

Maschine und Melodram. Wie Tiecks *Der gestiefelte Kater* das Theater vorführt

Bettine Menke

Ludwig Tiecks Schauspiel *Der gestiefelte Kater* (1797/1816/1844)¹ reflektiert das Schauspiel und seine Rahmungen auf die Theaterbühne. Es vollzieht die Reflektion des theatralen Spiels *ins* und *im* Spiel mit der, mit Benjamin gesprochen, »offenkundige[n]« »Technik« des »Spiel im Spiel«, mit der »auf der Bühne« eine Bühne »aufgeschlagen«, »gar der Zuschauer-Raum in den der Bühne einbezogen« werde,² in einer Verschiebung. Für den Prolog ist angewiesen: »Die Szene ist im Parterre« (S. 492), in »einem kleinen Theater« gebe »man das Parterre auf, um es zur Szene zu ziehen«.³ Die Grenze des Einbezugs aber ist unentschieden, zufolge der Nebentexte auch die »Galerie«, gar das ganze »Schauspiel« beteiligt.⁴ Das »Publikum« manifestiert sich im Ausgriff auch über das Parterre, derart über jene Beschränkung hinaus, die der zur Geschichte des Gothaer Theaters an deren Ende gehörende Heinrich August Ottokar Reichard vorgibt, wenn er im von ihm herausgegebenen Gothaer *Theaterkalender* 1775 dem »gebildeten« Parterre ein »Beurteilungs«-Recht durch Pochen und Zischen zubilligte.⁵ Nicht nur ist in *Der gestiefelte Kater* die theatrale An-

- 1 Ludwig Tieck, »Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspiel, einem Prologe und Epiloge«, Erstdruck 1797 (in *Volksmärchen*), in »Zweite Abteilung« des *Phantastus* 1816, in: ders., *Phantastus*, hg. v. Manfred Frank, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 490-566, nach dieser Ausgabe im Folgenden im Text und in den Fn. mit Ang. der Sz. zit. Es wurde wiederholt zum großen Vergnügen der Zuhörenden vorgelesen, erst 1844 auf Veranlassung des Königs von Preußen in Berlin uraufgeführt (*Phantastus-Kommentar*, S. 1385).
- 2 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften* [= GS], hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser u.a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972ff., Bd. I.1, S. 203-430, hier S. 261.
- 3 Eine späte Bemerkung Tiecks zit. *Phantastus-Kommentar*, S. 1385.
- 4 So weiter im Paratext: »— Das Schauspiel ist voll, man schwatzt durcheinander, mehr Zuschauer kommen, einige drängen, andre beklagen sich« (S. 492). Umstandslos ist die Galerie mit Lärmen, Lachen, »Geschrei« (S. 497, 533f., 558) einbezogen.
- 5 Heinrich August Ottokar Reichard, »Versuch über das Parterre«, in: *Theaterkalender* (Gotha), 1775, S. 47-63, hier S. 48, 52-55; zu Reichards Leitung des Gothaer Hoftheater 1775-1779 u. dem Theater Kalender, vgl. in »Unter die Presse und ins Publikum«. *Der Schriftsteller, Publizist, Thea-*

ordnung: Trennung und Bezug von Schau-Spiel und Publikum, ins ›Inn're‹ eingefaltet, sondern es wird auch des Darstellungszeitraums Bezogenheit aufs ›Außen‹ der Darstellung, auf andere Räume ins Schauspiel eingespielt: mit der Maschine (*mechané*), die das theatrale Geschehen als nicht ›von innen‹ regiertes, als nicht einem dramatischen Rahmen sich fügendes kenntlich macht, und mit den im theatralem Zeitraum an- und in ihn einfallenden Kontingenzen von allem Möglichen. Hier kommen dauernd die darstellend ausgeschlossenen Ränder ›ins Bild‹.

I. *Parekbase* – was da ›zum Vorschein kommt‹ ...

Die *Parekbase*, mit der eine Bühnenfigur sich aus der Rede-Szene abwendet, die dramatische Kohärenz unterbricht, spielt deren Außen an und ein. Sie wurde der antiken Komödie, die sie sich erlaubte, als Fehler angekreidet, von Friedrich Schlegel umgewertet,⁶ der umgekehrt *tout court* die romantische Ironie als »eine *permanente Parekbase*« bestimmt.⁷ F. Schlegels Einsätze zur Ironie lesend befindet Paul de Man nebenbei, »in the plays of his friend Tieck the parabasis is constantly being used«.⁸ Sie werden öfters mal als Beispiele »romantischer Ironie« aufgefasst,⁹ mit der, so etwa Benjamins Abhandlung zur romantischen *Kunstkritik*, die Form, die als solche je begrenzt ist, »aus sich heraus« »treibt«.¹⁰ Waren *Parabasen* spezifische Chorpatrien in attischen Komödien, in denen der Chor u.a. die Zuhörenden

terintendant und Bibliothekar Heinrich August Ottokar Reichard, Katalog zu Ausstellung Gotha 2008, S. 18, 21–24; Bezug auf den *Theaterkalender*, vgl. Tieck, *Der gestiefelte Kater*, S. 539.

