have but slumber'd here, / While these visions did appear.“⁴⁴

Vermutlich kurz nach der angenommenen Entstehung von *A Midsummer-night's Dream* präzisiert Shakespeare in *As you like it* die gegenseitige Durchdringung von Spiel und Wirklichkeit zum Programm des *theatrum mundi*: „All the world's a stage, / And all the men and women merely players“⁴⁵, klagt der Melancholiker Jaques, der seinen Herrn in die von dessen Bruder verhängte Verbannung begleitet. Der Fürst selbst gibt die Folie dieser Klage, als er das repräsentative Gepränge des Hoflebens im Rückblick gegenüber der freien Natur des Waldes herabsetzt: „Hath not old custom made this life more sweet / Than that of painted pomp? Are not these woods / More free from peril than the envious court? / Here feel we not the penalty of Adam.“⁴⁶ Die Theatralität des Hofes mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten der Verstellung ist der Ort der Erbsünde schlechthin. Doch auch der Aufenthalt im Wald bleibt nicht vom Einfluß des Spieles verschont; „this wide and universal theatre“⁴⁷ umfaßt das menschliche Dasein nicht nur in seiner kulturellen, sondern auch in seiner natürlichen Verfaßtheit. Auch hier ist es der Narr, der auf dem Grenzgängertum von Kommunikation zwischen Spiel und Wahrheit beharrt, und auch hier ist es die Liebe, die beides versöhnt: „a masquer representing Hymen“ führt Rosalind und Celia am Ende „as themselves“⁴⁸, ohne ihre männliche Verkleidung, ihren Geliebten zu mit den Worten: „I bar confusion. / 'Tis I must make conclusion / Of these most strange events [...] / If truth holds true contents.“⁴⁹

⁴² Ebd., S. 109.

⁴³ Ebd., S. 123.

⁴⁴ Ebd., S. 127.

⁴⁵ William Shakespeare: *As You like it*. Hg. v. H[arold] J[ames] Oliver. Harmondsworth 1968, S. 87 (II, 7).

⁴⁶ Ebd., S. 70 (II, 1).

⁴⁷ Ebd., S. 87 (II, 7).

⁴⁸ Ebd., S. 136 (V, 4).

⁴⁹ Ebd., S. 137.

Die Suche nach der Wahrheit im Spiel findet ihre für die weit über Tiecks Komödie hinaus traditionsstiftende Vollendung in der Konzeption des *Hamlet*, in dem Shakespeare die Trennung zwischen Binnen- und Rahmenspiel zum Trägermedium einer existentiellen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Welt und Bühne macht: „the purpose of playing [...] both at the first and now, was and is to hold as't were the mirror up to nature“⁵⁰, mit diesen Worten erläutert Hamlet im Vorfeld jener Aufführung, durch die er den Mörder seines Vaters zu entlarven beabsichtigt, den Schauspielern das Wesen ihres Spiels. Das Theater soll offenlegen, was die Wirklichkeit verschweigt, geschützt durch den Fiktionsvertrag, der das Gespielte als uneigentliche Rede vom Ernst der Realität scheidet: „[...] they do but jest – poison in jest. No offence i'th' world“⁵¹, zerstreut Hamlet die Bedenken des Claudius, als der Spiegel der Binnenhandlung den Blick auf dessen Schuld freigibt. Hamlets visionäre Begegnung mit dem Geist seines Vaters hat diese jedoch für den Zuschauer bereits als Wahrheit verbürgt, und was Ophelia im Verhältnis von der einleitenden *dumb show* und dem Binnenspiel vermutet, trifft daher auch auf das Verhältnis von letzterem zur Rahmenhandlung zu: „this show imports the argument of the play“⁵²; die als *jest* maskierte *offence* ist Argument einer Rahmenhandlung, die den Königsmord als Vergehen gegen das Zeitgefüge einer natürlichen dynastischen Thronfolge und damit gegen die Weltordnung selbst einer zwangsläufigen Ahndung entgegentreibt. Kraft seiner königlichen Geburt ist der Prinz auch gegen seinen Willen auf die Wiederherstellung dieser Ordnung verpflichtet: „The time ist out of joint. O cursed spite, / That I was ever born to set it right“⁵³, klagt Hamlet im Bewußtsein dieser Verpflichtung, die erst im Verlöschen seines Geschlechtes mit seinem Tod auch den Rollenzwang seines Königtums aufhebt.

Shakespeares Auseinandersetzung mit der Wahrheit im Spiel bleibt strukturell und thematisch insgesamt weitgehend an die Verfahren höfischer Repräsentation gebunden; er diagnostiziert die Theatralität der Wirklichkeit, nutzt diese Erkenntnis jedoch nicht zur Subversion des Bühnengrenze, sondern idealisiert damit vielmehr den bildenden Einfluß normenaffirmativer Theaterästhetik auf ein Publikum, das selbst weitgehend gesichtslos bleibt. Seine Zeitgenossen Francis Beaumont und Ben Jonson dagegen setzen sich in ihren *Spiel im Spiel*-Dramen mit weit größerer Radikalität mit der Verwandtschaft

⁵⁰ William Shakespeare: *Hamlet*. Hg. v. Harold Jenkins. London, New York 1982, S. 288 (III, 2).

⁵¹ Ebd., S. 301.

⁵² Ebd., S. 296.

⁵³ Ebd., S. 228 (I, 5).

von Bühne und Welt auseinander. 1613 brachte Beaumont mit *The Knight of the Burning Pestle* eine Literatursatire auf die Bühne, die das Verhältnis zwischen Publikum und Theater zum Gegenstand eines virtuosen Spiels im Spiel macht: Noch während der Prolog für das eigentlich beabsichtigte Stück gesprochen wird, betritt ein Krämer vom Zuschauerraum aus die Bühne, um sich schon im Vorfeld gegen die von ihm darin vermutete Herabwürdigung seines Standes zu verwahren und, unterstützt von seiner Frau, ein anderes Stück zu fordern. Auf sein Geheiß übernimmt sein Gehilfe Rafe als „Knight of the Burning Pestle“ in unverhüllter Anspielung auf Cervantes' *Don Quixote* die Hauptrolle des von dem Krämerehepaar aus literarischen Reminiszenzen improvisierten Stückes. Vermittels dieser Konstruktion erzeugt Beaumont ein doppeltes Spiel im Spiel. Rahmen- und Binnenhandlung enthalten jeweils zwei Sphären, die, obwohl sie auf derselben Fiktionsebene angesiedelt sind, dennoch voneinander geschieden sind: Auf der Ebene des Binnenspiels werden parallel zueinander das in sich geschlossene Stück *The London Merchant* und das kaleidoskopartig literarische und theatralische Traditionen auffächernde Spiel des Rafe aufgeführt, umfaßt von einer Rahmenhandlung, in der die Geschwätzigkeit des Ehepaars im konsequenten Schweigen der wiederholt angesprochenen „Gentlemen“ ihren Kontrapunkt findet. Auf diese Weise wird das Spiel im Spiel durch zwei einander kreuzende Spiegelachsen organisiert: Der Krämer und seine Frau klagen die horizontale Achse ein, um in konventioneller Weise die eigene Identität im Binnenspiel verherrlicht zu sehen, und verlängern diese Achse implizit auch in die Beziehung zwischen dem von den „Gentlemen“ vertretenen realen Publikum und der Aufführung der regulären Schauspielertruppe hinein. Der parodistische Effekt der Komödie verdankt sich jedoch der vertikalen Spiegelungsachse, die die beiden Hälften des Binnenspiels ebenso wie die des Rahmens aufeinander abbildet: Die naive Arroganz, mit der der Krämer und seine Frau Kunst als Ware betrachten und kraft ihres Geldes deren Zurichtung nach ihren Bedürfnissen einfordern, gleich wie vulgär und unzusammenhängend das Ergebnis sein mag, ist ein karikierendes Zerrbild der Selbstherrlichkeit des zeitgenössischen Publikums, wie Jonson sie wenige Jahre vorher in einem an Beaumonts langjährigen Mitautor Fletcher gerichteten Gedicht beschrieben hatte: „The wise, and many-headed *Bench*, that sits / Vpon the Life, and Death of Playes, and Wits, / [...] had, before / They saw it halfe, damd thy whole play, and more.“⁵⁴

In seinem 1614 aufgeführten Stück *Bartholmew Fair* wählt Ben Jonson, selbst ein von James I. häufig verpflichteter Meister der *court masque*, mit

⁵⁴ Zit. nach: Francis Beaumont: *The Knight of the Burning Pestle*. Hg. v. Michael Hattaway. London, New York 1991 (= *The new mermaids*), S. XII.

dem Jahrmarkt einen Fiktionsrahmen, der sich von der höfischen Repräsentation sowohl strukturell als auch ständehierarchisch betont unterscheidet: Der Jahrmarkt ist Spielraum des Volkes, Ort des erlaubten Rausches und der kontrollierten Anarchie, dem Jonson durch einige Verkleidungssequenzen zusätzlich karnevaleske Züge verleiht. Die öffentliche Bühne, in deren Zuschauer-raum sich die Stände mischen, überwölbt dabei ihrerseits den fiktiven Jahrmarkt, insofern als Jonson zu Beginn des Stückes einen Handlungsrahmen auf dem Theater öffnet, der die Aufführungssituation diskutiert. *Bartholmew Fair* beginnt mit dem Monolog eines Bühnenarbeiters, der den Mangel konventioneller Effekte beklagt, und dem Auftritt eines Schreibers, der das Publikum auf

