

**Transpositionen:**  
Australische Studien zur deutschen  
Literatur, Philosophie und Kultur

**Transpositions:**  
Australian Studies in German Literature,  
Philosophy and Culture

*Herausgegeben von / Edited by*

*Franz-Josef Deiters (Monash University),  
Alison Lewis (The University of Melbourne),  
Yixu Lü (The University of Sydney),  
Peter Morgan (The University of Sydney)*

**Band 3 / Volume 3**

# *Groteske Moderne – Moderne Groteske*

Festschrift für Philip Thomson /  
Festschrift for Philip Thomson

*Herausgegeben von / Edited by*

*Franz-Josef Deiters, Axel Fliethmann, Christiane Weller*



RÖHRIG UNIVERSITÄTSVERLAG  
ST. INGBERT

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
 Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
 Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
 Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

*Gedruckt mit Unterstützung der School of Languages,  
 Cultures and Linguistics, Monash University.*

© 2011 by Röhrig Universitätsverlag GmbH  
 Postfach 1806, D-66368 St. Ingbert  
[www.roehrig-verlag.de](http://www.roehrig-verlag.de)

Alle Urheber- und Verlagsrechte vorbehalten!  
 Dies gilt insbesondere für Vervielfältigung, Mikroverfilmung,  
 Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

Umschlag und Satz: Sascha Hantschke  
 Druck: Strauss GmbH, Mörlenbach  
 Printed in Germany 2011  
 ISBN 978-3-86110-492-6

## Inhalt / Content

Leslie Bodi (Monash University)	
Phil Thomson: Our Newcastle Years . . . . .	11
<i>Doug Muecke (Sydney)</i>	
The Day the Deconstruction Workers Went on Strike ♦ Big Bang Theory. . . . .	15
Walter F. Veit (Monash University)	
Grenze der Ironie – Ironie der Grenze – Grenzenlose Ironie	19
David Roberts (Monash University)	
To Bring Myth to an End: Thomas Mann's Aesthetic of the Grotesque in <i>Doktor Faustus</i> . . . . .	51
John Milfull (The University of New South Wales)	
The Great Ox. Brecht, Stalin and Denmark . . . . .	67
Margaret A. Rose (University of Cambridge)	
Sirens, Centaurs, and Stickmen. The Comic-Grotesque and Parody in Art and Caricature . . . . .	91
Michael Morley (Flinders University)	
Sung Days in the Dark with Robyn . . . . .	111
Silke Beinssen-Hesse (Monash University)	
The Grotesque as Constructive Axis and Rotten Core in Else Lasker-Schüler's Realist Drama <i>Die Wupper</i> . . . . .	119
Michael Clyne (†) (Monash University)	
Australia's Unrecognized Resources Boom – Languages for Australia's Future . . . . .	137

Gerhard Fischer (The University of New South Wales) Vierzig Jahre GRIPS: Kontinuität und Wandel eines Berliner Theaters. . . . .	153
Alan Corkhill (The University of Queensland) Überlegungen zur Raumvermessung in Franz Kafkas <i>Das Schloß</i> . . . . .	175
Roger Hillman (Australian National University) German Studies and Film Studies in Oz . . . . .	189
Brian Nelson (Monash University) Alfred Jarry: the Art of the Grotesque. . . . .	205
Andrew Milner (Monash University) Landmarks without Landscape: Aesthetics and the Sociology of Art. . . . .	213
Robin Gerster (Monash University) Hiroshima & Here: "The Bomb" in the Australian Imagination . . . . .	227
Alison Lewis (The University of Melbourne) Adultery, Work and Modern "Elective Affinities" in Sigrid Damm's <i>Ich bin nicht Ottilie</i> and Dieter Wellershoff's <i>Der Liebeswunsch</i> . . . . .	247
Tim Mehigan (University of Otago) Some Thoughts on Autopoiesis and Cognition in View of Kant's "Copernican Turn" and Two Essays by Heinrich von Kleist. . . . .	263
Peter Morgan (The University of Sydney) Literature and Witnessing. . . . .	285

Marko Pavlyshyn (Monash University) Orientalising the Metropolis: The Case of the Ukrainian National Project. . . . .	305
Kate Rigby (Monash University) "Wie ist die Natur doch im allgemeinen so schön!" – Heine's Green-Edged Sword of Satire . . . . .	325
Robert Savage (Monash University) Ape-Theater: Primal Scenes in the Classical German <i>Bildungsroman</i> . . . . .	343
Christiane Weller (Monash University) Sprache der Mutter – Muttersprache. Peter Handkes <i>Wunsches Unglück</i> und Karl-Heinz Orts <i>Ins Offene</i> im Dialog. . . . .	377
Axel Fliethmann (Monash University) Fotografie und Literatur: Überlegungen zur Mediendifferenz am Beispiel von Foto-Texten. . . . .	389
Franz Josef Deiters (Monash University) Von Gottscheds Literarisierung des Theaters zu Tiecks literarischem Post-Theater – eine mediologische Reflexion	407

- Man, Paul de. „Semiologie und Rhetorik“. *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988: 31-51.
- McLuhan, Marshall. *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf: Verlag der Kunst, 1992 [1964].
- Plumpe, Gerhard. *Der tote Blick: zum Diskurs der Fotografie in der Zeit des Realismus*. München: Fink, 1990.
- Schuhmacher, Eckhard. *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Steinaecker, Thomas von. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Photographien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Sutherland, Marielle. „Sex, Wort und Bild in Godzilla.“ *Rolf Dieter Brinkmann. Blicke – ostwärts – westwärts. Beiträge des ersten Internationalen Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. Hg. Gudrun Schulz u. Martin Kagel. Vechta: Eiswasser Verlag, 2001: 168-171.
- Urbe, Burglind. *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*. Frankfurt a.M.: Lang, 1985.

## Von Gottscheds Literarisierung des Theaters zu Tiecks literarischem Post-Theater – eine mediologische Reflexion

FRANZ-JOSEF DEITERS (MONASH UNIVERSITY)

### I.

Einen „Medientheater“ überschriebenen Essay aus seinen *Studien zur nächsten Gesellschaft* beginnt der Soziologe und Luhmann-Schüler Dirk Baecker wie folgt:

Wenn die These stimmt, dass wir uns gegenwärtig in einer Phase des Übergangs von der vom Buchdruck getragenen modernen Gesellschaft zu einer vom Computer getragenen nächsten Gesellschaft befinden, müsste man dies auch im und am Theater merken. Neue Formen der überschüssigen Sinnproduktion, eines zunächst einmal nicht bearbeitbaren Zuviels an Möglichkeiten, wie sie für das Auftreten neuer Verbreitungsmedien der Kommunikation typisch sind, suchen nach Formen ihrer Verarbeitung. Gesellschaftliche Strukturen müssen entwickelt werden, in denen die überschüssige Sinnproduktion aufgefangen, verarbeitet und normalisiert werden kann. [...] Das Theater wird von einer neuen Unruhe erfasst. Es wird zum Medientheater (Baecker, 81).