6 Friedrich Schlegel, »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie« (zuerst in: *Berlinische Monatsschrift* 24, 1794), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* [= KFSa], hg. von Ernst Behler, Paderborn u. München: WBD 1979, Bd. 1, S. 19–33, hier S. 30.

7 F. Schlegel, »Zur Philosophie (1797)« [Fr. 668], in: ders., *Philosophische Lehrjahre (1796–1806)*, KFSa Bd. 18, 1963, S. 79–117, hier S. 85.

8 Paul de Man, »The Concept of Irony«, in: ders., *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996, S. 163–184, hier S. 178.

9 Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, in: GS Bd. I.1, S. 7–122, hier S. 84. Vgl. Peter Szondi, »Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien«, in: ders., *Schriften II*, hg. v. Jean Bollack u.a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 25–31; sowie: Ulrike Landfester, »... die Zeit selbst ist thöricht geworden...«. Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des ›Spiel im Spiel‹-Dramas«, in: *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext der Zeit*, hg. v. Walter Schmitz, Tübingen: Niemeyer 1997, S. 101–133, hier S. 127f.; Stephan Kraft, »Eine Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie. Friedrich und August Wilhelm Schlegel im produktiven Dialog über das komische Theater«, in: *Athenäum* 22 (2012), S. 65–102, hier S. 69; Ulrich Breuer, »Ethik der Ironie? Paratextuelle Programmierungen zu Friedrich Schlegels Idee der Komödie und Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*«, in: *Athenäum* 23 (2013), S. 49–76, hier S. 64, 72, 74f.

10 Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 73.

und Zuschauenden adressiert,¹¹ ist die *Parekbase* eine Geste der Rede, mit der eine Bühnenfigur sich abwendet aus der Szene der dramatischen Rede, die dramatische Illusion des Bühnengeschehens unterbricht,¹² dieser eine Distanz zu sich einträgt, und die außerhalb der dramatischen Szene Zuhörenden und -schauenden impliziert, die *theatron*-Achse bespielt. Indem sie die ›innere‹ Schließung der dramatischen Illusion unterbricht, ja dementiert, lässt sie die Theatralität des Theaters, das Medium hervortreten, das mit der Verpflichtung der theatralen Präsentation auf innere Kohärenz der Darstellung (›nach Aristoteles‹, wie auch ›neuerdings‹ seit Mitte des 18. Jahrhunderts) vergessen, eskamotiert oder verstellt sein sollte.¹³ In der Abwendung der Sprecher*innen auf der Bühne aus der dargestellten Sprechhandlung, aus der Kontur der dramatischen Person und der Szene der dramatischen Rede heraus, adressieren diese anderes und die anderen, was und die das Dargestellte, so Diderot, ganz aus sich ausschließen sollte und die Darstellenden vergessen machen sollten, um der geschlossenen Illusion und der affektiven Teilhabe der Zuschauenden willen. Diesen Abschluss des darstellenden Schauspiels ›von innen‹ stellt Diderots bekannte *fiktive* ›vierte Wand‹ vor.

In Tiecks *Gestiefler Kater* gehören neben *dramatis personae*, bzw. einem Kater, die immer mal aus der Rolle fallen,¹⁴ sich aufs Stück, das sie spielen, aufs Geschehen des Schauspiels,¹⁵ wie auch explizit ans Publikum wenden, zur potenzierten dargestellten Handlung auch die ›vor der Rampe‹ gespielten enthusiastierten oder

-
- 11 Vgl. die Parabasen in Aristophanes *Die Vögel*, in: ders., *Komödien*, griech./dtisch., übers., eingel., komm. v. Peter Rau, Darmstadt: WBG 2016, Bd. 2, S. 213–335, hier S. 269–277, 293–297, Apostrophierung der Zuschauenden vs. 753–768, 785–800, der Richter vs. 1102–1114. Sie waren wie alle Chorlieder nicht Teil der ›dramatischen Handlung‹, deren Szenen als *Episodien* (der Protagonisten) zwischen diese gefügt wurden. Parekbatische Publikums-Anreden machen auch die komischen Protagonisten (*Die Vögel*, v. 30).
- 12 de Man, »The Concept of Irony«, S. 178f.; vgl. Schlegel, »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie«, S. 30; auch: Breuer, »Ethik der Ironie?«, S. 64; Kraft, »Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie«, S. 76, 78, 67f.
- 13 Vgl. Samuel Weber, »Introduction. Theatricality as Medium«, in: ders., *Theatricality as Medium*, New York: Fordham University Press 2004, S. 1–30, hier S. 1f., 6–8, 28–30. Bez. des von den »Theaterreformern des 18. Jahrhunderts« entworfenen antitheatralen Theaters vgl. Christopher Wild, *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist*, Freiburg i.Br.: Rombach 2003, S. 57–59, 64, 222–262.
- 14 Ein Schauspieler, der einen Kater (Hinze) spielt, der einen Jäger ›vorstellt‹ (S. 516f.), wird im gespielten Publikum diskutiert (S. 494, 499, 515), ausführlichst kommentiert (S. 534–537), und wird ausfällig: »Er sträubt sich, knurrt und klaut den Hanswurst.« »Ihr kratzt ja wie eine Katze./Hinze lacht boshaft.« (S. 525). Das mag Teil der dargestellten Szene sein; aber gerade dadurch, dass er daraus fallen kann, wird das *Schauspielen* des Katers akzentuiert (vgl. S. 533).
- 15 Vgl. S. 510, 548 u.ö. »(Cottlieb) Bald, sehr bald muß es geschehn, sonst ist es zu spät, – es ist schon halb acht, und um acht ist die Komödie aus.« (S. 542).