Articles of Agreement, indented, between the spectators or hearers at the Hope on the Bankside, in the County of Surrey, on the one party, and the author of *Bartolmew Fair*, in the said place and county, the one and thirtieth day of October, 1614⁵⁵

verpflichtet und damit diesen Mangel gleichsam amtlich bestätigt: „[...] no person here ist to expect more than he knows, or better ware than a Fair will afford.“⁵⁶ Gleichzeitig grenzt Jonson sich ausdrücklich von Shakespeares Verwendung des Wunderbaren ab: „[...] the author [...] is loth to make Nature afraid in his plays, like those that beget Tales, Tempests, and such like drolle-ries.“⁵⁷ Wie *A Midsummernight's Dream* entwerfen auch *A Winter's Tale* und *The Tempest* märchenhafte Gegenwelten, die die eigengesetzliche Vision des Dichters vergegenwärtigen und vermitteln. Jonson relativiert die darin implizierte Grenze zwischen Realität und Fiktion durch eine Parallelführung von Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit, die das Schauspiel auf eine gerade nicht harmonisch stabile Weltordnung durchlässig macht. Während der offene Rahmen der Theaterhandlung auf die Reaktion der Zuschauer nach der Aufführung ausgreift, verweigert das Jahrmarktsgeschehen im Namen der Wahrscheinlichkeit die Illusion künstlich hergestellter Kontingenz. In einem verwirrenden Kaleidoskop vielfältiger Episoden schreibt Jonson die Parameter des *theatrum mundi* um. „Die Vorstellung von der Einheitlichkeit der Welt [...] ist abhanden gekommen“⁵⁸; mit satirischer Geste im Freiraum des Jahrmarktes, der die alltägliche Realität suspendiert, aufgesucht, präsentiert sich eben diese Realität vielmehr als fragiles Gefüge aus zahllosen Rollen, in denen das Raub-

⁵⁵ Ben Jonson: *Bartholmew Fair*. Hg. v. G.R. Hibbard. London, New York 1991, (=The new mermaids), S. 10.

⁵⁶ Ebd., S. 12.

⁵⁷ Ebd., S. 12.

⁵⁸ Herbert Mainusch: „Bartholomäusmarkt“ oder von der Schwierigkeit, die Balance zu halten. In: Ders. (Hg.): *Europäische Komödie*, S. 436-442, hier S. 440.

tier Mensch – nicht zufällig ist das gierige Essen ein Leitmotiv des Stückes – Kultur zu simulieren sucht, um unter dem Einfluß einer vom Jahrmarkt suggerierten Bewegungsfreiheit letztlich doch sein eigentliches Wesen als triebhaft auf Sexualität, Geld und Macht fixiert zu enthüllen: Proktor Littlewit ist Autor eines Puppenspieles voll hemmungsloser Obszönitäten, seine Frau und die des Friedensrichters lassen sich widerstandslos als Prostituierte ausstaffieren und umwerben, der Friedensrichter selbst ist verkleidet auf der selbstherrlichen Suche nach zu strafenden „enormities“⁵⁹, die nach außen tiefreligiöse Dame Purecraft vermehrt ihr Vermögen durch Kuppelei und Betrug, der Edelmann Quarles bemächtigt sich unter der Maske eines Wahnsinnigen betrügerisch eines Dokumentes, das ihn zum Vormund einer reichen Erbin macht. Treu bleiben sich nur diese Erbin selbst, ihrerseits Marionette einer Gesetzgebung, aufgrund derer sie kaum mehr als käuflich zu erwerbendes Eigentum ist, der Spielzeugverkäufer Leatherhead, der die Puppen des Binnenspieles führt, und Bartholomew Cokes, der aufgrund seines Namens das Recht an dem Jahrmarkt für sich reklamiert – „I call't my Fair because of Bartholmew: you know my name is Bartholmew“⁶⁰ – und dabei im Lauf seines Jahrmarktbesuches alle Garanten seines bürgerlichen Rollenstatus' verliert, Geld, Kleidung, Verlobte, und schließlich auch die räumliche Orientierung. In der Figur Cokes' inszeniert Jonson die Wahrheitsgewißheit von Shakespeares Narrenfiguren – Shakespeares *fools* und *jesters* sind die einzigen, die die Wahrheit auch über das Spiel im Spiel zu sprechen wissen, Ruhepole im Wechsel der Welten, geschützt durch das Privileg der doppelt fiktionalen – scheinbar uneigentlichen – Rede des *jest* – als katastrophischen Selbstverlust. In seinem fast pathologisch anmutenden Mangel an Reflexionsvermögen vermag Cokes Welt und Theater nicht auseinanderzuhalten, so daß seine letzten Worte, die Jahrmarktshandlung beschließend, deren Spielstrukturen programmatisch in eine Wirklichkeit jenseits der Bühne hinein zu verlängern scheinen: „[...] we'll ha' the rest o' the play at home.“⁶¹ Eigentlich auf das Puppenspiel bezogen, begreift diese Formulierung all die Versuche zur Selbstfiktionalisierung ein, die der Jahrmarkt als Bestandteil von Realität zur Schau gestellt und gleichzeitig einer dem Wesen der Rolle selbst immanenten Brüchigkeit überführt hat. So bestimmt Jonson in *Bartholmew Fair* das Spiel als notdürftige, jederzeit störanfällige Strategie zur Sublimierung menschlicher Triebnatur. Angesichts der Omnipräsenz solcher Natur auch in den Hütern der Weltordnung wie etwa dem Friedensrichter Adam Overdo ist der Gedanke einer verbindlichen Harmonie obsolet;

⁵⁹ Jonson: *Bartholmew Fair*, S. 44 (II, 1) u.ö.

⁶⁰ Ebd., S. 35 (I, 5).

⁶¹ Ebd., S. 180 (V, 6).

die von der Justiz erjagten „enormities“ können zwar erfaßt, nicht aber moralisch bewertet werden, weil auch der Wertende selbst an ihnen teilhat und daher die Bedingungen für ein objektives Urteil nirgends herzustellen sind.⁶² Diesen Befund exponiert Jonson vermittelt einer *Spiel im Spiel*-Struktur, die einerseits klare Trennlinien zwischen den drei Fiktionsebenen zieht, andererseits den Abschluß des je inszenierten Spieles verweigert und damit eine Spannung erzeugt, die, von der im Dialog zwischen Cokes, dem Prediger Busy und den Puppen eingekreisten Binnenspannung zwischen Jahrmarkt und Puppenspiel sichtbar gemacht, das Stück selbst virtuell überschreitet: Jene Alltags-theatralität, die der Selbstdarstellung des Theaters als rechtsmächtiger Vertragspartner ebenso wie den Kapriolen von Selbstfindung und Selbstverlust auf dem Jahrmarkt und selbst der obszönen Banalisierung von Sexualität im Puppenspiel gemeinsam ist, suggeriert eine Eigendynamik des Spieles, die ihre Vollendung erst jenseits des Stückes findet, in der Welt als einem Ort ubiquitären Spieles, in dem die Fiktionsebenen schließlich ineinander aufgehen.

Die ungewöhnlich elaborate Struktur von Beaumonts und Jonsons Komödien im Vergleich zu dem subtiler angelegten Spiel ontologischer Unschärfen in Shakespeares Werk präfiguriert Tiecks Radikalisierung des Welttheater-Topos, nimmt sie jedoch nicht in ihrer ganzen Konsequenz vorweg. Bei aller gegenwartsbezogen kritischen Ausweitung des Spielbegriffes im weiteren und dem der Rolle im engeren Sinne bleiben die Grenzen der Spielebenen bei beiden letztlich gewahrt: In *The Knight of the Burning Pestle* findet die Kommunikation zwischen Rahmen- und Binnenfiguren nur über die keiner der Ebenen definitiv zugehörigen *boys* statt,⁶³ während Jonson das Gespräch mit den Puppen auf die polar angelegten Figuren des infantilen Narren und des scheinheiligen Busy beschränkt und den Illusionsbruch damit ausschließlich durch ungewöhnliche Unschuld oder ebenso ungewöhnliche Bössartigkeit motiviert. So zieht Jonson Tiecks Aufmerksamkeit auch primär durch den satirischen Übergriff auf den zeitgenössischen Theaterbetrieb und vor allem seinen „Kampf gegen den großen Meister“⁶⁴ Shakespeare, der im eingangs präsentierten Fiktionsvertrag aufscheint, auf sich: „Ben Jonson“, bemerkt Tieck, „war nun auch der erste, der die bisher unschuldige und reine Freude der

⁶² Vgl. Mainusch: „Bartholomäusmarkt“. In: Ders. (Hg.): Europäische Komödie, S. 436-42.

⁶³ Vgl. dazu Henry Lüdeke, der die durchgehaltene Ebenentrennung in *The Knight of the Burning Pestle* mit der Bemerkung konstatiert: „Hier setzte wohl die Konvention und die Klugheit der Verfasser ihrem Übermut eine Grenze.“ (Henry Lüdeke: Ludwig Tieck und das alte englische Theater. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Frankfurt a.M. 1922 [= Deutsche Forschungen. Bd. 6], S. 270).

⁶⁴ Das altenglische Theater. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 269.