Dieses „Medientheater“ sieht Baecker dadurch bestimmt, „dass die Medien mit zur Aufführung kommen“ (83f.). Ob man seinen Einlassungen zum Theater en detail folgen mag, sei dahingestellt. Sie zu diskutieren ist hier nicht der Ort. Zumindest aber bieten die Reflexionen des in einem Goetheschen Sinne dilettierenden Soziologen, der sich für das Theater interessiert, ohne die Exper-

tise des Fachwissenschaftlers zu reklamieren, einen produktiven Ansatzpunkt nicht nur für die Betrachtung des Theaters einer „nächsten“, sondern ebenso für eine Perspektivierung des Theaters der – nach Baecker – im Absterben begriffenen modernen Gesellschaft; möge diese nun mit dem kanadischen Medientheoretiker Marshall McLuhan als „Gutenberg-Galaxis“ (vgl. McLuhan) oder mit dem französischen Mediologen Régis Debray als „Grafosphäre“ (Debray, 58) bezeichnet werden.<sup>1</sup> Im Folgenden werde ich daher das moderne Theater aus mediologischer Warte perspektivieren, wobei ich in drei Schritten vorgehe. Zunächst wird es mir darum gehen, Johann Christoph Gottscheds Reform des Theaters als Zurechtung dieser Kunstform für das Gutenberg-Zeitalter zu skizzieren. Wenigstens hindeuten möchte ich sodann auf Lessings, Goethes und Schillers Ansätze zu einer Reflexion der medialen Verfasstheit des Theaters, um schließlich die volle Ausbildung eines modernen *Medientheaters* in Ludwig Tiecks Märchenkomödie *Der gestiefelte Kater* aufzuzeigen.

## II.

Im Horizont des Leibniz-Wolffschen Rationalismus, dem zufolge Natur und Gesellschaft eine von Gott garantierte apriorische Ordnung darstellen, welche der Mensch mittels seiner ihm verliehenen Vernunft einzusehen vermöge, weist Johann Christoph Gottsched in seinem *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* dem Theater die Aufgabe zu, die prästabilisierte Harmonie der Schöpfung dadurch nachzuahmen, dass es seinerseits eine den Regeln der Vernunft gehorchende Zeichenordnung produziert (vgl. Gottsched).<sup>2</sup> Kulturgeschichtlich signifikant ist dabei

1 Zur vom Buchdruck geprägten modernen Gesellschaft vgl. auch Luhmann, 405ff.

2 Zu Gottscheds Literarisierung des Theaters aus mediologischer Sicht ausführlicher: Deiters, „From Collective Creativity to Authorial Primacy“.

der Weg, den er beschreitet, um die Theatersemiose in Referenz auf die prästabilisierte Harmonie der Welt zu regulieren. Er wählt die Strategie einer Literarisierung des Theaters, d.h. einer Verpflichtung des theatralen Spiels auf einen ihm vorausliegenden literarischen Text. Will man den Einschnitt in seiner ganzen Tragweite erfassen, den Gottscheds Theaterreform kulturgeschichtlich bedeutet, so ist, wie ich meine, primär ihrer medienhistorischen Funktion genauer nachzugehen. Interessant sind in diesem Zusammenhang Ausführungen zum Status der Künste im Horizont des Aufklärungsdenkens, die Gerhard Kaiser in geistesgeschichtlicher Perspektive gemacht hat. „Die Aufklärung“, resümiert Kaiser,

geht an der Architektur, der bildenden Kunst und der Musik zunächst vorbei [...]. Während Mode, bildende Kunst und Architektur als Rokoko kontinuierlich die Formensprache des Barock weiterbilden, bis sich im letzten Drittel des Jahrhunderts klassizistische Tendenzen durchsetzen, ist die Literatur von einem geistigen Umschwung in der Tiefe bestimmt [...]. In der Dichtung findet die Aufklärung ihre adäquate Kunstform, weil Dichtung die ‚vernünftigste‘ Kunst ist (Kaiser, 62).

Was Kaiser hier in geistesgeschichtlicher Perspektive ausführt, lässt sich unter mediologischem Aspekt reformulieren und präzisieren. Denn es geht Gottsched um die Verpflichtung des theatralen Spiels auf den geschriebenen Dramentext, also auf das Medium der Schrift. Warum aber ist es gerade die Schrift, der er mehr als allen anderen Trägermedien eine Vernunftkommensurabilität attestiert? Zur Klärung dieser Frage ist zunächst festzuhalten: Gottsched geht es im Horizont seiner am Geist-Körper-Dualismus orientierten rationalistischen Anthropologie um die Eliminierung oder doch um eine Zurückdrängung der als animalisch betrachteten Sinnlichkeit des Menschen auf der Bühne – wie er sie im von ihm kritisierten Spektakeltheater der *Commedia dell'Arte*-Tradition vorfindet – zugunsten der Vernunft als des eigentlich

menschlichen, ihn von den Tieren unterscheidenden Vermögens. Stellt nun die Schrift eine im Buchstabenbild auf die Zeichenträgerfunktion reduzierte Form der Sinnlichkeit dar; so ist im Falle der Literatur, deren Medium die Schrift ist, die Sinnlichkeit so weit wie möglich zugunsten des Intelligiblen zurückgedrängt. Als im Medium des Buchstabens vorliegende und damit weitestgehend unsinnliche Kunst ist die Literatur den Zwecksetzungen des Rationalismus gemäßer als solche Formen der Kunst, deren Medium eine Sinnlichkeit ist, die ihr Eigenrecht fordert und hervorhebt wie etwa Architektur, Malerei, Musik. Stellt man bei alledem nun in Rechnung, dass der Rationalismus das frühneuzeitliche Selbstbeschreibungsmittel einer sich modernisierenden Gesellschaft darstellt, so kommt auch die mediengeschichtliche Funktion von Gottscheds Reformstrategie in den Blick. Seine Verpflichtung des theatralen Spiels auf den geschriebenen Dramentext lässt sich in dieser Perspektive nämlich im Horizont der allgemeinen Umstellung von Mündlichkeit auf Schriftlichkeit verorten, wie sie sich im 18. Jahrhundert weithin über das Verbreitungsmedium Buch vollzieht, und deren Konsequenzen für die symbolische Reproduktion moderner Gesellschaften Albrecht Koschorke in *Körperströme und Schriftverkehr* eindrucksvoll beschrieben hat. Die Umstellung von Mündlichkeit auf Schriftlichkeit, die in mediologischer Perspektive die Grenze zwischen Barock und Aufklärung markiert, bestimmt Koschorke dabei im terminologischen Anschluss an Niklas Luhmann als eine Umstellung von „Interaktion“ als einem „direkte[n], personale[n] Kontakt zwischen Menschen“ auf „Kommunikation als ein[em] über Medien und Institutionen vermittelte[n] Geschehen [...]“. Die Bedingung dafür ist ein Stillstellen, ein weitgehendes Aussetzen von körperlicher Beziehungsdynamik“ (Koschorke, 166f.). Die Verpflichtung des Theaterspiels auf den Schrifttext des Dramas lässt sich mithin als eine Strategie bestimmen, der Institution des Theaters einen Ort in der „Gutenberg-Galaxis“ zuzuweisen.