verärgerten »Zuschauer«, wie auch der Maschinist, der Dichter, der Souffleur,¹⁶ die vor und außerhalb der darstellenden Szene und deren Rahmen bleiben müssten. Die *Parekbase* ist als Geste *Ereignis*, ein Bruch, eine Öffnung durch die Abwendung, die sich unterbrechend einlässt, für die nicht schon entschieden ist, was/wer (da) spricht, auch wenn sie sich zur Einlage dehnt. Durch *Parekbase* wird die theatrale Zweiheit von gespielter dargestellter Person und den Schauspielenden, das in keiner dramatischen Figuration aufgehende Theater-Spielen *ausgespielt*. In diesem Sinne gibt Benjamin die Formel der *Parekbase*: »Der Schauspieler soll sich die Möglichkeit vorbehalten, mit Kunst aus der Rolle zu fallen.«¹⁷ für ein solches Theater aus, das das »Bewußtsein, Theater zu sein« »ununterbrochen« *produktiv* mache, was er der »romantischen Ironie« und Tiecks Stücken aber nicht zuerkennen mag.¹⁸ In Tiecks Schauspiel wird die Abwendung, die die »Illusion« der Darstellung unterbricht, mit der die als solche begrenzte »dramatische Form« auf das von ihr Ausgeschlossene, das Produkt auf das Produzierende, das Dargestellte aufs Spielen (unter)brechend Bezug nimmt, in einen weiteren »dramatischen Rahmen« *eingeholt*. Daher wohl spricht Benjamin von der »alte[n] Tiecksche[n] Dramaturgie der Reflexion«,¹⁹ die das theatrale *Geschehen*, das das Verhältnis des Gezeigten zum Zeigenden austrägt, eskamotiert. Ist ironisch, in der Reflexion der Form, das Dargestellte aus sich verschoben, gäbe die potenzierte Darstellung, nimmt man sie als solche, (bloß) eine eher platte Satire auf die Philister und Banausen im Theater.²⁰

16 Einige Zuschauer, Dichter, Maschinist wie »Das Publikum« sind als »Personen« verzeichnet (S. 490f.). Das im *Phantasm* darauf gleichfalls fiktiv »vorgelesene« Schauspiel »Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen« (S. 567-660), das die Reflexion des Spiels im Spiel auf andere Weise vollzieht, hat neben dem Maschinisten, der u.a. seine Blitz- und Donner-Maschinen erklärt (S. 588-590), auch den Theaterdirektor usw.; Schauspieler und *dramatis personae* kreuzen wie umgekehrt verliebte Zuschauer die Bühnengrenze.

17 Benjamin, »Was ist das epische Theater?« (1939 anonym erschienen), in: GS Bd. II.2, S. 532-539, hier S. 538.

18 So Benjamin in »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht« (erste Fass. 1931, im Druck der *Frankfurter Rundschau* gestoppt), in: GS Bd. II.2, S. 519-531, hier S. 522. Das dürfe mit der »romantische[n] Ironie [...] wie zum Beispiel Tieck sie im »Gestiefelten Kater« handhabt«, gerade nicht verwechselt werden (S. 538f.); vgl. Bettine Menke, »Gesture and Citability: Theater as Critical Praxis«, in: *Critical Stances. The Stakes of Form*, hg. v. Beate Söntgen u.a., Berlin: Diaphanes 2020, S. 261-295, hier: 262-272, 276-283, 289-295.

19 Benjamin, »Was ist das epische Theater?« (1931), S. 529 (Hvvhg. BM).

20 Darin lassen sich zeitgenössisch abgenutzte Debatten wiedererkennen, vgl. Jan Lazardzig, »Ruhe oder Stille: Anmerkungen zu einer Polizey für das Geräusch«, in: *Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert*, hg. v. Meike Wagner, Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 97-116, hier S. 113-115. Tiecks »Posse« führe »sowohl die Kunstkennerschaft als Farce vor[...]«, wie sie »auch den Geschmack einfacher Bürger der Lächerlichkeit preisgibt« (Benjamin Wihstutz, »Kritik des Parterres. Zur Agonistik des Geschmacks um 1800«, in: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, hg. v. Olivia Ebert u.a., Bielefeld: transcript 2018, S. 409-418, hier S. 417, vgl. 410-414).