Dichter wie des Publikums störte, indem er sie zu erhöhen strebte“⁶⁵. Tiecks Mißbilligung gilt nicht dem Illusionsbruch als solchem, sondern vielmehr der „Schärfe und Bitterkeit“ seiner Theaterkritik, „die, wenn sie selbst philosophischer gewesen wäre, nicht auf die Erzeugnisse der neuen Bühne, am wenigsten auf Shakspeare paßte“⁶⁶. Dennoch ist die von Jonson entwickelte offene Form des Spieles im Spiel eines der wichtigsten Verbindungsglieder zwischen der Tradition und dem *Gestiefelten Kater*, erkundet Jonson doch als einer der ersten jenes dramatische Potential im Verhältnis zwischen menschlicher Identität und Rolle, das Tieck im Gefolge der Französischen Revolution zum Motor seiner metaleptischen Sprünge macht.

Goethe setzt dieses Potential unter strenger Trennung der Spielebenen in einer Poetik impliziter Metalepsie ein, die jedoch an die Aufführungspraxis dieser frühen Dramen gebunden bleibt. Die Struktur des Spieles im Spiel in *Lila* und *Triumph der Empfindsamkeit*, vor allem aber in dem von Tieck sehr geschätzten „Schönbartspiel“ – so der Untertitel – *Das Jahrmarkts-Fest zu Plundersweilern* gewinnt seinen Reiz aus einem Kontext, der demjenigen der Fastnachsspiele wie der *masques* verwandt ist: Die genannten Werke sind Festtheater, von Goethe für Geselligkeiten des Weimarer Hofes und, gerade im *Jahrmarkts-Fest*, auf die Fest und Schauspiel gemeinsame Repräsentationstheatralität hin entworfen.⁶⁷ Dazu kommt, daß ihre Rollen größtenteils von Mitgliedern des Hofes selbst gespielt wurden, so daß sich das Spiel im Spiel gewissermaßen verdoppelte, war es doch Bestandteil einer Geselligkeitskultur, in der die absolutistische Ständehierarchie sich nach wie vor inszenatorisch ihrer Wirklichkeit zu vergewissern sucht. In diesem Sinne überarbeitet Goethe 1778 die fünf Jahre früher entstandene Erstfassung des *Jahrmarkts-Festes* für eine Aufführung des Weimarer Liebhabertheaters, erweitert dabei die Jahrmarktshandlung und gestaltet das darin eingebettete Esther-Spiel zu einer Parodie auf die Tragödie der französischen Klassik aus. Wie Jonson nutzt auch Goethe den Jahrmarkt dazu, anhand einer Reihe lose verknüpfter Episoden einen repräsentativen Ausschnitt des *theatrum mundi* zu inszenieren, und wie Jonson verweigert dabei er die Kontingenz einer mimetisch sinnstiftenden Handlung. Die holzschnittthafte Typisierung der Rollenfiguren auf dem Jahrmarkt schafft jedoch auf anderer Ebene eine signifikante Einheitlichkeit, die in einer Montage scheinbar zufälliger Gespräche eine Allegorie der Welt zwischen alltäglichem Rollenspiel und der heilsgeschichtlichen Perspektive des

⁶⁵ Ebd., S. 268.

⁶⁶ Ebd., S. 268f.

⁶⁷ Vgl. dazu meine Studie: *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*. Freiburg 1995 (= Rombach Reihe Litterae. Bd. 30), S. 188ff.

theatrum mundi hervorbringt. Im Zeichen der vom Untertitel angespielten bär-tigen Maske aus Hans Sachs' Fastnachtsspielen entwirft Goethe das Simulakrum einer Welt, deren karnevalesk-kultische Züge Resultat einer eminent subjektfeindlichen Eigendynamik ständischer, juristischer, mythologischer, aber auch ästhetischer und moralischer Ordnungsraster sind. Die namenlosen, nur durch ihre Funktion ausgewiesenen Protagonisten bewegen sich in einem Netzwerk von Vorschriften und Standesdünkel, verdrängter Triebhaftigkeit und biblischen Klischees: Der „Erlaubnisschein“ des „hochgelahrte[n] Doktor[s]“ legitimiert die geplante Aufführung, reduziert das Theater dabei aber auf einen reinen Dienstleistungsbetrieb, dessen Angehörige gleich dressierten Tieren „auf allen Vieren / Das liebe Publikum amüsieren“⁶⁸ müssen. Das Konsumgut Theaterästhetik unterliegt dabei einer apriorischen Zensur, die gerade das Amüsement programmatisch ausschließt: „Die Leute schämen sich, zu lachen“; nicht die Anarchie komödiantischen Witzes, sondern die normenaffirmative Identifikationsfigur ist gefragt – und damit eine lustfeindliche Verstellung, die den theatralischen Schein erst zur unrechtmäßigen Täuschung pervertiert: „Allein, wir suchen zu gefallen; / Drum lügen wir und schmeicheln allen.“⁶⁹ Was der Schauspieler von Profession argumentativ rechtfertigen und von dem Doktor als Exponenten bürgerlicher Wertvorstellungen bestätigen lassen muß – man müsse sich, so der Doktor, „der Rollen [...] nicht schämen“ –, ist letztlich für jede Form sozialer Existenz eine Überlebensstrategie: „Tritt im gemeinen Lebenslauf / Ein jeder doch behutsam auf, / Weiß sich in Zeit und Ort zu schicken, / Bald sich zu heben und zu drücken.“⁷⁰ Im Licht dieser Prämisse zielt der parodistische Effekt des Estherspiels nicht nur auf die *haute tragédie* als Kunstform, sondern auf den Stand des – im Jahrmarktpublikum nicht vertretenen – Adels, bietet es seinen bürgerlichen Zuschauern doch nichts anderes als die höchst gespreizt erzählte „Historia“⁷¹ einer Hofintrige. So reproduziert die *Spiel im Spiel*-Struktur auf dem Jahrmarkt die weltliche Ständehierarchie als Hierarchie von Fiktionsebenen, die in der am 20. 10. 1778 stattfindenden Erstaufführung vom Autor selbst doppelt gebrochen wurde; Goethe verband nicht nur wie die anderen Spielenden kraft seiner Identität das Stück mit der Wirklichkeit jenseits der Bühne, sondern er verklammerte Binnen- und Rahmenspiel auf der Bühne zusätzlich, indem er sowohl den

⁶⁸ Johann Wolfgang Goethe: Das Jahrmarkts-Fest von Plundersweilern. Ein Schönbartspiel. (Zweite Fassung). In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller u. Gerhard Sauder. Bd. II.1, München, Wien 1987, S. 213-234, hier S. 213.

⁶⁹ Ebd., S. 214.

⁷⁰ Ebd., S. 214.

⁷¹ Ebd., S. 220.

Marktschreier als auch Hamann und Mardochai gab. Eine zweite Rollendoppelung findet sich bezeichnenderweise in Hanswurst und Schattenspielmann, die beide von Hofanzmeister Aulhorn gespielt wurden. Der eigentlich durch die Gottschedische Theaterreform aus dem Rollenrepertoire anspruchsvoller Bühnen ausgeschlossene Hanswurst wird seinerseits vom Lichtputzer des Theaters „in Hannswursttracht“ gegeben, so daß seine Mittlerfunktion – er erfüllt für das Estherspiel die Aufgabe des Narren der Fastnachtsspieltradition – ihrerseits als Rollenspiel ausgewiesen wird. Doch verkörpert gerade diese Zwischenfigur die für Goethes Theaterpoetik zentrale Qualität des inszenierten Scheines: Der vorgebliche Hanswurst ist als Hüter des Lichtes Schlüsselfigur der durch die Potenzierung des Spiels zu immer größerer Klarheit gebrochenen Erkenntnis, die, vom Theater ausstrahlend, das Wesen der Wirklichkeit neu bestimmen soll.⁷² Konsequenter tritt daher der Träger der Rollen von Lichtputzer und Hanswurst schließlich auch als Schattenspielmann auf, bestimmen doch die Transparentbilder der Laterna magica in der Dialektik von Schatten und Licht noch einmal das Wesen des Spieles als untrennbare Einheit aus ästhetischem Schein und Erkenntnis. Während das Schattenspiel so in seiner Struktur mit der Poetik des Stückes das von diesem entworfene Simulakrum ubiquitären Rollenspiels verdichtet, beschwört es inhaltlich eine Kontinuität, die dieses Rollenspiel nicht mehr hervorbringen kann: Es erzählt die Genesis nicht nur als Geschichte vom Anfang der Menschheit, sondern vor allem als Schöpfungsgeschichte im weitesten, auch das Erzählen selbst einbegreifenden Sinn, eine Geschichte, an deren Ende der Gott des Handels, Merkur, in die christliche Mythologie einbricht und die mit der Sintflut untergegangene Kunst als Jahrmarktsware wiederbelebt. Radikaler als Jonson, läßt Goethe die Prinzipien vorsintflutlicher Schöpfung schließlich im Geräusch des Jahrmarktes aufgehen; die letzten Worte des *Jahrmarkts-Festes* sind Fetzen des Gesanges, mit dem der Schattenspielmann seine Ware anpreist: „Orgelum, orgelei, / Duldumdei!“⁷³

Die Poetik des impliziten metaleptischen Sprunges erlaubt es Goethe, insgesamt gesehen die als verloren beklagte Integrität poetischer Schöpfung doch zu bewahren, indem er das kritische Potential des Rollenspielgedankens in einer bis zuletzt stabilen Hierarchie der Fiktionsebenen auffängt und so aus der spielerischen Suspendierung heraus das Gefüge der höfischen Wirklichkeit neu bestätigt. Damit läßt sich im Rückblick eine signifikante Konstante in der Entwicklung des *Spiel im Spiel*-Dramas festhalten: In jedem der aufgeführten Dramen entsteht der überraschend Erkenntnis ermöglichende Effekt der Meta-

⁷² Vgl. dazu Greiner: Welttheater als Montage, S. 22.