Im Zuge dieses Transformationsprozesses stellt sich nun aber das Verhältnis von Schauspielern und Zuschauern, durch deren „Kopräsenz“ Erika Fischer-Lichte die Theatersituation generell, aber

zu pauschal, wie ich meine, gekennzeichnet sieht (vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik*, Kap. 3), grundsätzlich um. Dies gilt zunächst für die Instanz des Schauspielers. Wenn Gottsched das Theater literarisiert, so heißt dies, dass er den Körper der Schauspieler auf die Zeichenkörperfunktion zu reduzieren versucht. Die Körper der Schauspieler werden im literarischen Theater mediatisiert; man könnte auch sagen, dass ihre Bühneninteraktion eine sekundäre Interaktion darstellt, die im symbolischen Raum der Bühne simuliert wird. Gleichzeitig ändert sich die Position des Zuschauers grundsätzlich. Denn auch seine Motorik wird weitgehend stillgelegt; der Körper des Zuschauers, lässt sich dieser Sachverhalt reformulieren, wird zum Träger eines Prozesses, der sich weitestgehend auf die mentale Ebene verlagert und beschränkt. Damit aber verwandelt sich das gesamte Bezugssystem des Theatergeschehens. Denn in dem Maße, in dem die Aktion der Schauspieler auf die literarische Konfiguration verpflichtet wird, entsteht zugleich eine Grenze. Zwischen dem Bühnen- und dem Zuschauerraum wird die sog. vierte Wand hochgezogen, die den Bühnenraum als einen symbolischen Raum gegenüber dem Zuschauerraum abschließt. Die Schauspieler werden auf ihre mediale Funktion reduziert, und die Zuschauer werden zu neben- und hintereinander sitzenden Rezipienten vereinzelt, welche die Werke des dramatischen Autors als des *deus absconditus* des literarischen Theaters, der mittels des Bühnenspiels zu ihnen spricht, bewundern. Gottscheds Reformstrategie richtet das Theater mithin – jenseits ihrer subjektiven, im Horizont der Aufklärungsphilosophie formulierten Zwecksetzung – auf das Verbreitungsmedium Buch als seine fortan primäre Referenzgröße aus; an seiner (des Buches) Leistungsfähigkeit muss es (das Theater) sich fortan messen lassen. Dieser kulturgeschichtliche Zusammenhang ist es, der den Erfolg des literarischen Theaters bis in die Gegenwart bedingt und alle nicht-literarischen Formen des Theaters zu, wie Ruedi Graf mit Recht angemerkt hat, „subkulturellen Praxen“ degradiert (Graf, 2). Erst im Laufe des 20. Jahrhunderts lässt sich eine Ablösung des Theaters von der Literatur und das heißt vom Leitmedium Buch konstatieren; und erst mit den Debatten der letzten beiden

Jahrzehnte um ein „postdramatisches Theater“ (vgl. Hans-Thies Lehmann) hat sich auch die Theaterwissenschaft endgültig von der Literaturwissenschaft emanzipieren können. Diesen Prozess hat Erika Fischer-Lichte in ebenso erkenntnisfördernden wie einflussreichen Studien rekonstruiert (vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte*).<sup>3</sup>

### III.

Nicht eingehen kann ich hier leider auf die Schritte, welche die Theaterreformer Lessing, Goethe und Schiller tun, um den von Gottsched in Gang gesetzten Prozess einer Ausrichtung des Theaters auf das Leitmedium Buch zu vollenden und eine den medialen Bedingungen optimal korrespondierende Form des literarischen Theaters zu entwerfen.

Kurz hingewiesen sei aber immerhin auf die Ansätze zu einer Reflexion des medialen Status des Theaters, die bei Lessing, Goethe und Schiller zu beobachten sind. Wie das Theater als Kommunikationsmedium für eine sich modernisierende Gesellschaft auszugestalten sei, davon handeln nämlich die im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts geführten Debatten um eine Poetik des Dramas. So lässt sich Lessings Trauerspielpoetik in mediologischer Perspektive als das erste laborierte Konzept des Theaters als eines Mediums für die Selbstbeobachtung des modernen Individuums lesen. Im *Briefwechsel über das Trauerspiel* korrespondiert Lessing mit Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn über die Frage, welche Form dem Theater in Hinsicht auf seine möglichst effektive Ausgestaltung als soziales Steuerungsmedium zu geben sei. Wenn Lessing im Zuge dieser Korrespondenz etwa die viel zitierten Kernsätze niederschreibt, wonach der „*mitleidigste*

3 Der Versuch, die Theaterwissenschaft als neue Meisterdisziplin zu installieren (vgl. Fischer-Lichte, *Theatralität*, 1), stellt indes den Blick darauf, dass die Ablösung des Theaters vom Leitmedium Buch wiederum eingebunden ist in eine weitreichende Revolution der medialen Verfasstheit der symbolischen Reproduktion gegenwärtiger Gesellschaften.

*Mensch* [...] *der beste Mensch*“ sei, der „zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut aufgelegteste“; und wenn er aus dieser sozialanthropologischen These für das Theater die wirkungsästhetische Konsequenz zieht, „daß die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens“ gehe und „die Bestimmung der Tragödie“ darin liege, dass sie „*unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen*“, erweitere (Lessing, 671); dann spricht er damit die mediale Funktion des Theaters direkt an. Im Zuge der Reorganisation der Gesellschaft zu einem Verband mobiler Individuen soll es die Ausbildung der Empathiefähigkeit anderen Individuen gegenüber vermitteln. Während Lessing in seinen Einlassungen zum Trauerspiel also den Fokus auf die mediale Funktion des Theaters und seine diesbezügliche Optimierung einstellt, verschiebt sich das Augenmerk im Horizont der Bühnenreform der Weimarer Klassik auf die Reflexion des Mediums selbst. Die unter dem Stichwort der Autonomieästhetik geführte Debatte sowie die im Horizont des autonomiästhetischen Programms erfolgende Ausbildung von literarischen Selbstreflexionsstrategien lassen sich im Zusammenhang unserer Fragestellung ebenfalls als Reflexion auf die mediale Verfasstheit des literarischen Theaters rekonstruieren. Zwar ist bereits Lessings Rehabilitierung der gebundenen Rede in *Nathan der Weise* als Markierung einer solchen Blickverschiebung von der Fremd- zur Selbstreferenz des dramatischen Textes und damit von der Betrachtung des Theaters hinsichtlich seiner medialen Funktion für den sozialen Prozess hin zur Perspektivierung der Medialität dieses Mediums anzuführen, doch sind es erst die Arbeiten Goethes und Schillers zwischen 1788 und 1805, die den entscheidenden Durchbruch für eine Reflexion der Medialität des literarischen Theaters wie der Kunst insgesamt bedeuten. Ja, man kann so weit gehen zu sagen, dass Goethe und Schiller durch ihre Abkehr vom Illusionismus der naturalistischen Spielweise (vgl. Borchmeyer) die Medialität des literarischen Theaters inszenieren. Im Falle Goethes, der dem Bild gegenüber dem Begriff den Vorrang gibt, sind es die Dramentexte, und insbesondere die Stücke *Iphigenie auf Tauris*, *Egmont* und *Torquato Tasso*, die

sich einer mediologisch fokussierten Lesart als Reflexionen auf die mediale Verfasstheit des Theaters (wie der Kunst allgemein) erschließen. Im Falle Schillers ist es im Ausgang von seinen Schriften zur philosophischen Ästhetik vor allem die seiner *Braut von Messina* vorangestellte Programmschrift *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, die in unserem Zusammenhang Beachtung verdient.