Aber (auch) die romantische Ironie, die das Spiel in sich reflektiert, schließt sich doch nicht in erneuter (dramatischer) Rahmung, sondern jede jeweilige Darstellung ist je wieder und noch aus sich heraus verwiesen auf das, was sie allererst hervorbringt, und was sie ausschließen muss. Das in/auf sich gefaltete Schauspiel im *Gestiefelten Kater* »thematisiert« die die Darstellung ermöglichende Figuration, die »Zufälligkeit«²¹ abzuscheiden hat, in des Spiels eingefalteter Doppelung den Rahmen des Spiels,²² und mit dessen Brüchen oder Löcherungen das von diesem ausgeschlossene Außen. »*Alles ist umsonst, der Lärm wird immer größer, alle Schauspieler vergessen ihre Rollen, auf dem Theater eine fürchterliche Pause. – Hinze ist eine Säule hinan geklettert.*« (S. 533). Wer fällt da aus welcher Rolle, wenn der (gespielte) Kater Hinze, der einen »Jäger« vorzustellen hat, oder der Schauspieler (?) aus Angst, Scham oder Trieb eine Säule erklettert? Um der Darstellung willen darf, was auf der Bühne in die Sicht der Zuschauer gebracht wird, nicht als Kontingenz der Physis und der Leben begegnen. In Hinsicht der zu konstituierenden Figuren und ihrer Handlungen wird der unverständliche, dumme Körper ausgeschlossen, er wird durch die Fiktion der ausdrucksvollen Gestalt vergessen gemacht, insofern er für die Person, die er zu »tragen« hat, irrelevant sei. Aber der »tierische« Körper (nicht nur der des Katers)²³ kann vom Theater nicht ausgeschlossen werden; die verstehend, figurierend immer wieder auszuführende Scheidung zwischen dem, was der Darstellung angehört, und allem möglichen sicht- und vernehmbar werdenden, die im Sinne der Verpflichtung auf die darstellende Verkörperung (des sprechenden Handelns) durchzusetzen versucht wird, ist auf dem Theater nie gesichert: Niemand stellt die dargestellte Person oder der physisch anwesende Körper der/s Schauspielerin/s?²⁴

Das theatrale Dispositiv impliziert das Verhältnis des Theaters zum *Außen*, lässt es dem Schauspiel »innen« ein. Nichts ist auf der Bühne, auch nicht in der »darstellenden Szene«, was nicht zugleich einem anderswo: anderen, nicht szenischen Räumen, anderen Zeiten angehört und diese in den Bühnenraum einschleppt. Mit Samuel Weber: »everything that takes place on stage relates, constitutively, to what has taken and will take place off-stage«: »[it is] never just on the stage but always

21 Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 73.

22 So wird der Rahmen des »Kindermärchens«, dessen »Komödienzetteln« im »Parterre« gelesen wird, gleichsam aufgeführt. Tiecks *Der gestiefelte Kater* verzeichnet auch Prolog, Epilog und Zwischenspiele.

23 So Hinze parekbatisch »*Sie ziehn ihm das Haar aus.* / Au! Mau! Miau! Prrrrt! / (König) Hört er [»der Jäger«] maut fast wie eine Katze.« (S. 528, vgl. S. 523–530; vgl. den »Natur!«-Anruf fürs aus der Rolle (des Jägers) Fallen, S. 517). Zitiert wird die historisch überholte Körpermaschine, wenn Hinze am Hofe aufgeschnitten werden soll, um dem königlichen Blick die »Maschinerie«, »Walze« zu zeigen (S. 530f.), vielleicht mit Shakespeares (wohl) einziger »machine«-Stelle in *Hamlet* (II.2, v. 124), selber eine Theatermaschine.

24 Vgl. Christoph Menke, *Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 125f., 124–133.

somewhere else as well«, »split between both here and everywhere«, »elsewhere«.²⁵ Was theatral ›vor Ort‹ ›ist‹, ist nicht es selbst, mit Weber, »strukturell« »auf die Außenwelt angewiesen, nie ganz in sich abgeschlossen«.²⁶

Der *gestiefelte Kater*, der den Rahmen des Spiels doppelt, lässt auf die Ungewissheit treffen, wo die über die Figur entscheidende konturierende Grenze zwischen dem ›eigentlich Dargestellten‹ und dem bloß Kontingenten, Nicht-Bedeutsamen, Randphänomenen oder Resten verläuft. »Was ist denn das wieder? – Wie kommen denn diese Menschen in Gottliebs Stube?«, zeigt sich einer der gespielten Zuschauer irritiert (S. 538). »Who's there?« wird im Eingang des *Hamlet* die mit jedem Auftritt verbundene Frage ausgegeben, werden »questionable shapes« an der Bühnengrenze zur Selbst-Identifizierung aufgefordert²⁷ und, so liest Juliane Vogel, »die grenzenlose Population [der] [...] unrealisierten Gestalten, die im off des Theaters ein namenloses Dasein führen, in den Modus der Kenntlichkeit überführt«.²⁸ Die als »diese Menschen« namenlosen und unkenntlichen sind ›hier‹, zu Beginn des dritten Aktes, *jene*, deren Verhehlung für die dramatische Darstellung Programm ist: der Dichter und der Maschinist.