⁷³ Goethe: Jahrmarktsfest. In: Ders.: Werke, Bd. II, 1, S. 234.

lepsie entlang der Grenzen zwischen den Fiktionsebenen, die, je bedeutsamer ihre Überschreitung ist, umso klarer gezogen werden. Dies trifft auch dann zu, wenn festliche Aufführungspraxis und historisch verpflichtende religiöse Didaxe das Publikum zu einer von vornherein auf die Bedeutung solcher Effekte – sei es der gemeinsame kultische Rausch, sei es die Spiegelung durch ein in sich geschlossenes Spiel, sei es die Transparenz des *theatrum mundi* – eingeschworenen Rezeptionsgemeinschaft formiert. Selbst Beaumont integriert seine Publikumsfiguren in das Handlungsgefüge seiner Komödie, ohne die stabile Beziehung der Fiktionsebenen zueinander zu gefährden, und selbst Jonson, der von der Bühne weit in die Theatralität der Welt ausgreift, schreibt vorher den Fiktionsvertrag des Theaters mit eben dieser Welt ausdrücklich fest.

Im *Gestiefelten Kater* jedoch stellt Tieck diese Stabilität von Anfang an in Frage. Der Prolog des Stückes, traditionell Raum für das Sprechen *ad spectatores*, das dem Publikum von der Bühne aus das Programm der Aufführung vorstellt, eröffnet stattdessen eine Rahmenhandlung, in der das Publikum das Programm seiner Rezeptionshaltung diskutiert. Ähnlich wie in Goethes *Jahrmärkte-Fest* sind die Protagonisten dieses Rahmenspieles eher Typen als Individuen, deren Eigennamen – Fischer, Müller, Schlosser – nichts anderes sind als ehemalige Berufsbezeichnungen. Ihr Gespräch entwickelt eine Reihe eigendynamischer Wahrnehmungsraster, die den Dichter von vornherein seiner souveränen Gestaltungsrechte entheben. Schon Fischers Eingangsworte, er sei „doch neugierig“, zielen nicht etwa auf das „heutige Stück“ (S. 5), selbst, sondern auf seinen Standort im Kanon zeitgenössischen Theaters. Müllers Antwort denunziert schon den „wunderlichen Titel“ als Zeichen für einen Mangel an Konformität, der die Qualität einer weit über das Theater selbst hinausgehenden Angriff auf die natürliche Weltordnung besitzt: „Ich hätte mich eher des Himmels Einfall vermutet, als ein solches Stück auf unserm Theater zu sehn“ (S. 5). Das Verdikt gegen die „Kinderpossen“, in denen die Zuschauer eine Bedrohung ihrer Identität ahnen – „Aber um Gotteswillen sind wir denn Kinder, daß man uns solche Stücke aufführen will?“ –, kann allenfalls durch Vermutungen, es handle sich um eine „Nachahmung der neuen Arkadier“, eine „wunderbare Oper [...] ohne Musik“ (S. 5) oder „ein ordentliches Familiengemälde“ im Stil eines Iffland oder Kotzebue gemildert werden; selbst ein „Revolutionsstück“, das das Märchen propagandistisch als „Pfiff, Gesinnungen, Winke unter die Leute zu bringen“, einsetzt, könnte die ästhetischen Forderungen eines Publikums befriedigen, das im Namen des von Fischer beschworenen „Geschmacks“ (S. 6) dem Theater mit unnachgiebig fixierten Sehgewohnheiten begegnet. Geprägt von dem Rationalismus der Aufklärung, die mit dem Hanswurst auch das rational nicht faßbare Wunderbare schlechthin

vom Theater verbannt hat, werten die Zuschauer die Vorstellung eines gestiefelten Katers als zu demselben gerade erst überwundenen Abgrund von „Kindereien“ und „Aberglauben“ (S. 5) gehörig wie „Hexen oder Gespenster“. „Es ist“, so Zuschauer Schlosser, „das Zeitalter für diese Phantome nicht mehr.“ (S. 6) Die Ankündigung eines Neuhinzugekommenen, er habe „so eben den Dichter gesprochen, er ist auf dem Theater und hilft den Kater anziehen“ (S. 6), löst deshalb einen Sturm kollektiver Empörung *avant la lettre* aus: „der Geschmack, – die Regeln, – die Kunst, – alles geht [...] zu Grunde“, „wir wollen kein Stück, – wir wollen guten Geschmack“ (S. 7). Der zum Klischee verkommene Geschmack des Bildungsbürgertums pervertiert die Neugier des Publikums zum Initialreiz einer narzißtischen Sabotage an der Autonomie der Kunst. Von der Gewalt des Protestes zu einer eloquent apologetischen Verbeugung vor dem angemäßen Kunstrichtertum des Publikums auf die Bühne gezwungen, begibt sich der Dichter schließlich selbst seiner Autorität zugunsten einer Farce, die das poetische Werk im Handelsverkehr austauschbarer Eitelkeiten als Ware entstellt und verschleudert.

Durch die Verklammerung von Binnen- und Rahmenhandlung, die von Einwürfen der Zuschauer bis zum Zusammenbruch der Binnenfiktion durchgeführt wird, bezieht das Stück die vom Publikum vertretenen Wahrnehmungsraster einerseits und die solcher Rasterung widerstehende Macht innovativer dichterischer Phantasie andererseits im dauernden Dialog zwischen den beiden Spielebenen aufeinander. Die Kategorie des Geschmackes, so zeigt sich bald, fungiert als implizite Achse zwischen einer Wirklichkeit, die, durch die Rationalisierungsstrategien aufklärerischer Vernunft geprägt, von den Zuschauern als Horizont eines für das Theater verbindlichen Analogiebezuges gedacht wird, und der phantastischen Gegenwelt des Märchens, dessen Eigengesetzlichkeit diesen Analogiebezug verweigert: „Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hineinkommen“ (S. 11), klagt Fischer, als der Titelheld des Binnenspiels, der Kater, zu sprechen beginnt. Der Begriff der „vernünftigen Illusion“ beginnt jedoch an Bedeutung zu verlieren, als der Kater unmittelbar den Blick auf deren Materie lenkt, auf die Sprache nämlich, einen Blick, der allerdings von vornherein kritisch gebrochen ist: „Wenn wir nicht im Umgang mit den Menschen eine gewisse Verachtung gegen die Sprache bekämen, könnten wir alle sprechen“ (S. 11), erklärt Hinze dem gleich den Zuschauern ungläubigen Gottlieb. Der Eintritt in die Ordnung der Sprache nämlich bedeutet, sich „Verantwortungen“ im Geflecht der der Sprache immanenten wie auch der von ihr vermittelten Hierarchien zuzuziehen, bedeutet „Dienstbarkeit und Sklaverei“. (S. 12) Tatsächlich übernimmt der sprechende Kater nun die Verantwortung für Gottlieb und zeichnet sich dabei nicht nur durch einen ho-

hen Grad an Sprachkompetenz aus – er bietet Gottlieb an, dieser könne „ein Journal herausgeben, oder eine deutsche Zeitung, [...] oder einen Roman, ich wollte Euer Mitarbeiter sein“ (S. 13) –, sondern vor allem auch durch den souveränen Umgang mit den Zeichen der Kleidung: Hinze begründet seine Bitte um „ein Paar Stiefeln“ (ebd.) mit der Feststellung, er wolle durch sie „ein Ansehn bekommen, ein imponierendes Wesen, kurz eine gewisse Männlichkeit, die man in Schuhen zeitlebens nicht hat“ (S. 14), er fordert also dezidiert ein Kostüm, in dem die phantastische Kreatur sich nunmehr daran macht, die Position Gottliebs in den Hierarchien menschlicher Kultur neu zu bestimmen.