Doch stellen all diese Reflexionen auf die Medialität des Theaters bei Goethe und Schiller eines nie in Frage: Die Literarisierung des Theaters selbst und dies meint, seine Ausrichtung auf die und die Messung seiner medialen Leistungsfähigkeit an den Parametern der Referenzgröße „Buch“ als des Leitmediums der „Gutenbergalaxis“. Die hierzu erforderliche Distanz gegenüber dem von Gottsched inaugurierten und von Lessing, Goethe und Schiller vollendeten Paradigma wird erst Ludwig Tieck gewinnen, dessen frühe Komödien es sich deshalb unter dem hier gewählten mediologischen Aspekt besonders zu betrachten lohnt.

#### IV.

Seit seinem Erscheinen ist Ludwig Tiecks wohl bekanntestes Theaterstück *Der gestiefelte Kater* immer wieder dem Genre der Satire zugeschlagen worden (vgl. Pikulik, Scherer, Biesterfeld u.a.). Diese Einordnung greift meiner Auffassung nach jedoch insofern zu kurz, als sich die Satire auf die Ebene des Faktischen bezieht, während Tiecks Stück weit grundsätzlicher auf die transzendente Ebene, d.h. auf die Bedingungen seiner eigenen Möglichkeit reflektiert. Weit mehr nämlich als die satirische Darstellung eines wie auch immer abgestandenen Berliner Theaterbetriebes der 1790er Jahre ist der Gegenstand von Tiecks Komödie die Institution des Theaters als solche. Der Ästhetiker Karl Wilhelm Ferdinand Solger hat im *Gestiefelten Kater*, den er in einem Brief an Tieck vom 23.11.1816 eines der „vollkommensten Deutschen Dramen“ nennt, in diesem Sinne „die Satire zur reinsten Ironie erheben“ gesehen (zit. nach Frank, 1355). Ähnlich argumentiert

August Wilhelm Schlegel in seiner Besprechung in der *Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung*. Die metatheatrale Struktur dieses Textes weckt Schlegels Interesse, weil er in ihr eine Manifestation des dem eigenen Denken gleichgerichteten transzendentalpoetischen Konzepts erkennt:

Es spielt in der wirklichen Welt, ja mitten unter uns, und was nur bei Aufführung des Stücks hinter und vor den Coullissen, im Parterre und in den Logen merkwürdiges vorgeht, ist mit auf den Schauplatz gezogen, so daß man das Ganze, wenn es nicht zu tiefsinnig klänge, das Schauspiel eines Schauspieles nennen könnte. Es ist zu befürchten, daß es den Theoretikern viel Noth machen wird, die Gattung zu bestimmen, wohin es eigentlich gehört (August Wilhelm Schlegel, 315).<sup>4</sup>

Sein Bruder Friedrich Schlegel schließlich spricht davon, dass *Der gestiefelte Kater* „gleichsam auf dem Dache der dramatischen Kunst herumspazier[e]“ (Friedrich Schlegel, II, 307). Die Reichweite von Tiecks Spiel mit den Transzendentalien des Theaters wird meiner Auffassung nach aber vollends erst sichtbar, wenn man das Stück als eine ironische Reflexion jener medialen Revolution in den Blick nimmt, die das Theater im Laufe des 18. Jahrhunderts erfasst hatte.<sup>5</sup> Der Gegenstand der Tieckschen Komödie ist mithin die Literarisierung des Theaters von Gottsched bis zur Weimarer Klassik und die Überprüfung der Ausrichtung dieser Institution auf das Leitmedium Buch.

4 Dem ersten Band seines *Phantassus*, in dem 1812 eine revidierte Fassung auch des *Gestiefelten Katers* erscheint, hat Ludwig Tieck eine Widmung „An A.W. Schlegel“ vorangestellt (Tieck, 9f.). Nach dieser Fassung des Stücks wird hier zitiert.

5 Die Reichweite der transzendentaltheatralen Reflexion unterschätzt Stefan Scherer eklatant, wenn er kritisch anmerkt: „Trotz aller witzigen Einfälle und vielerlei Turbulenzen bleibt der *Gestiefelte Kater* als Satire harmlos, weil es um nichts anderes als um den ordnungsgemäßen Abschluß einer Inszenierung geht, die aus dem Ruder zu laufen droht“ (Scherer, 317).



Um meine These einsichtig zu machen, möchte ich zunächst auf die drei Instanzen des literarischen Theaters eingehen, die im *Gestiefelten Kater* ins Bühnenlicht gerückt werden.

Gleich die erste Regieanweisung des Prologs („Die Szene ist im Parterre, die Lichter sind schon angezündet, die Musiker sind im Orchester versammelt. – Das Schauspiel ist voll, man schwätzt durcheinander, mehr Zuschauer kommen, einige drängen, andre beklagen sich. Die Musiker stimmen“; Tieck, 492) stellt den Fokus auf die im literarischen Theater für gewöhnlich unsichtbar bleibende Instanz des Zuschauers ein.<sup>6</sup> Dies geschieht, indem Tieck ein fiktives Publikum über den gesamten Stückverlauf hinweg tumulieren und mithin aus der ihm zugewiesenen Position eines die Interaktion mit seiner Umwelt unterbrechenden, motorisch passiven und nur mental aktiven Rezipienten fortgesetzt ausbrechen lässt. Durch diese Inszenierung einer Rollentransgression macht Tieck die Position, die dem Publikum im literarischen Theater konzeptionell zugewiesen ist, als solche sichtbar; sie wird, kann man sagen, durch negative Markierung dem Modus der unreflektierten Selbstverständlichkeit entrisen. Dabei thematisiert Tieck die dem Publikum zugeordnete Rezipientenrolle sogar direkt, wenn er die Figur des Lampenputzers<sup>7</sup> (in der ein Zerrbild Gottscheds zu sehen nicht allzu abwegig wäre) das seine Position konsequent verweigende Publikum mit den Worten rügen lässt „Aber das Pochen ist ungezogen und beweist, daß Sie keinen Geschmack

6 Gleiches gilt für das Stück *Die verkehrte Welt*, in dem es heißt: „Der Vorhang geht auf. Das Theater stellt ein Theater vor“ (570).

7 Hierzu vgl. Sybille Maurer-Schmooch: „Eine ganz typische Erscheinung des Theaterbetriebs des 18. Jahrhunderts ist der Lichtputzer. Seine Tätigkeit bestand darin, in den Zwischenakten die verrußten Döchte der Talg- und Wachskerzen zu beschneiden, um Qualm und üblen Trangeruch so weit als möglich zu verhindern. Das desillusionierende Auftreten des Lampenputzers in den Pausen nutzte vor allem das studentische Publikum zu Späßen mit dem ‚Kerzenschneuzer‘: Eine Leipzigerin beschwert sich in einem fingierten Brief an Gottscheds Wochenschrift ‚Vernünftige Tadelrinnen‘ (17. Stück) über das Benehmen des akademischen Auditoriums, das vor allem mit dem Lichtputzer gern seine Späße machte. Der Lichtputzer wurde zum Inbegriff des unkünstlerischen und amüsichen Individuums im Kulturbetrieb ‚Theater‘ schlechthin“ (Maurer-Schmooch, 96).

haben. Hier bei uns wird nur geklatscht und bewundert [...]“ (495). Durch die Permanenz, mit der die ‚Erweckung‘ des Publikums über den gesamten Verlauf des Stücks hinweg andauert, wird sie in ihrer paradigmatischen Bedeutsamkeit herausgestellt. In diesem Sinne ist die Äußerung einer der Zuschauerfiguren zu Beginn des dritten Aktes („Den heutigen Abend sollte man doch wirklich im Theater-Kalender beschreiben“; 539) als ein den Horizont der dramatischen Figur weit übersteigender Metakommentar zu lesen, der den transzendentaltheatralen Status des *Gestiefelten Katers* deutlich signalisiert.