Im ungestalten Lärm, »ein gewaltiges Pochen und Pfeifen im Parterre«, das eine »fürchterliche Pause« macht: ein Loch in der Darstellung, »fürchterlich« der dramatischen Darstellung, die ein solches unbedingt vermeiden sollte,²⁹ in dem sie auf das andere verwiesen ist, was sie nicht ist und nicht inkludiert, »kömmt« der »Dichter« irregulär »bestürzt aufs Theater: Meine Herrn, – verehrungswürdigstes Publikum, – nur einige Worte.«³⁰ Derart ist gleichsam auf die Bühne gebracht, dass, wie F. Schlegel vorbringt, im parekbatischen Bruch »Dichter und [...] Publikum« »zum Vorschein« »kommen«.³¹ Das kann im Rückgang auf das Konzept der *thea-*

25 Samuel Weber, »The Incontinent Plot (*Hamlet*)«, in: *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, hg. v. Eva Horn, Bettine Menke, Christoph Menke, München: Fink 2006, S. 233-252, hier S. 236f. Paradigma des auf der Bühne Erscheinenden ist das unbestimmte »it«, »thing«, »ghost«.

26 Samuel Weber, »Vor Ort. Theater im Zeitalter der Medien«, in: *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, hg. v. Gabriele Brandstetter, Helga Finter, Markus Weißendorf, Tübingen: Narr Verlag 1998, S. 31-51, hier S. 34.

27 *Hamlet*, I.1, v. 1, und I.4, v. 43-44.

28 Vgl. Juliane Vogel, »›Who's there?‹ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: *Auftreten. Wege auf die Bühne*, hg. v. dies. u. Christopher Wild, Berlin: theater der zeit 2014, S. 22-37, hier S. 27, 30-34.

29 Daher das ›Gesetz‹ der szenischen Verkettung (*lysis*, nach Aristoteles) in der französischen tragédie, auch bei Gottsched, vgl. Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, München: Fink 2018, S. 94-98; vgl. Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 259f.

30 II.4, S. 533, vgl. Prolog, S. 495f.; *bestürzt*, »hervorstürzend«, das *irreguläre* ›Auftreten‹ des Dichters, S. 558, 541.

31 So F. Schlegel, »Vom ästhetischen Werthe der griechischen Komödie«, S. 30; vgl. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, in: ders. *Kritische Ausga-*

tralen mimesis nach Platon begründet werden, demnach »der Dichter eine ›Rede vorträgt, als wäre er ein anderer‹ und deswegen das dem Dichter Angehörige zwischen den Reden herauswerfend nur die Wechselreden übrig lässt«. ³² Den ›Theaterreformern‹ des 18. Jahrhunderts zufolge »besteht«, so Christopher Wild, »[d]ie Wirksamkeit und Intensität der dramatischen Darstellung [...] darin, daß sich der Poet hinter die Kulissen zurückzieht und die Figuren scheinbar ohne seine Hilfe, quasi aus eigenem Antrieb und in eigenem Namen ›reden und handeln läßt‹«. ³³ Für die »dramatische Darstellungsweise« ist, so auch August Wilhelm Schlegel, gefordert, dass »der Dichter hinter seinen Personen verschwinde[t]«. ³⁴ Wo jemand aus seinem »Charakter herausgefallen« ist, heißt das in Tiecks *Die verkehrte Welt*: Der Dichter »kuckt« »hervor« (S. 643). In »dramatischer Darstellungsweise«, der die Parabase daher »zuwider« sei, müssen die Personen »ganz so reden und handeln, als wären sie unter sich, und keine bemerkbare Rücksicht auf den Zuschauer nehmen«. ³⁵ Allein derart ist die »vernünftige« repräsentationale Illusion möglich, auf der die gespielten Zuschauer bei Tieck bestehen (S. 499, 533), die das Theater, das die Darstellung ermöglicht, und das Spiel, das die Vorstellung ist, vergessen (machen) sollte. ³⁶ Sonst, so Wild für die Theaterreformer, werden die Zuschauer daran erinnert, »daß es sich dabei um Theater handelt«, auf dem »Komödianten«, nicht »Könige und Helden«, einen »präexistenten Text« zitieren. ³⁷ Diesen spielt *Der gestiefelte Kater* aber aus, und zwar als in der theatralen Präsentation, in der er aufgehen müsste, vergessener, soufflierter, unaufhörlich entstellter, verlassener, ³⁸ wie dann auch mit seiner Schriftlichkeit (vgl. unten IV. u. V.). Statt des vermeintlich »von innen« reglementierten Geschehens der dramatischen Handlung zeigt sich in deren Riss oder Unterbrechung der Dichter, dessen sog. »wahre Kunst [...] darin

be, hg. v. Giovanni Vittorio Amoretti, Bonn u. Leipzig: Kurt Schröder, 1923, Bd. I, 6. Vorl. Bd. 1, S. 127-148, hier S. 132f.

32 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 239f.; Platon *Politeia*, 394b, 393a-c.

33 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 240f.; im Gottsched'schen antitheatralen Drama »kömmt der Poet gar nicht zum Vorscheine; sondern es reden lauter andre Leute, die mit an den Begebenheiten Theil haben« (zit. Wild, S. 251). Das Medium hat sich zu verflüchtigen, damit »der Eindruck entsteht, die Begebenheit [...], finde vor den Augen und Ohren der Rezipienten tatsächlich im gleichen ›Augenblick‹ statt« (S. 248). Zugleich *bändigt* das »repräsentationale Konzept: einer in sich selbst konsistenten, ›von innen‹, aus Charakteren entfalteten Handlung die Kraft der *mimesis* (S. 243f.).