Die anschließenden Szenen des ersten Aktes entwerfen das Panorama, in dem Hinzes Sprachkompetenz sich entfaltet, als Panorama der Möglichkeiten von Sprache zwischen Phantasie und Gesetz. Der Dialog zwischen dem König und seiner Tochter entfaltet zunächst die Rede über die Liebe zwischen der Klischierung zum Sprichwort – „eine Ehe ohne Liebe, sagt man, ist die wahre Hölle auf Erden“ (S. 16) –, der literarisch-philosophischen Überlieferung – „Du solltest nur sehn, wie dicke Bücher weise Männer darüber voll geschrieben haben“ (S. 17) – und der verklärenden Erinnerung des Königs an seine gestorbene Frau, die ihm, obwohl die „gute Fürstin“ ihm zu Lebzeiten „wenig Ruhe gelassen“ (ebd.) hat, die Tränen in die Augen treibt. Daneben tritt das von der Prinzessin präsentierte Problem der epigonal-unoriginellen Autorschaft – sie schreibt „Nachtgedanken“, die „Mittag nach dem Essen“ entstehen, „Mondscheinnaturszenen“ oder ein Stück nach Kotzebue –, die den „Eigensinn der Sprache“ (S. 18) nur als Verstoß gegen Grammatik und Orthographie zu beschwören vermag. Ein erster metaleptischer Sprung zwischen Binnen- und Rahmenhandlung deutet nunmehr auf eine Verbindung zwischen der von König und Prinzessin repräsentierten unschöpferischen Konventionsbindung und der phantasielosen Starre der Zuschauer hin: Die Frage des Königs, warum der von weither gekommene Prinz Nathanael von Malsinki so geläufig die Landessprache beherrsche, wehrt dieser mit den leisen Worten ab: „Sein Sie doch ja damit ruhig, denn sonst merkt es ja am Ende das Publikum da unten, daß das eben sehr unnatürlich ist.“ (S. 21) Die Kontingenz der Binnenillusion durchbrechend, bezieht das Stück die Zuschauer nun direkt in seine Regieführung mit ein, indem es das Stichwort für die Rahmenhandlung gibt: „Verfluchte Unnatürlichkeiten sind da in dem Stück!“ empört sich Fischer, und Müller moniert den Bruch gar als unwillkürliches Resultat mangelnden dichterischen Vermögens: „[...] der Dichter vergißt immer selber, was er den Augenblick vorher gesagt hat.“ (Ebd.)

Im Binnenspiel verdichtet nunmehr die Figur des „Popanz“ die Qualität des gesetzlich Reglementierten, aufgrund derer Sprache Medium sowohl von Rea-

litätsbewältigung – etwa durch den wiederholt eingeholten juristischen Diskurs – als auch von einer poetischen Fiktion sein kann, die eigene Realität hervorbringt. Die auf beiden Spielebenen vielfach beschworene Beziehung zwischen theatralisch-poetischer Rede und Gesetz konkretisiert sich in der Reaktion des Wirtes auf Lorenz' Bemerkung über den „nährischen Titel“ des Popanz, in der auch der eingangs vom Publikum kommentierte „wunderliche Titel“ des Binnenspieles selbst wieder anklingt: „Wenn er die Edikte ausgehnläßt, so heißt es immer: Zum Besten des Publikums verlangt es das *Gesetz*; – ich glaube daher, das ist sein eigentlicher Name.“ (S. 21) Kater und Popanz verkörpern zwei unterschiedliche Erscheinungsformen jenes Regelwerkes, das im Zentrum des Stückes steht: Während der Kater in souveräner Beherrschung von Grammatik und Rhetorik aus dem der Sprache inhärenten Gesetz die Freiheit der phantastischen Poesie begründet, ist der Popanz ein karikierendes Zerrbild jener Willkürherrschaft, die das Publikum im Namen etablierter Theaterkonvention über das in Aufführung begriffene Märchendrama ausübt. Dabei verdankt gerade der Popanz der Konvention seine Macht demselben poetischen Potential von Sprache, das auch die Schöpfung des sprechenden, gestiefelten Katers erlaubt: „Man erzählt wunderliche Sachen von ihm [dem Popanz], er soll sich in alle Tiere verwandeln können.“ (S. 22)

„Den Kater“, klagt man in der Rahmenhandlung während des Zwischenaktes, „verliert man nun ganz aus den Augen, und man behält gar keinen festen Standpunkt.“ (S. 23) Der feste Standpunkt des Stückes jedoch, darauf weist ausgerechnet die satirisch nach Hofrat Karl August Böttiger modellierte Figur des Bötticher hin, ist das Verwandlungsspiel selbst, das Spiel mit der Rolle, mit dem Kostüm, mit der Sprache, das Spiel mit dem Spiel, aber auch die Realitätsbindung des Spieles: „Ich habe nur immer noch das vortreffliche Spiel des Mannes im Kopfe, der den Kater darstellt. – Welches Studium! welche Feinheit! welche Beobachtung! welcher Anzug!“ (S. 24) Böttichers enthusiastisches Lob für die Verwandlungsfähigkeit des Schauspielers, der den Kater gibt, versöhnt vorübergehend auch die übrigen Zuschauer mit dem Märchen so weit, daß sein Fazit, die Pelzmaske des Tieres drücke in künstlerisch perfekter Stilisierung „den Gang des ganzen Stückes“ (S. 25f.) aus, von Leutner sogar mit einem billigenden „Das ist wahr“ (S. 26) als erfolgreiche Bühnenillusion qualifiziert wird.

Dieses Gleichgewicht in der Beziehung zwischen Rahmen- und Binnenspiel ist der Ausgangspunkt für den zweiten Akt, in dem Hinze das gerade erst gefestigte Spiegelungsverhältnis zwischen Realität und Fiktion kurzerhand umkehrt: „wer wird denn so aus dem Stegreif glücklich sein wollen“, ermahnt er den ungeduldigen Gottlieb, „das kömmt nur in Büchern vor, in der wirklichen

Welt geht das nicht so geschwinde“ (ebd.). Jetzt scheint nicht mehr das Binnenspiel Ort der Fiktion zu sein, sondern der Rahmen; der sprechende Kater vertritt die „wirkliche Welt“ lebendiger Phantasie, während der vom Publikum vertretene Wirklichkeitsanspruch, die Starre der Tradition, als eigentliches Residuum von Fiktionalität zur Evidenz gelangt. Diese Umkehrung rüttelt machtvoll an den Grundfesten der Vernunft, in der die Zuschauer ihre Stellung zum Theater verankert wissen wollen, und deckt dabei in deren Gespräch die Konturen des idealen Publikums auf: Auf Fischers entsetzte Feststellung, er „fürchte toll zu werden“, bemerkt Leutner: „Es ist beinahe, als wenn es der Verfasser drauf angelegt hätte“, und ironisch ergänzt Müller, es sei ein „exzellenter Kunstgenuß, toll zu sein“ (S. 26) – die Gegenwelt des Märchens fordert das Recht der Kunst an der Wirklichkeit, indem sie ihr die Alterität des Wunderbaren gleichberechtigt gegenüberstellt.

Der als Kater verkleidete Schauspieler schlüpft nunmehr in eine Rolle, die innerhalb des Binnenspiels als solche definiert ist – er will „einen Jäger vorstellen“ (S. 27) –, eine Rolle, deren Eigentümlichkeit durch die kleine Szene der beiden Liebenden charakterisiert wird. Während Hinze bei den „allerzartesten Empfindungen“ idealisierender Naturbetrachtung im Sinne Geßnerscher Idyllen durch seine tierische Natur gestört wird – „Es ist fatal, daß ich nichts kann singen hören, ohne Lust zu kriegen, es zu fressen“ (S. 28) –, entsprechen sich doch der Impuls des tierischen und der des menschlichen Jägers insoweit, als sie beide auf Nahrungserwerb ausgehen. Die beiden Liebenden nutzen die Natur als Staffage, in der die von ihnen reklamierten „natürlichsten Gefühle“ durch die „wirklich schöne Diktion in der Szene“ (ebd.) ausgeschlossen werden; ihnen ist die Liebe ein Rollenspiel um des verklärenden Scheines willen, und überdauert, so zeigt ein späterer Einschub, die Hochzeit nicht. Für den Kater jedoch hat die Rolle des Jägers einen pragmatischen Sinn; durch sie verschafft er sich Zutritt zum Palast des Königs, den es, nicht anders als das Tier, nach der erjagten Beute gelüstet. Vor dem Hintergrund solcher existentiellen Gemeinsamkeit genügen bei Hof die vestimentären Accessoires der Maske, um die physiognomische Eigenheit des Tierkörpers in der menschlichen Rolle aufzuheben:

Seinem langen weißen Barte nach, sollte es ein Greis sein [...], aber dann hat er wieder so muntre jugendliche Augen, [...] daß man an ihm irre wird. Es scheint ein wohlhabender Mann, denn er trägt ein Paar vortreffliche Stiefeln, und so viel ich aus seinem Äußern abnehmen kann, scheint er ein Jäger zu sein.⁷⁴

Mit diesen einführenden Worten bereitet der Kammerdiener die Aufnahme des gestiefelten Katers vor, deren Selbstverständlichkeit beim Publikum auf ärger-

⁷⁴ Tieck: Der Gestiefelte Kater, S. 32.