Sodann betritt im Prolog der Dichter des angekündigten Spiels im Spiel<sup>8</sup> die Bühne und versucht, sich bei den Zuschauern Gehör zu verschaffen. Ist sein Auftritt durch die lautstarke Empörung des Publikums motiviert, die bereits vor Beginn der Vorstellung losbricht, so wird im Modus transzendentaltheatraler Reflexion eine weitere Instanz des literarischen Theaters in den Blick geschoben: der im Rahmen dieses Theaterkonzepts prinzipiell abwesende und nur über das Medium des Bühnenspiels mit dem Publikum kommunizierende Autor:

DER DICHTER *hinter dem Theater*: Das Stück wird  
sogleich seinen Anfang nehmen.

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

ALLE Geschmack! Geschmack!

DICHTER Ich bin in Verlegenheit; – was meinen Sie, wenn  
ich fragen darf!

SCHLOSSER Geschmack! – Sind Sie ein Dichter, und wissen  
nicht einmal, was Geschmack ist?

DICHTER Bedenken Sie einen jungen Anfänger –

8 Zur Selbstreferentialisierung der schon bei Aristophanes anzutreffenden und Tieck von Shakespeare her bekannten ‚Spiel im Spiel‘-Struktur im *Gestiefelten Kater* vgl. Scherer, 318; Japp, 31f.; Landfester; Meißner, 388–404.

SCHLOSSER Wir wollen nichts von Anfänger wissen, – wir wollen ein ordentliches Stück sehn, – ein geschmackvolles Stück!

DICHTER Von welcher Sorte? Von welcher Farbe?

MÜLLER Familiengeschichten.

LEUTNER Lebensrettungen.

FISCHER Sitirlichkeit und deutsche Gesinnung.

SCHLOSSER Religiös erhebende, wohlthuende geheime Gesellschaften!

WIESENER Hussiten und Kinder!

NACHBAR Recht so, und Kirschen dazu, und Viertelsmeister!

DER DICHTER *kommt hinter dem Vorhange hervor*: Meine Herren –

ALLE Ist der der Dichter?

FISCHER Er sieht wenig wie ein Dichter aus.

SCHLOSSER Naseweis.

DICHTER Meine Herren, – verzeihen Sie meiner Keckheit –

FISCHER Wie können Sie solche Stücke schreiben? Warum haben Sie sich nicht gebildet?

DICHTER Vergönnen Sie mir nur eine Minute Gehör, ehe Sie mich verdammen. Ich weiß, daß ein verehrungswürdiges Publikum den Dichter richten muß, daß vor Ihnen keine Appellation statt findet, aber ich kenne auch die Gerechtigkeitsliebe eines verehrungswürdigen Publikums, daß es mich nicht von einer Bahn zurück schrecken wird, auf welcher ich seiner gütigen Leitung und seiner Einsichten so sehr bedarf (495f.).

In der zitierten Sequenz wird das Prinzip der Abwesenheit des Autors von der Bühne nicht nur formal unterlaufen, vielmehr wird mittels einer ironischen Verkehrung des Autoritätsverhältnisses von Dichter und Publikum die Position problematisiert, die der Instanz des Autors im Kommunikationsverhältnis des literarischen Theaters konzeptionell zukommt. Erleidet der Dichter in Tiecks Stück nämlich in dem Moment einen Autoritätsverlust, in dem er die Bühne be- und den Zuschauern direkt gegenübertritt, so wird im Modus negativer Markierung deutlich gemacht, dass das dem Autor des Dramentextes eingeräumte Stimmprivileg<sup>9</sup> auf seiner prinzipiellen Abwesenheit von der Bühne beruht, dass seine Autoritätsposition mithin als ein Effekt der medialen Konstellation des literarischen Theaters zu begreifen ist. Die Reflexion der Autorinstanz zieht sich, wie diejenige des Zuschauers, durch das gesamte Stück. Immer wieder betritt die Figur des Dichters die Bühne, um das sich zunehmend fordernder gebärdende Publikum zu beruhigen, wobei seine Autorität nur immer weiter verfällt. Die tätliche Attacke, mit der die Zuschauer den Dichter am Ende von der Bühne vertreiben („*Es wird aus dem Parterre mit verdorbenen Birnen und Äpfeln und zusammengeoltem Papier nach ihm geworfen*“; 563), setzt in Tiecks transzendentaltheatraler Reflexion der Autorinstanz lediglich noch den Schlusspunkt.

Schließlich wird im *Gestiefelten Kater* auch die dritte Instanz des literarischen Theaters reflektiert: jene des Schauspielers. Interagiert er im vorliterarischen Theater in oft unvorhersehbarer Weise mit dem Publikum, so zwingt ihn das literarische Theater, seine motorische Aktivität ganz und gar auf die Simulation von Interaktion im Sinne der literarischen Konfiguration einzuschränken. Auf diesen Paradigmenwechsel vom vorliterarischen zum literarischen Theater, der die Instanz des Schauspielers auf die Funktion eines Mediums reduziert, wird in Tiecks Stück mit der Figur

9 Gotsched reklamiert für den Dichter die Autorität des Morallehrers: „Der Poet will also durch die Fabeln lehren, die Zuschauer aber durch den Anblick solcher schweren Fälle der Großen dieser Welt zu ihren eigenen Trübsalen vorbereiten (Gotsched, 156f.).“

des Hanswurst explizit Bezug genommen, jener Figur, die von Gotsched und der Neuberschen Theaterkompanie 1737 in einer im Namen der Vernunft erfolgenden Meta-Inszenierung feierlich von der Bühne vertrieben worden war. Die Hanswurst-Figur des *Gestiefelten Kater* führt sich in diesem Sinne selbst als „armer verbannter Flüchtling“ (524) ein, dem die Funktion zukommt, die durch die Literarisierung des Theaters erzeugte Differenz von Darsteller und Rolle fortwährend zu thematisieren. So wendet sich die Figur, die auf der Ebene des Binnenspiels angesiedelt ist, an das fiktive Publikum des Tieckschen Rahmenspiels mit den Worten: „Verzeihen Sie, wenn ich mich erkühne, ein Paar Worte vorzutragen, die eigentlich nicht zum Stücke gehören“ (539), und: „jetzt rede ich ja zu Ihnen als bloßer Schauspieler zu den Zuschauern, nicht als Hanswurst, sondern als Mensch, zu einem Publikum, das nicht in der Illusion begriffen ist, sondern sich außerhalb derselben befindet, kühl, vernünftig, bei sich, vom Wahnsinn der Kunst unberührt. Kapieren Sie mich? Können Sie mir folgen? Distinguieren Sie?“ (540). Ironischerweise ist es ausgerechnet die Spielfigur eines Theatermodells, in dessen Horizont es eine strikte Unterscheidung von Darsteller und Rolle nicht gibt, die Tieck auf der medialen Differenz dieser beiden Ebenen beharren lässt.