34 A.W. Schlegel, *Vorlesungen*, S. 133.

35 A.W. Schlegel, *Vorlesungen*, S. 133.

36 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 260f.

37 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 251, 262.

38 Der Dichter »hat gut Rollen-Schreiben, wir machen im Spielen doch ganz andre daraus«, so »Hanswurst« (S. 541).

besteh[en würde], sich selbst [hinter der (vermeintlich) ›inneren‹ Kohärenz der redenden Figuren und deren Redehandeln] zu verbergen«, und zwar, so Gottscheds Verdikt, *als ein bloßer »Maschinenmeister« des Geschehens*.³⁹ »[S]ichtbar von außen« »manipulier[end]«, so Gottsched, lenkt er »die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf [die] virtuose Kunstfertigkeit«, die das, was zu sehen und zu hören ist, ermöglicht. Dagegen müsste die Kunstfertigkeit der ›äußerlichen‹ Vorrichtungen und Fügungen dessen, was nur als von innen gehaltene ›dramatische Form‹ gerechtfertigt sein sollte, durch die *ars* des Dichters verhehlt sein (die zugleich sich selbst verbirgt). Dem Postulat der ›inneren Kohärenz der Fabel‹, des ›inneren Zusammenhangs‹ der Handlung sah bekanntlich Aristoteles den Maschineneinsatz entgegenstehen, den er daher aus der ernsthaften *mimesis*, aus der Tragödie verbannt wissen wollte.⁴⁰ Denn die *mechané* zeigt auch sich selbst, führt stets auch vor, dass nicht ›innerer‹ Handlungszusammenhang das Geschehen ausmacht, sondern dieses ›äußerlich‹ gefügt, kontingent ist. Das akzentuierte Benjamin für die *barocken* Theatermaschinen: wie diese die Szenen ›auf offener Bühne‹ vor den Augen der Zuschauer wechseln,⁴¹ so »vollzieht« sich »die barocke Intrige [...] wie ein Dekorationswechsel auf offener Bühne, so wenig ist die Illusion in ihr gemeint«, gibt das barocke Trauerspiel vielmehr dem *plotter* der *Machinationen* »in grelles Licht gestellte Sonderszene[n]«, die *mise a abyme* des theatralen Dispositivs ihrer Dramaturgie.⁴²

39 Hier und das Folgende Gottsched nach Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253 u. 240.

40 Aristoteles zufolge stellt der »Eingriff eines Gottes [*mechané*]« selbstreferentiell die Äußerlichkeit der Fügung durchs Theater vor (*Poetik*, 1454a, insb. zu Euripides). Zu Gottscheds Anschluss vgl. Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253-260.

41 Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 254. Durch die Einführung des »Kulissenwesen« wird die »mehrmalige Verwandlung des Bühnenbildes« »zum spektakulären Regelfall der barocken Bühne«, die Technik »erlaubte es, vor den Augen der Zuschauer innerhalb kürzester Zeit eine maschinell betriebene Inversion und Partialisierung des Raumes vorzunehmen« (Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag, 2007, S. 38f.)

42 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 254, vgl. 303-309. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts werden mit den Theatermaschinen die *Machinationen* der *Intrige*, wie der *plot* im Deutschen um 1800 noch heißt, scharf abgewiesen (S. 254). Benjamin zufolge stelle »das hochbedeutende Medium des Puppentheaters«, das als Modell für das Spiel der Intrige taugt, das »Spielhafte« der barocken Schauspiele vor (S. 262, 303f.). »Die Tradition sieht das Motiv der Manipulation ins Bild gesetzt, wenn die Technik, mit der eine Figur geführt wird, auf der Szene erscheint. Doch wird nicht gerade dadurch sichtbar, daß die Führungstechnik einen Spielraum generiert, der Spieler und Figur gemeinsam ist?«, so Sibylle Peters, »Figuren/Theater – Fragmente einer Sprache der Dinge«, in: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, hg. v. Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters, München: Fink 2002, S. 327-339, hier S. 335, 338.

Der Maschinist, der im *Gestiefelten Kater* offenbar bereits hinter den Kulissen die Strippen gezogen, offene Szenen-*Verwandlungen* erzeugt hat,⁴³ gleichsam die ›Wahrheit‹ über den Dichter: die ›äußere‹ Organisation des zu sehen und zu hören Gegebenen, kommt nun wie dieser – im Bruch mit der dramatischen Kohärenz – ›zum Vorschein‹. Er und der Dichter, deren Verhehlung Programm dramatischer Darstellung wäre, sind ›gegen jedes Protokoll‹ auf der Bühne, wo mit dem Vorhangs-Aufzug der dritte Akt begonnen hat: in der »Bauernstube«, sichtbar:

(Maschinist) Sie verlangen auch wahrhaftig zu viel, daß das alles so in der Eil, ganz aus dem Stegereife zu Stande kommen soll. [...] (Dichter) *fällt vor ihm nieder*: [...] wenn das Mißfallen des Publikums bei irgend einer Stelle wieder so laut ausbricht, so lassen Sie auf einen Wink von mir alle Maschinen spielen! Der zweite Akt ist so schon ganz anders geschlossen [wo bereits entliehener Bühnenzauber, großes Maschinen-Spektakel aufgeboten wurde, vgl. unten in III.] als er in meinem Manuskripte steht. (S. 538)

Mit ihnen ist, was hinter die Kulissen gehört, das *off* der Vorrichtungen, hier für Nachbesserungen *im laufenden* Geschehen, das längst schon nicht mehr das des ›Stückes‹ ist, wie es im »Manuskripte steht«, ›in die Szene‹ gebracht. Anders als in vielen Backstage-Stücken werden hier nicht die *anderen* nicht-sichtbaren diffusen Räume (und deren *andere* Zeiten), auf die der Darstellungsraum angewiesen ist, aus denen er ›gespeist‹ wird, als weitere wiederum gerahmte ›homogene‹ Darstellungsräume etabliert und eingemeindet.⁴⁴ Vielmehr finden hier umgekehrt die *ins off* Gehörigen sich *on* vor: auf der Bühne, im dem ›Spiel im Spiel‹ zugeordneten ›szenischen Raum‹, im Rahmen des Guckkastens, *als solche*, die *fehl am Platz* sind.⁴⁵ Sie sind sicht- und hörbar entblößt, »beschämt«, verwirrt und verwirrend.⁴⁶ Mit diesen nicht-dahin(?)-Gehörenden invadieren die ungestalten Ränder, die uneinsehbar, vor und außerhalb der darstellenden Szene bleiben müssten, den Darstellungsraum. »Was ist denn das wieder? – Wie kommen denn diese Menschen in Gottliebs Stube?« (S. 538). So zeigt sich mit der Bühne der Raum der Darstellung (derart des Dargestellten) als *nicht* gesicherter, als der poröse, perforierte, der er ist,

43 »Es wird verwandelt!« bemerkt einer der fiktiven ›Zuschauer‹ (I. Akt, 1./2. Szene, S. 504), das vollzieht sich sichtbar, offenbar ›auf offener Bühne‹; zum im Gothaer Theater möglichen schnellen Szenenwechsel, vgl. den Beitrag von Ulrike Haß im vorliegenden Band. »Verwandlung« ist die Zauberei des Popanz im III. Akt, S. 555f.

44 So ist etwa in Wedekinds »Lulu« die Theater-Garderobe schlicht ein weiterer ›szenischer‹ Innenraum.

45 Was »gar nicht auf dem Theater vorgefallen wäre, wenn man zwischen den Kulissen nur etwas mehr Raum hätte« (S. 540), im *off*, wohin beide gehören.

46 »(Maschinist) Was ist denn das? – Wer hat denn die Gardine aufgezogen? (Dichter) Alles Unglück strömt auf mich ein, ich bin verloren! – *Er flieht beschämt hinter die Kulissen.*« (S. 538).

um überhaupt theatraler Darstellungsraum sein zu können, als nicht der Darstellung vorbehaltbarer, der »Gefahr zufälliger Ankünfte und wilden Erscheinens«, so Vogel,⁴⁷ *ausgesetzter* Raum. Jederzeit kann sich in diesem (»Bauernstube«/Bühne) *irgendwer* einfinden (das geschieht auch dauernd – üblicherweise bei geschlossenem Vorhang, vor und nach den zeitlichen Grenzsetzungen der Vorstellung). Umgekehrt muss, was dem Publikum sicht- und hörbar wird, »auf dem Theater *vorgefallen*« ist (S. 540, Hvhg. BM), im Rahmen der dramatischen Darstellung als etwas, »was dazugehört«, als lesbare Figur etabliert werden, um die Kontingenz des Vorfallenden abscheidend figurierend einzuholen. Die mit allen, aus dem *off* kommend, auf der Bühne sich Zeigenden aufgeworfene, nicht gültig auflösbare Frage punktiert hier (und wiederkehrend) das vorgestellte theatrale Geschehen: »Gehört denn das zum Stück?«. ⁴⁸ Die Frage stellt sich hinsichtlich allen, irgendwas, im theatralen Zeitraum sichtbar-Werdenden und zielt auf den Unterschied, der verstehend zwischen Dazugehörigem und bloßem Rest oder Rand müsste gemacht werden können (vergessen Sie's, so der depotenzierte Hanswurst). ⁴⁹ Wenn der Sitz-Nachbar kennerisch Bescheid gibt: »Natürlich das motiviert ja die nachherigen Verwandlungen.« (S. 539), wird ausgeplaudert, dass bekanntlich für die Verwandlungen ein Maschinist hinter den Kulissen zuständig ist, der aus der Sicht der dramatischen Darstellung verfehlt: von außen (im wörtlichen Sinne) »motiviert«. Die »Verwirrung« (S. 538) von »innen« und »außen« der Darstellung betreibt das Schauspiel mit Lust.