liche Kritik daran stößt, „daß sich kein Mensch im Stück über den Kater wundert; der König und alle tun, als müßte es so sein“ (S. 34). Erneut formuliert hier ein Zuschauer das Anliegen des Märchens, das sein vernunftwidriges Gesetz für alle Spielenden verbindlich macht, und deutet damit noch einmal implizit auf die spezifische Ausprägung des *theatrum mundi*: Die Beherrschung jener Zeichensysteme, aus denen Rollen hervorgebracht werden können, ist Kater und König ebenso gemeinsam wie die letztlich tierische Natur, die Eßlust; was sie unterscheidet, ist nur der hierarchische Ort ihrer jeweiligen Rolle. Mit dem Hofnarren tritt in diesem Akt nun eine Figur auf, die nicht nur die schon von Goethe geübte Kritik an der Gottschedischen Theaterreform und ihrer programmatischen Abschaffung des Hanswurst, sondern auch die Wahrheitsgewißheit von Shakespeares Narrenfiguren aufgreift. Auch hier ist es der Narr, der die Wahrheit über den angeblichen Jäger andeutet – „Ihr kratzt ja wie eine Katze“ (S. 35) –, anders als bei Shakespeare aber ist sein Standort im Spiel nicht mehr der eines Wesens auf der Grenze zwischen den Welten, das auf allen Ebenen von Fiktion und Realität gleich authentisch erscheint; Tiecks Narr spielt vielmehr schon im Binnenspiel eine sich selbst reflektierende Rolle, die das Geheimnis der scheinbar uneigentlichen Rede im Berufsbild eines professionellen, auf gleicher Gehalts- wie Funktionstufe mit dem Hofgelehrten stehenden Spaßmachers aufhebt. Parallel zu dieser Entwertung käuflich und damit unglaublich gewordener Komik wird die zitierende Klischierung, die die Dialoge bei Hof ebenso sehr dominiert wie die der Zuschauer, auf die Spitze getrieben: Der König entlehnt Schauspielen Schillers und Babos Rollenfragmente, mit denen er den Koch, der das Kaninchen verbrannt hat, verflucht, um seiner Melancholie schließlich mit Hamlets Worten „Sein oder nichtsein“ existentielle Tiefe zu verleihen. Diese Szene rechnet mit dem Gesetz der Konvention, das ein Stück zum verdeckten Zitat oder der Nachahmung des erfolgreich vorangegangenen pressen will, ab, indem sie die willkürliche Mischung von Zitaten als pathologischen Zustand denunziert. Auf diese parodistische Demontage der königlichen Majestät als der Instanz, die auf der Bühne die Oberherrschaft des Publikumsgeschmackes vertritt, hin provoziert das Publikum mit einer Explosion der Entrüstung einen zweiten metaleptischen Sprung, der das Binnenspiel gewaltsam suspendiert, „[...] alle Schauspieler vergessen ihre Rollen, auf dem Theater eine fürchterliche Pause“, und der Kater fällt aus der Rolle des Jägers in die des Tieres: „Hinze ist eine Säule hinangeklettert.“ (S. 39) Das Parterre verurteilt selbst den erneut auf die Bühne gezwungenen Dichter zu einem Rollensprung. Mit dem Ruf „Still! Still! der Narr will sprechen“ schafft es ihm zwar kurzfristig Freiraum zu einem Appell an das „Mitleid“ (ebd.) der Zuschauer, weist aber vor allem in demütigender Deut-

lichkeit auf die Affinität seiner Rolle zur Stellung des Narren bei Hof hin. Der drohende Zusammenbruch der geschmähten Aufführung kann endlich nur durch die Hypertrophierung der eben denunzierten Zitiertechnik gerettet werden; der Dichter delegiert seine Verantwortung an den eben im Binnenspiel aufgetretenen Besänftiger, der die gleich einer Naturkatastrophe entfesselte „tobende Flut“ (ebd.) des Publikums mit dem Einschub eines Balletts aus Mozarts *Zauberflöte* zu jauchzendem Beifall bändigt.

Im dritten Akt schließlich rückt die Situation der Theateraufführung als solcher endgültig in den Mittelpunkt. Der Vorhang geht über einem Gespräch auf, in dem der Dichter den Maschinisten anfleht, das sich anarchisch verselbständigende Stück durch den Einsatz sämtlicher Theatermaschinerie zu retten. Die Zuschauer reagieren mit der naiven Bereitschaft, alles, was sich auf der Bühne abspielt, automatisch als zum Stück gehörig zu betrachten und inhaltliche Inkonsistenzen im Namen der Bühnenillusion wegzurationalisieren: Auf die Frage Wieseners, ob der Dialog von Dichter und Maschinist Teil der Aufführung sei, antwortet sein Nachbar bestätigend, das motiviere „die nachherigen Verwandlungen“. (S. 42) Es ist endlich der Hanswurst, der den längst von beiden Seiten vollzogenen Bruch des Fiktionsvertrages artikuliert, indem er ankündigt, „ein paar Worte vorzutragen, die eigentlich nicht zum Stücke gehören“. „Jetzt rede ich [...] zu Ihnen, als bloßer Schauspieler zu den Zuschauern.“ (S. 43) Erneut sagt der Narr die Wahrheit, als er ausdrücklich die Differenz zwischen den Bedingungen der Aufführung und der Aufführung selbst benennt – „Sind Sie also illudiert gewesen, so ist es wahrlich um so schlimmer, sein Sie dann nur so gütig, diese Täuschung aus sich wieder auszurotten“ (S. 43f.) – und das Publikum auffordert, sich von nun an zugunsten eines harmonischen Spielablaufes selbst zu verstellen: „Lassen Sie uns heut das miserable Stück zu Ende spielen, tun Sie, als merken Sie gar nicht wie schlecht es ist.“ (S. 45) Während so die Illusionsbildung an das Publikum übertragen wird, findet die Beurteilung des Märchens, die der Dichter ursprünglich den Zuschauern angetragen hatte, nunmehr auf der Bühne statt; in einer vom König initiierten Disputation verhandeln Hanswurst und Hofgelehrter darüber, ob „ein neuerlich erschienenenes Stück, mit dem Namen: *der gestiefelte Kater*, ein gutes Stück sei“ (S. 48). Gegenstand der Diskussion ist unter anderem das Publikum, das der Hofgelehrte als „gut [...] gezeichnet“ lobt, das sich aber selbst keineswegs angesprochen fühlt – „Das Publikum? Es kömmt ja gar kein Publikum in dem Stücke vor“, fragt Fischer aus dem Parterre – und in seiner Unfähigkeit, den eigenen Rollenstatus zu reflektieren, diskret mit den „mancherlei Narren [...], die darin auftreten“ (S. 49), identifiziert wird.

Vor diesem Hintergrund treibt die Figur des Katers die Binnenhandlung ihrem Ende zu, indem sie mit der Formel „Zum Besten des Publikums will es so das Gesetz“ (S. 53) die Macht des Popanz usurpiert. Zunächst erzwingt er einen Rollenwechsel von dessen Untertanen, indem er ihnen unter Androhung des Todes befiehlt, sich als Untertanen des Grafen von Carabas auszugeben, und katapultiert dann Gottlieb mit der Anweisung, dieser möge sich „geschwind die Kleider aus[ziehn]“ (S. 54), aus der Rolle des Bauernsohnes in die des fiktionalen Grafen. Auf diese Weise schafft er die Voraussetzungen für Gottliebs Begegnung mit dem König und dessen Tochter, in der das Regelwerk vestimentärer Zeichen dieselbe Eigendynamik entwickelt wie des Katers Einführung bei Hof: „Da ist der Graf!“, ruft der König aus, „ich kenne ihn an meinen Kleidern!“ (S. 55) Ungeachtet der Arbitrarität der geliehenen Gewandung formiert das Kostüm die Identität des Spielenden neu und fügt sie an anderer Stelle als vorher in die Hierarchie des Gesellschaftsspiels ein.

Der Erkenntnis des Königs liegt eine selbstverliebte Eitelkeit zugrunde, die, im Blick auf seine Kleider ironisiert, dem Popanz zum Verhängnis wird. Von Hinzes Schmeicheleien verführt, führt er ihm seine Wandlungsfähigkeit in einer Reihe von „Kunststücken“ (S. 57) vor, um am Ende in Gestalt einer Maus von der Katze gefressen zu werden. Damit unterliegt der Popanz einer in narzißtischer Selbstvergewisserung erstorbenen Konvention dem instinktgesteuerten, weder von „Kenntnissen“ noch von „Rezensionen“ (S. 62) zum Kunst-richtertum sublimierten Geschmack einer Kreatur, die die ihr eigene Natur mit der Raffinesse innovativer Phantasie als Waffe gegen den Formzwang der Vernunft einsetzt, in einer Weise, die das Regelwerk der Sprache selbst durch eine neu begründete Kunst veredelt in der sprachlichen Materie des *Gestiefelten Katers* aufgehen läßt. Nachdem die Binnenhandlung so nach dem politischen auch den ästhetischen Souverän eines zutiefst absolutistischen Rollengefüges demontiert und mit Hinzes Triumphgeschrei das Banner der Revolution aufgepflanzt hat – „*Freiheit und Gleichheit! – das Gesetz ist aufgefressen! Nun wird ja wohl der Tiers état Gottlieb zur Regierung kommen*“ (S. 58) – endet die Rahmenhandlung mit dem Aufruf einer Kulisse aus der *Zauberflöte*, jener Oper also, die „zeitgleich mit der Französischen Revolution [...] in symbolischer Darstellung das Problem der Autorität und ihrer Begründung“⁷⁵ durch das Programm einer dialektischen Verschlingung von Macht und Erkenntnis löst.