Das Verfahren, die Transgression der Schauspieler-Rolle-Differenz zu simulieren, ist in Tiecks Stück indes keineswegs auf die Figur des Hanswurst beschränkt. Auch die anderen Charaktere der Binneninszenierung zeigen immer wieder ein Bewusstsein, das den Horizont ihrer Rolle übersteigt und den Darsteller hervortreten lässt. Den Dialog der Figuren des *Katers Hinze* und Gottliebs etwa lässt Tieck fortwährend in metatheatrale Regionen vorstoßen:

GOTTLIEB Lieber Hinze, es ist wahr, du tust sehr viel für mich, aber ich kann immer noch nicht einsehn, was es mir helfen soll.

HINZE Auf mein Wort, ich will dich glücklich machen, und ich scheue keine Mühe und Arbeit, keine Schmerzen, keine Aufopferungen, um diesen Endzweck durchzusetzen.

GOTTLIEB Bald, sehr bald muß es geschehn, sonst ist es zu spät, – es ist schon halb acht, und um acht ist die Komödie aus.

HINZE Was Teufel ist denn das?

GOTTLIEB Ach, ich war in Gedanken! sonst, wollt ich sagen, verschmachten wir beide. Aber sieh, wie schön die Sonne aufgegangen ist. – Der verdammte Souffleur spricht so undeutlich, und wenn man denn manchmal extemporieren will, gehts immer schief.

HINZE *leise*: Nehmen Sie sich doch zusammen, das ganze Stück bricht sonst in tausend Stücke (542).

Wenn aber, wie ausgeführt, die Instanzen des Publikums, des Autors sowie des Schauspielers in der gegebenen Weise ironisiert werden, dann gerät damit die gesamte Tektonik des Projekts eines literarischen Theaters ins Wanken. Was in Tiecks Stück in Zweifel gezogen wird, ist nämlich nichts weniger als die Möglichkeit, das theatrale Spiel vom Modus direkter personaler Interaktion auf jenen einer medial vermittelten Kommunikation umzustellen, wie das Programm der Literarisierung des Theaters von Gotsched bis Goethe/Schiller es vorsieht. Deutlich fassbar wird dies anhand einer Sequenz aus dem Epilog. Dort tritt die Figur des Königs, die auf der Ebene des Binnenstücks angesiedelt ist, „*hinter dem Vorhang hervor*“ und kündigt an: „Morgen werden wir die Ehre haben, die heutige Vorstellung zu wiederholen“ (561). Genau diese Wiederholbarkeit ist es jedoch, die durch die Inszenierung des unvorhersehbaren Aus-der-Rolle-Fallens der Darsteller, also durch das permanente Zurückfallen der Kommunikation in Interaktion in Zweifel gezogen wird. Da weder das Publikum noch der dramatische Autor noch die Schauspieler sich in jene Positionen fügen, die ihnen im Horizont des Konzepts eines literarischen Theaters zugewiesen sind, bricht die Theatersemi-

ose immer wieder aus den ihr in der dramatischen Textvorlage vorgezeichneten Bahnen aus und entfaltet eine unvorhergesehene Dynamik, welche die von Gottsched und seinen Nachfolgern betriebene Ausrichtung des Theaters am modernen Leitmedium Buch nachhaltig durchkreuzt und infrage stellt. Der Status eines Kommunikationsmediums, dem es an der notwendigen Stabilität gebricht, um die Wiederholbarkeit der zu kommunizierenden Botschaft garantieren zu können, steht in der „Grafosphäre“ (Debray, 58) jedoch als solches auf dem Spiel.

## V.

Wenn Tieck in diesem Sinne mittels der Anlage seines Stücks als „Medientheater“ den prekären Status des Projekts eines literarischen Theaters ins Bühnenlicht rückt, so zielt dies indes keineswegs auf eine Rückkehr zur unregulierten Theatersemieose des Stegreiftheaters. Das zeigt allein schon der Umstand, dass es sich beim *Gestiefelten Kater* selbst um einen Schrifttext handelt. Ganz gleich nämlich, um welche der ironisierten Instanzen des Kommunikationssystems Theater es geht, ob um das Publikum, den Autor oder den Schauspieler – das Medium ihrer Ironisierung bleibt der schriftlich fixierte Text. So wird etwa dem von Gottsched und der Neuberin verbannten Hanswurst sein Bühnenrecht zwar zurück-erstattet, doch ist dies das Bühnenrecht einer literarischen Figur, denn der Tiecksche Hanswurst ist Bestandteil der komplexen dramatischen Konfiguration des *Gestiefelten Katers*. Die Unterminierung des auf das Leitmedium ausgerichteten literarischen Theaters wird mithin simuliert – im Medium des geschriebenen Textes. Wie wenig es Tieck darum geht, ein nichtliterarisches Theater zu propagieren, wird zudem auf der thematischen Ebene deutlich, an den metatheatralen Redesequenzen nämlich, die er dem Hanswurst zuweist. Vor allem inszeniert er den Konflikt, zu dem es im Verlauf der Handlung zwischen den Figuren des Dichters und des Hanswurst mehrfach kommt, in einer Weise, die eine Interpretation des Stücks als Plädoyer für das Stegreiftheater ein-

deutig ausschließt. Wenn nämlich der Hanswurst dem Dichter die Werkherrschaft über das Bühnenspiel mit der Bemerkung streitig macht, der Dichter habe „gut Rollen-Schreiben, wir machen im Spielen doch ganz andre daraus“ (Tieck, 541), so tut er dies nur, um wenig später anzukündigen, mit dem Dichter um die Position des *deus absconditus* des literarischen Theaters konkurrieren zu wollen: „Lassen Sie uns heut“, appelliert er an das Publikum, „das miserable Stück zu Ende spielen, tun Sie, als merken Sie gar nicht, wie schlecht es ist, und so wie ich nach Hause komme, setze ich mich hin und schreibe eins für Sie nieder, das Ihnen gewiß gefallen soll“ (542). Signifikant hierbei ist, dass die Absichtserklärung des Hanswursts, sich hinsetzen und etwas schreiben zu wollen, ebenjene Stillstellung der Motorik zugunsten einer rein mentalen Aktivität beruft, wie sie die über das Leitmedium Buch vermittelte Kommunikation kennzeichnet, während sie dem vorliterarischen Stegreiftheater, das mit der Hanswurst-Figur zitiert wird, prinzipiell fremd ist.