Trotz dieser sichtbar auf den großen historischen Umbruch von 1789 weisenden Spuren jedoch scheint Tieck in *Der Gestiefelte Kater* durch den ex-

⁷⁵ Jean Starobinski: 1789. Die Embleme der Vernunft. Hg. v. Friedrich Kittler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1981 (= Uni-Taschenbücher. Bd. 1150), S. 153.

plizit wie implizit aufgerufenen Traditionsbezug die Modernität seines Spielmodelles vordergründig zu leugnen: „mit der Entstehung des Theaters entsteht auch der Scherz über das Theater,“⁷⁶ entgegnet Manfred in der Rahmennovelle, durch die Tieck 1812 den *Gestiefelten Kater* in das Konstrukt des *Phantassus* einbindet, seiner Schwiegermutter Emilie, „welche es tadelte, daß das Theater das Theater parodieren wolle, und man also ein Spiel mit dem Spiele triebe“⁷⁷. Manfreds Argument jedoch, das Theater könne „es kaum unterlassen, sich selbst zu ironisieren, [...] weil auf der Zweiheit, der Doppelheit des menschlichen Geistes, dem wunderbaren Widerspruch in uns, seine Basis ruht“⁷⁸, macht mit der aporetischen Verfassung des modernen Subjektes die Formel des gerade erst vollzogenen Epochenwandels zum Paradigma theatralischer Ästhetik schlechthin. Skizzenhaft nachgetragen, weist Tiecks historische Perspektive auf das Spiel im Spiel eine markante Unschärfe auf, die auch seine theatergeschichtlichen Schriften strukturiert: Im Traditionsbezug sucht Tieck nicht die Alterität des historischen Autors auf, sondern den verschütteten Quellbereich der Moderne, um durch dessen Vereinnahmung die verlorene Kontinuität in der Geschichte des Theaters wiederherzustellen. Im Rahmen der von ihm vorgenommenen Periodisierung – „Nur zwei Zustände: Alte griechische, moderne Bühne“⁷⁹, notiert Tieck in einem Entwurf zu seinem nie vollendeten Buch über Shakespeare – erfüllt Aristophanes dabei die Funktion einer Folie für die Moderne als einer

[...] Periode [...], in der sich die Welt mit allen ihren Bemühungen und Ereignissen selber parodiert. Ehemals war es genug, einen einzelnen Menschen, eine Staatseinrichtung satirisch zu behandeln, und selbst der verwegne Aristophanes, der weder Götter noch Menschen schont, ist nicht darauf gefallen, sein ganzes Zeitalter komisch zu präsentieren [...].⁸⁰

1794, drei Jahre vor Entstehung des *Gestiefelten Katers* veröffentlicht Friedrich Schlegel im 24. Band der *Berlinischen Monatsschrift* die Abhandlung *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*, in der er unter anderem Aristophanes gegen den Vorwurf verteidigt, „er unterbreche oft die Täuschung“⁸¹. Schlegel leugnet nicht, daß Aristophanes über die Parabase des

⁷⁶ Tieck (DKV) VI, S. 564.

⁷⁷ Ebd., S. 564.

⁷⁸ Ebd., S. 564f.

⁷⁹ Buch über Shakspeare. In: Tieck, Nachgel. Schriften, Bd. II, S. 139.

⁸⁰ Briefe über Shakspeare. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 133-184, hier S. 155.

⁸¹ Friedrich Schlegel: Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. I, München, Paderborn, Wien, Zürich 1979, S. 19-33, hier S. 30.

Chores hinaus „in häufigen Anspielungen de[n] Dichter und das Publikum zum Vorschein“ bringe, fordert aber eine Umbewertung dieses Verfahrens im Namen nicht nur der „politischen Verhältnisse der Komödie“, sondern auch der „komischen Begeisterung“. „Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht.“⁸² Schlegels Auseinandersetzung mit der anarchischen Qualität der „komischen Begeisterung“ reagiert offenkundig auf die Erfahrung der Französischen Revolution, nobilitiert er den gelungenen Witz doch nachdrücklich als „schönste[s] Symbol der bürgerlichen Freiheit“, das im „Hinwegnehmen aller Schranken“⁸³ seinen konsequenten und alle Hierarchien überwindenden Ausdruck findet: „Die Freude ist an sich gut [...]. Sie ist der eigentümliche, natürliche und ursprüngliche Zustand der höhern Natur des Menschen.“⁸⁴ Damit weist Schlegel auch auf die Konzeption des *Gestiefelten Katers* voraus, in dem Tieck die von der Revolution ausgegangene Erfahrung einer fundamentalen Instabilität jeglichen Rollengefüges gegen die philiströse Kunst der Aufklärung wendet. Im Unterschied zu Schlegel jedoch, von dessen Glauben an eine „unbedingte Kunst“ der Griechen Tieck sich ausdrücklich abgrenzt – „Unnützes Streben nach Griechheit in unsern Tagen“⁸⁵ –, erkennt Tieck „Shakspear's Zeitalter“ als Epochenschwelle, die in der „Herbstblüte“ des Mittelalters bereits „ganz sichtbar die neuere Welt in allen ihren Keimen“⁸⁶ enthält. Die antike Kunst war aus einer organischen Einheit erwachsen, „in welcher Poesie und Theater aus dem großen öffentlichen Beisammenleben, aus einem mächtigen gemeinsamen Interesse entsprangen“⁸⁷ und von daher nicht wirklich zwischen Theatralität und – religiöser oder politischer – Ritualität zu unterscheiden war, denn, stellt Tieck fest, die Griechen seien „in allen ihren Festen dramatisch poetisch“⁸⁸. Der Anbruch der Neuzeit bedeutete den Verlust nicht nur der Einheit von Welt und Theater, sondern auch die Zersplitterung beider Sphären in sich:

Die neue Welt besteht aus nebeneinander gehenden isolirten Lebensläufen, statt daß die alte Welt nur ein große Masse ausmachte, wo Jeder Rechte daran hatte, und Jeder Theil daran nehmen durfte. Die alte Kunst in jedem ihrer Zweige spiegelt diesen Charakter ab, und hat dadurch etwas Freies, Unbegrenztes. Die neuere Kunst mußte ein Spiegel

⁸² Ebd., S. 30.

⁸³ Ebd., S. 23.

⁸⁴ Ebd., S. 21.

⁸⁵ Buch über Shakspeare. In: Tieck, Nachgel. Schriften, Bd. II, S. 127.

⁸⁶ Briefe über Shakspeare. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 152.

⁸⁷ Die Anfänge des deutschen Theaters. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 327.

⁸⁸ Buch über Shakspeare. In: Tieck, Nachgel. Schriften, Bd. II, S. 127.

der neuern Welt werden; sie hat daher allenthalben den Charakter des Engen und Begrenzten.⁸⁹

Während „in schöner und rührender Sympathie die beiden verwandten Geister Cervantes und Shakspeare“ in souveränem Spiel gerade mit dem „Engen und Begrenzten“ einer Weltordnung, die die Kunst gewissermaßen zur Autonomie verurteilt, „die romantische Poesie zu ihrer höchsten Vollendung“⁹⁰ führen, beschwört in Deutschland der Dreißigjährige Krieg eine bisher unbewältigte Modernisierungskrise herauf, zu deren Beschreibung Tieck die *Spiel im Spiel*-Konfigurationen des *Hamlet* heranzieht: „[...] jene wilde Periode war gleichsam Hamlet's dritter Akt, die höchste Spannung seiner Kräfte in der Verworfenheit, aber der edle Vorsatz ward damals nicht erfüllt [...]. Seitdem schleppt sich das Stück und im Stillstand liegt das Fortgehen des Gedichts, der Muth ist gebrochen.“⁹¹ Die künstlerische Vollendung des *Hamlet* liegt im dialektischen Verhältnis der beiden *Spiel im Spiel*-Paradigmen, das das denunziatorische Spiegelungsverhältnis zwischen Binnen- und Rahmenhandlung durch den Gedanken des *theatrum mundi* konterkariert. In diesem Sinne stellt Hamlets Tod ein Gleichgewicht zwischen dem *jest*, der „vom Theater das Theater selbst als Lüge und schwache Nachahmung herabsetzt“⁹², und der *offence* her, die aufgrund des Rollenzwanges königlicher Herkunft im Schauspiel die Wahrheit hervortreibt. Die Geschichte der deutschen Bühne hat genau dieses Gleichgewicht zwischen spielerischer Imitation und existentieller Verstrickung verfehlt; sie ist in der spiegelbildlichen Nachahmung der Natur erstarrt, ohne die Fruchtbarkeit einer das Theater auf die Welt öffnenden Selbstreflexion entwickeln zu können.

Aufgrund seiner Fähigkeit, kraft einer per se autonomen Poesie Einsicht in die Wirklichkeit zu gewährleisten, wird Shakespeare für Tiecks historiographisches wie literarisches Werk „zum kritischen Maßstab, vor allem in dem, was das Verhältnis eines Dichters zu Vaterland und Geschichte betrifft“⁹³. Tiecks immer wieder aufgenommene Auseinandersetzung mit *A Midsummernight's Dream* und *Hamlet* dokumentiert, welchen Stellenwert das *Spiel im Spiel*-Drama in diesem Verhältnis besitzt: Es bildet den paradigmatischen Angelpunkt, an dem Kunst und Welt gleichzeitig voneinander geschieden und miteinander versöhnt werden können, ermöglicht es doch eine modellhafte In-

⁸⁹ Ebd., S. 142.

⁹⁰ Ebd., S. 153.

⁹¹ Ebd., S. 155f.

⁹² Tieck (DKV) VI, S. 565.

⁹³ Roger Paulin: Ohne Vaterland kein Dichter. Bemerkungen über historisches Bewußtsein und Dichtergestalt beim späten Tieck. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 13 (1972), S. 125-150, hier S. 131.

szenerierung ihrer ideal dialektischen Beziehung, die die Grenzen zwischen Realität und Fiktion selbst im metaleptischen Sprung immer neu festlegt. Tiecks Kritik am zeitgenössischen Illusionstheater richtet sich daher auch nicht gegen die Illusion an sich, sondern gegen ihren rein imitatorischen Mißbrauch, der die Grenzen verschleift und die produktiv wirksame Differenz zwischen Kunst und Natur nivelliert. Nur der formend seinen Stoff der Welt entfremdende Dichter kann die Autorität des schöpferischen Subjektes beanspruchen, „denn eben darin“, schreibt Tieck 1793 in *Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren*,

[...] besteht der Probirstein des echten Genies, daß es für jede verwegene Fiction, für jede ungewöhnliche Vorstellungsart schon im voraus die Täuschung des Zuschauers zu gewinnen weiß; daß der Dichter nicht unsere Gutmüthigkeit in Anspruch nimmt, sondern die Phantasie, selbst wider unsern Willen, so spannt, daß wir die Regeln der Aesthetik, mit allen Begriffen unsers aufgeklärten 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 Ueberraschung aus ihren Träumen geweckt wird.⁹⁴

Die „spielende Phantasie“ verbindet Publikum und Dichter in der rauschhaften Erfahrung des Augenblickes, in dem der Dichter seine Vision vermittelt, und erfaßt von diesem Moment aus idealiter mit ihrer Strahlkraft auch die Realität jenseits der Bühne durch „eine Veredlung und Verfeinerung des Gefühls“⁹⁵. Die Figur des Dichters im *Gestiefelten Kater* artikuliert zwar eine ähnliche Wirkungsabsicht, unterscheidet sich jedoch kategorial von Shakespeares Genie: Der personifizierte Dichter ist eine Kreatur des Publikums, die, einmal in die Rahmenhandlung eingetreten, im Spiel der Ebenen gefangen bleibt. Letzteres dagegen tritt nur in der künstlerischen Vollendung des poetischen Traumes an sich, dem Shakespeare in *A Midsummernight's Dream* die prototypische Gestalt einer *Spiel im Spiel*-Komödie gab, in Erscheinung, ohne je individuell präsent zu sein.

In der Fiktionalisierung des Dichters selbst manifestiert sich die entscheidende Differenz zwischen Tiecks Adaption der *Spiel im Spiel*-Struktur und deren historischer Tradition, eine Differenz, die Tieck im Bemühen, neben Aristophanes vor allem Shakespeare und seine Zeitgenossen zur Legitimation einer modernen Theaterästhetik einzusetzen, kaum jemals explizit thematisiert. Doch ist es kein Zufall, daß Tieck in dem dramatischen Fragment *Die Sommernacht* auf der Folie von *A Midsummernight's Dream* mit der Begabung Shakespeares durch Oberon und Titania den Dichter erstmals im Revolutions-

⁹⁴ Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 35-73, hier S. 37f.

⁹⁵ Ebd., Bd. I, S. 39.

jahr 1789 als Rollenfigur entwirft. Tieck reagiert hier auf denselben Modernisierungsschub, der sich in der Französischen Revolution als „machtvolle Sanktionierung eines seit langem eingeleiteten und schon teilweise zum Abschluß gekommenen gesellschaftlichen Umwandlungsprozesses“⁹⁶ vollzog. Dessen philosophisches Fundament war von Jean-Jacques Rousseau gelegt worden, als dieser die menschliche Existenz als von einer unüberbrückbaren Scheidung zwischen Natur und Kultur geprägt und die Teilhabe an der Gesellschaft als von der Natur entfremdetes Rollenspiel diagnostiziert hatte. Rousseau legte so die Arbitrarität des hierarchischen Rollengefüges bloß, das durch die theozentrische Weltordnung des Absolutismus stabil gehalten worden war, und verwies den Menschen auf seine eigene Verantwortung in der Geschichte, die bisher im Gedanken göttlicher oder doch von Gott verliehener Autorität aufgehoben gewesen war. Die Französische Revolution entmächtigte diese Autorität durch die gewaltsame Katharsis eines historischen Paradigmenwechsels, der an den Protagonisten der Geschichte drastisch eine dem Wesen des Schauspielers analoge Trennbarkeit von Rolle und Identität exemplifizierte⁹⁷ und gleichzeitig den metaleptischen Sprung zwischen unterschiedlichen Ebenen menschlicher Selbstvergewisserung zum politischen Prinzip machte. Der Ursprungsakt der Freiheit hob jedoch die Entfremdung zwischen Natur und Rolle keineswegs auf, sondern erzeugte vielmehr neue Formen von Theatralität, die auch das Subjekt des Dichters im Rollengefüge der begonnenen Moderne vereinnahmten. Die solcherart verfehlte Emanzipation der Kunst, von Tieck in der inszenierten Initiation des Dichters in der *Sommernacht* reflektiert, provozierte ihre Antithese in der ästhetischen Theoriebildung der Frühromantik, die in Abgrenzung von der normativen Autorität des nachrevolutionären Gemeinwesens kraft der Autorität des schöpferischen Individuums die Legitimation einer autonomen Kunst versucht.⁹⁸ In diesem Sinne inszeniert Tieck die Entfesselung des Subjektes anhand einer Rollenmaske, die die seismographische Funktion der Beziehung zwischen Dichter und Publikum sinnlich faßbar macht:

Immerdar wird es die Aufgabe des komischen Dichters bleiben, den Schein vom Wesen, die Lüge von der Wahrheit zu unterscheiden, und die leeren Schatten der Wirklichkeit als solche hinzustellen, um im Rausch der Lust sie als das Possirliche, Thörichte und Widerwärtige zu belachen. Ist das Volk unbefangen und gutmüthig, [...] so wird es mit Freude in diesen Spiegel schauen, und oft haben Dichter ihre Zeit erheben und stärken

⁹⁶ Starobinski: 1789, S. 16.

⁹⁷ Vgl. dazu Axel Schalk: *Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters*. Heidelberg 1989, bes. S. 71-96.

⁹⁸ Vgl. dazu Jauß: *Studien zum Epochenwandel*, S. 67-103.

können. Kann die Menge die Wahrheit nicht ertragen, so wird der Dichter bald überschrien und entmutigt werden.⁹⁹

Die Figur des Dichters auf dem Theater erlaubt Tieck einen Rückzug, bei dem er diese Maske scheinbar hinter sich läßt, und doch, so das Fazit des unermüdlich in sich selbst zurückgespiegelten Spieles der Fiktionsebenen, führt eben dieser Rückzug unentrinnbar in die Niederlage zurück. Goethes *Jahrmarkts-Fest* ist das letzte *Spiel im Spiel*-Drama, das die Grenzen zwischen diesen Ebenen nach ihrer zeitweiligen Suspendierung glaubwürdig in die vorherige Stabilität zurückführen kann, und selbst hier schlägt sich bereits in subtil untermischter Kritik an der Willkür der Ständehierarchie „die epochale Abwendung von den Formen höfischer Repräsentation nieder, die für die gesamte kulturelle Entwicklung des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland kennzeichnend ist“¹⁰⁰. Das enthusiastische Lob, das Tieck diesem Stück 1828 in *Goethe und seine Zeit* zollt, konstatiert eine ähnlich organische Gesamtkonzeption wie diejenige, die Tieck an Shakespeare hervorgehoben hatte: „Hier fügt sich Szene und Episode an Episode, um so ein humoristisches, possenhaftes Wesen durchzuführen, das eben, weil es so menschlich und in der inneren Absicht so edel und weder bitter noch gemein ist, durch eine poetische Magie trefflich in eine geistige Einheit zusammentritt.“¹⁰¹ Solche „Einheit“ aber ist für den Rezipienten des *Gestiefelten Katers* nur noch als Leser, kaum mehr als Theaterbesucher faßbar. Die Traditionsvorgaben des *Spiel im Spiel*-Dramas suggerieren eine Kontinuität, die Tiecks Komödie permanent unterläuft, indem sie die traditionelle Achsenbildung selbst zum Gegenstand ihres Witzes macht und sämtliche Ebenen des Spieles ineinander und über sich selbst hinaus in die außertheatralische Realität hinein spiegelt. In der kaum überschaubaren Vielfalt der metaleptischen Sprünge verbürgt sie eine Verwandtschaft zwischen Fiktion und Realität, aufgrund derer der komische Effekt des sich selbst demaskierenden Theaters Medium einer sprachkritischen Betrachtung wird. Wenn das Märchen an sich als „kultur- und gesellschaftskritische Gattung“ eine „Negation seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit“¹⁰² impliziert, kristallisiert sich vor allem in der entfesselten Anarchie eines auf jedermanns Kosten gehenden Gelächters das Prinzip des *theatrum mundi* als Diagnose einer selbst zur Komödie verkommenen Welt: „[...] die Zeit selbst ist thöricht geworden“, schreibt

⁹⁹ Geschichtliche Entwicklung der neueren Bühne. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. II, S. 324.

¹⁰⁰ Peter Sprengel: Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913. Tübingen 1991, S. 22.

¹⁰¹ Göthe und seine Zeit. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. II, S. 171-311, hier S. 208.

¹⁰² Karl Pestalozzi: Tieck. *Der gestiefelte Kater*. In: Walter Hinck (Hg.): Die deutsche Komödie vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1977, S. 110-126, hier S. 112.

Tieck 1800 in unverkennbarer Anspielung auf Hamlets Klage über die buchstäbliche Verrücktheit seiner Zeit: „Jetzt ist es [...] so weit mit uns gekommen, daß wir über nichts, oder über alles lachen müssen, und wer sich dazu nicht vielseitig genug fühlt, der mag lieber die ganze Bemühung einstellen.“¹⁰³

¹⁰³Briefe über Shakspeare. In: Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 154f.