In welche Richtung die Tiecksche Kritik des literarischen Theaters geht, lässt sich aus einem anderen Sachverhalt erschließen. So sind Tiecks Komödien immer wieder auf ihre Aufführungstauglichkeit hin befragt worden. J. Ulrich Binggeli beispielsweise konstatiert: „Obwohl der Text wie ein Theaterstück daher kommt, ist seine Bühnentauglichkeit umstritten“ (Binggeli, 308). Es ist daher kein Zufall, dass *Der gestiefelte Kater*, der erst im Jahre 1844 – auf Wunsch des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. – in Berlin zur Uraufführung gelangte (Frank, 1385), keine sonderlich erfolgreiche Theaterkarriere gehabt hat. Karl Pestalozzi hat den *Gestiefelten Kater* und alle anderen Dramentexte Tiecks denn auch mit gutem Recht als „Lesedramen“ bezeichnet: „Ihre Bühne“, schreibt er, „ist das Buch, ihr Publikum der einsame Leser“ (Pestalozzi, 126). Stefan Scherer konstatiert für das romantische Drama allgemein, dass seiner Aufführbarkeit „nicht allein die experimentellen Varietäten, die teils ausufernde Extension und bestimmte Überforderungen theatralischer Möglichkeiten“ widerstreiten, „sondern vor allem grundsätzliche rezeptionstheoretische Erwägungen“ (Scherer, 111f.); und mit Blick

auf Tieck merkt er an, dass dieser „wiederholt von der Lektüre“ spreche, „in der offenbar eine angemessene Rezeptionsweise der Dramen Shakespeares gesehen wird“ (112f.). Aus mediologischer Perspektive ist diesem Urteil unbedingt zuzustimmen. Denn nicht von ungefähr nimmt Tieck den *Gestiefelten Kater* wie seine anderen Theaterstücke gemeinsam mit Texten ganz anderer Gattungszugehörigkeit in den *Phantasus* (1812-1816) auf; und nicht von ungefähr werden all die Texte, die in diesen Erzählzyklus eingehen, durch ein Kunstgespräch gerahmt.<sup>10</sup> Unter mediologischem Aspekt kann man argumentieren, dass Tieck in der Buchveröffentlichung seiner Theaterstücke die einzige Möglichkeit sieht, die Intention, die mit dem Programm einer Literarisierung des Theaters von Gottsched und seinen Nachfolgern verfolgt worden war, tatsächlich einzulösen. Thematisiert er im *Gestiefelten Kater* die Unmöglichkeit einer Literarisierung des Theaters in dem Sinne, dass sein Stück die Unmöglichkeit darstellt, das Theaterereignis vollends von Interaktion in Kommunikation zu überführen, weil das lebendige Individuum sich niemals restlos auf die Funktion eines Mediums reduzieren lässt, so ist allein das Verbreitungsmedium Buch geeignet, die von Gottsched und seinen Nachfolgern gehegte Absicht einer Regulierung der Theatersemiose zu garantieren. Dies gilt zunächst für das Publikum, das im Falle der Lektüre eines Buches in ganz anderer Weise vereinzelt und den Kontexten der direkten Interaktion enthoben ist als inmitten der Menge der Theaterbesucher. Dies gilt ebenso für das Medium, das im Falle eines Lesetextes der auf die Zeichenkörperfunktion reduzierte Buchstabe ist und nicht der lebendige Leib des Schauspielers. Dies gilt schließlich für den Autor, der im Falle eines Lesetextes allein eine den literarischen Text autorisierende paratextuelle Funktion des imaginierenden Lesers darstellt. Das Verbreitungsmedium Buch erfüllt mithin die Voraussetzungen, als zentrales Medium der Moderne zu dienen, in ungleich kalkulierbarer Weise, als dies die Institution des Theaters je vermöchte. In diesem Sinne wird mit dem „Lesedramen“ Tiecks

10 Zum Erzählen in Rahmenzyklen (unter anderem bei Tieck) vgl. Beck.

das Theater zugunsten des Buches als des weniger verauschten und stabileren Mediums aufgegeben.<sup>11</sup>

Die Unterbindung von Interaktion zugunsten einer von Störfaktoren unverauschten Kommunikation wird im Falle Tiecks aber noch sehr viel weiter geführt. Bei den Rezipienten des *Gestiefelten Katers* handelt es sich nämlich selbst um Kunstfiguren, deren Körper allein das Buchstabenbild ist. Daher gilt für die Figuren der Rahmen Erzählung des *Phantasus*, was die Figur der „Sie“ im zweiten Akt des Binnentextes *Der gestiefelte Kater* in transzendentaltheatraler Metasprache über den Kater Hinze sagt: „Dich hat kein Weib geboren, Du gehörst jenseits der Menschheit zu Hause“ (Tieck, 518). In ihrer transzendentaltheatralen Geltung bestimmt diese Sentenz nämlich nicht die Katzennatur Hinzes, sondern seinen und all der anderen Figuren Status als Kunstfiguren. Die als potentieller Rauschfaktor die Intention des literarischen Theaters störende Natur des Menschen, seine Leiblichkeit, wird in Tiecks *Phantasus* mithin maximal ausgeschlossen. Kann man daher sagen, dass Tieck das Medium des menschlichen Leibes als die Bedingung der Unmöglichkeit eines literarischen Theaters markiert, so sucht er eine Lösung für die von ihm diagnostizierte Instabilität dieses Mediums nicht in einem von den Vorgaben der Referenzgröße Buch emanzipierten postdramatischen Theater, sondern im *Post-Theater* eines Kunstgesprächs literarischer Figuren. Dieses stellt im Horizont der romantischen Repräsentationslogik<sup>12</sup> die gegenüber dem literarischen Theater von Gottsched bis Goethe/Schiller nächsthöhere Reflexionsstufe dar. An die Stelle des lebendigen Leibes tritt der Buchstabenkörper. Gilt dies für die Instanzen des Publikums und des Schauspielers, so wird auch die Autorinstanz als empirische Größe ausgelöscht. Schon die Anthologie der *Volksmärchen*, in der Ludwig Tieck den *Gestiefelten Kater* 1797 erstmals publiziert, erscheint unter dem Pseudonym „Peter Leberecht“. Erreicht die Praktik pseudonymer Publikation in der Romantik eine wahre

11 Zum Begriff des Rauschens vgl. Hiepmo/Stopka.

12 Hierzu vgl. das Schlegel-Kapitel meines Buches *Auf dem Schauplatz des „Volkes“*.

Inflation (fast alle Romantiker publizieren zumindest bisweilen unter Pseudonym), so handelt es sich dabei um ein Verfahren, die dem empirischen Verfasser zugeschriebene Autorinstanz, welche im Zeichen der Aufklärung zum Zwecke einer Regulierung der literarischen Semiose etabliert worden war, zu fiktionalisieren (vgl. Deiters, „Ästhetisierung des Autors“). Im Falle der in den *Phantasus* aufgenommenen Fassung des *Gestiefelten Katers* wird die Autorschaft entsprechend der auf der Ebene des rahmenden Kunstgesprächs angesiedelten Figur des Theodor zugeschrieben (Tieck, 489). Auch im Falle der Autorinstanz tritt mithin an die Stelle des lebendigen menschlichen Leibes des empirischen Verfassers der Buchstabenkörper einer fiktiven Figur. Dies gilt für den Ursprung all der Binnentexte, welche die Kunstfiguren der Rahmenfiktion einander vorlesen. Das *perpetuum mobile* eines Kunstgesprächs von Kunstfiguren einer radikal selbstreferentialisierten Literatur ist es allein, so die Logik der komplexen Konfiguration des Tieckschen Erzählzyklus, durch welches sich die Intention des Projekts eines literarischen Theaters retten lässt; dies allerdings auch nur unter der Bedingung, dass die simulierte Diskussion der Kunstfiguren der Rahmenerzählung, also ihre simulierte Interaktion, immer wieder in den Akt der Lektüre, d.h. der Kommunikation einmündet:

Wilibald, sagte Auguste, hat sich diese ganze Zeit über gegen uns und die Vorleser unartig betragen, und ich erkläre ihm hiermit meine völlige Unnade, wenn er sein Vergehen nicht durch ein ähnliches Lustspiel wieder gut macht, das, wo möglich noch kindischer und törichter sein soll (565).

Wenn mit Bezug auf Tiecks Komödien von Lesedramen die Rede ist, dann sind auch der Rezeptionsakt des Lesens und der Vermittlungsakt des Vorlesens stets in dem Sinne poetisiert, dass es sich um literarisch simulierte Akte handelt.<sup>13</sup> Nur mittels dieser

<sup>13</sup> Dies übersieht Stefan Scherer, wenn er grundsätzlich vom Lesen und Vorlesen als empirischen Akten ausgeht (vgl. Scherer, 111-123).

Verfahren einer die Instanzen des Autors, des Rezipienten und vor allem das Darstellungsmedium einbegreifenden Selbstreferentialisierung lässt sich die Trialektik von Medium, Form und Inhalt Tieck zufolge *unendlich* schlichten.

Tiecks literarisches Post-Theater, so lässt sich abschließend sagen, versucht am Ende des 18. Jahrhunderts, jenes Projekt, dem das Theater des gesamten „Tintengleisenden Sekulum[s]“ (Schiller, 20) gegolten hatte, in einem Akt der radikalen Überbietung zu realisieren. Durch diese Konsequenz wird nicht nur der prekäre Status des Mediums Theater im Zeitalter der Buchdruckkultur markiert, sondern ebenso die mediale Konstellation der modernen Kultur, zu der das Theater, wie Tieck zeigt, quer steht. Zugleich aber wird damit das Theater frei für neue Funktionsbestimmungen – *nach* der Romantik.

### Zitierte Literatur

- Baecker, Dirk. „Medientheater“. *Studien zur nächsten Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007: 81-97.
- Beck, Andreas. *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen*. Goethe, Tieck, E.T.A. Hoffmann. Heidelberg: Winter, 2008.
- Binggeli, J. Ulrich. „Die Modernität der transzendentalen Buffonerie. Zur ironischen Dimension im ‚Gestiefelten Kater‘ von Ludwig Tieck“. *Kodikas/Code. Ars Semiotica* 23.3-4 (2000): 305-334.
- Borchmeyer, Dieter. „... dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären ...“. Zu Goethes und Schillers Bühnenreform. *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Hg. Wilfried Barner, Eberhard Lämmert u. Norbert Oellers. Stuttgart: Metzler, 1984: 351-370.
- Debray, Régis. *Einführung in die Mediologie*. Aus dem Französischen von Susanne Lötscher. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt, 2003.

- Deiters, Franz-Josef. „Ästhetisierung des Autors – Zur metadiskursiven Funktion des literarischen Pseudonyms“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 54 (2010): 63–81.
- Deiters, Franz-Josef. „From Collective Creativity to Authorial Primacy. Gortsched's Reformation of the German Theatre from a Mediological Point of View“. *Collective Creativity. Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*. Hg. Gerhard Fischer u. Florian Vaßen. Amsterdam/New York: Rodopi, 2011 (im Druck).
- Deiters, Franz-Josef. *Auf dem Schauplatz des „Volkes“. Strategien der Selbstzuschreibung intellektueller Identität von Herder bis Büchner und darüber hinaus*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach, 2006.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theatralität und die Krisen der Repräsentation. DFG-Symposion* 1999. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel: A. Francke, 1993.
- Frank, Manfred. „Kommentar“. Ludwig Tieck. *Schriften in zwölf Bänden*. Hg. Manfred Frank, Paul Gerhard Klusmann, Ernst Ribbat, Uwe Schweikert u. Wulf Segebrecht. Bd. VI: *Phantasia*. Hg. Manfred Frank. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985: 1145–1518.
- Gortsched, Johann Christoph. *Schriften zur Literatur*. Hg. Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam, 1972.
- Graf, Ruedi. *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*. Tübingen: Niemeyer, 1992.
- Hiepko, Andreas, u. Katja Stopka (Hg.). *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Japp, Uwe. *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Tübingen: Niemeyer, 1999.

- Kaiser, Gerhard. *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*. Tübingen/Basel: A. Francke, 1996.
- Koschorke, Albrecht. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink, 1999.
- Landfester, Ulrike. „... die Zeit selbst ist thöricht geworden ...“. Ludwig Tieck Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des Spiel im Spiel-Dramas“. *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*. Hg. Walter Schmitz. Tübingen: Niemeyer, 1997: 101–133.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1999.
- Lessing, Gotthold Ephraim. „Briefwechsel über das Trauerspiel zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai“. *Werke und Briefe*. Hg. Wilfried Barner [et al.]. Bd. IV: *Werke 1758–1759*. Hg. Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.
- Maurer-Schmooch, Sybille. *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1982.
- McLuhan, Marshall. *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf [u.a.]: Econ, 1968.
- Meißner, Thomas. *Erinnerte Romantik. Ludwig Tiecks „Phantasia“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Pestalozzi, Karl. „Tieck – Der gestiefelte Kater“. *Die deutsche Komödie*. Hg. Walter Hinck. Düsseldorf: Pögel, 1977: 110–126, 376–379.
- Pikulik, Lothar. *Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung*. München: C.H. Beck, 1992.
- Scherer, Stefan. *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin/New York: de Gruyter, 2003.
- Schiller, Friedrich. „Die Räuber. Ein Schauspiel von fünf Akten“. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. III: *Die Räuber*. Hg. Herbert Stubenrauch. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1953: 1–135.

Schlegel, August Wilhelm von. *Kritische Schriften. Erster Theil.* Berlin: Reimer, 1828.

Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe.* Hg. Ernst Behler [et al.]. Bd. II: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801). Hg. Hans Eichner. München/Paderborn/Wien: Schöningh, 1967.

Tieck, Ludwig. *Schriften in zwölf Bänden.* Hg. Manfred Frank, Paul Gerhard Klussmann, Ernst Ribbat, Uwe Schweikert u. Wulf Segebrecht. Bd. VI: *Phantasia.* Hg. Manfred Frank. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

# Transpositionen:

Australische Studien zur deutschen  
Literatur, Philosophie und Kultur

Transpositions:  
Australian Studies in German Literature,  
Philosophy and Culture

Herausgegeben von / Edited by Franz-Josef Deiters (Monash University),  
Alison Lewis (The University of Melbourne), Yvonne Li (The University of Sydney),  
Peter Morgan (The University of Sydney)

## BAND 1 / VOLUME 1

*Passagen: 50 Jahre Germanistik an der Monash University /  
Passages: 50 Years of German Studies at Monash University*

Herausgegeben von / Edited by Franz-Josef Deiters, Axel Fliethmann, Christiane Weller

2010. Br. 830 Seiten ISBN 978-3-86110-467-4 78,00 EUR

## BAND 2

DALE ADAMS

*Die Konfrontation von Denken und Wirklichkeit*

Die Rolle und Bedeutung der Mathematik bei Robert Musil, Hermann Broch und  
Friedrich Dürrenmatt

2011. Br. 399 Seiten ISBN 978-3-86110-491-1 38,00 EUR

## BAND 3

*Groteske Moderne – Moderne Groteske*

Festschrift für Philip Thomson / Festschrift for Philip Thomson.

Hrsg. von / Ed. by Franz-Josef Deiters, Axel Fliethmann, Christiane Weller.

2011. Br. 430 Seiten ISBN 978-3-86110-492-6 42,00 EUR



RÖHRIG UNIVERSITÄTSVERLAG

Postfach 1806 · D-66368 St. Ingbert · www.roehrig-verlag.de