II. »Parodie«, ein Spiel mit dem Spiel, ein »italiänischer« und andere Buffo(s)

Im Gesprächsrahmen von Tiecks *Phantasmus* trifft den fiktiv vorgelesenen *Gestiefelten Kater* umgehend der Tadel, »daß das Theater das Theater parodieren wolle, und

47 Vogel, »Who's there?«, S. 23f.

48 S. 539, vgl. 540, 541f., 513, 519.

49 Er gibt Auskunft: »Geruhen Sie doch zu vernehmen (und das ist die Ursach, weshalb ich komme), daß die vorige Szene, die sie eben sahen, gar nicht zum Stücke gehört.« »Sind Sie also illudiert gewesen, so ist es wahrlich um so schlimmer, und es hilft nichts, Sie müssen dann so gütig sein und die Mühe daran setzen, diese Täuschung aus sich wieder auszurotten; denn von jetzt an, verstehn Sie mich, von dem Augenblicke, daß ich werde abgegangen sein, nimmt der dritte Akt erst seinen Anfang.« (S. 540). Das nicht »dazu-Gehörige« muss ausgeschlossen, aktiv vergessen werden. Aber es vermehrt und die Irritationen vermehren sich mit jedem solchen Bescheid: »Wie kömmt denn der Hanswurst nun in die Bauernstube?« (S. 539); vgl. (Hanswurst) »Noch eins! – Auch was jetzt unter uns vorgefallen ist, gehört, genau genommen, nicht zum Stück« (S. 541f.). Mit jedem Wort der Erklärung: es war eine »Zugabe«, dehnt sich die parekbatische »Zugabe«, wird nicht Zugehöriges hinzugefügt, die Unterbrechung der dramatischen Handlung diese »heillos« suspendieren.

man also ein Spiel mit dem Spiele treibe« (S. 564). Aber »der Scherz über das Theater« sei doch, wird erwidert, »mit der« »Entstehung des Theaters« entstanden.⁵⁰ »Mit der Tragödie beginnt ihre ›Parodie‹«, so Christoph Menke mit Friedrich Nietzsche, die das theatrale Spiel, das auch die Tragödie ist, ausspielt.⁵¹ Das Theater »kann es kaum unterlassen, sich selbst zu ironisieren«, heißt es gesprächsweise im *Phantastus* weiter. Da die »Zweiheit« von darstellender Illusion und des Spiels, das diese ermöglicht, die theatrale Darstellung ausmacht, muss die dramatische Darstellung, will sie nicht (nur) selbst-beschränkt: Konstitutions-vergessen sein, sich ›ironisieren‹,⁵² (gegen sich) ausspielen, was sie nicht integriert: das *Spiel*, als das allein das Drama, daher im ›Zwiespalt‹ mit sich, überhaupt etwas vorstellt.⁵³ Die »spielhafte« Einfaltung des Spiels in sich, Modus ›romantischer Reflexion‹, die es ›verkleinernd‹ ›umrahmt‹ ins Spiel hineinspiegelt,⁵⁴ schließt sich nicht in (erneuter) Rahmung mit sich zusammen, sondern die Ironisierung der Darstellung rückt diese aus sich heraus und verweist jedes Dargestellte je wieder an das, was dieses nicht ist, ans Theater-Spielen, das mit diesem nie zusammenfällt. *Der gestiefelte Kater* macht mit den Potenzierungen der Einfaltungen des Spiels und seiner Ränder ins Dargestellte je wieder und stets noch ungewiss, wo die über die Form ent-scheidende Grenze zwischen dem Dazu-Gehörigen und derart dem ›eigentlich Dargestellten‹ und dem bloß Zufälligen, Nicht-Bedeutsamen, den Randphänomenen, Resten, Zutaten jeweils verläuft.

-
- 50 Dafür wird »Aristofanes« angeführt (S. 564-566; Komm. *Phantastus*, S. 1378f.). In *Die Vögel* fällt etwa der Wiedehopf (/Tereus) ›paratragisch‹ aus der Rolle: »das ist die Art, in der mich Sophokles [in seiner Tragödie] schimpft« (vs. 100, Tragödien- und Theater-›Scherze‹, vgl. vs. 753-768, 785-800, 444-447, 1102-1114).
- 51 C. Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 139. Die »freie Entfaltung« des *Spiels*, aus dem »auch die Tragödie besteht«, lässt »die Tragödie in die Komödie umschlagen«, deren »dramatisch dargestellte Praxis« durch die »Freiheit spielerisch-ironischer Vollzüge« bestimmt sei (S. 136-138). Umgekehrt war die Tragödie, Gottsched zufolge, anfangs auch Komödie, musste von dieser, vom Theater gereinigt werden, um Tragödie *erst zu werden* (vgl. Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 232-236).
- 52 Shakespeare »ironisiert« »die wunderliche Absicht des Theaters, eine Geschichte in größter Lebendigkeit vor uns hinzustellen«, »wo er in diesem Augenblick sein Schauspiel für Wahrheit ausgibt« und »das Theater selbst als Lüge und schwache Nachahmung herabsetzt« (S. 565).
- 53 Zur »Ironisierung« der dramatischen Form z.B. in »Tiecks Komödien«, vgl. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 83-85, vgl. 73; zur Reflexion des Spiels in diesen vgl. ders., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 262. Die »Reflexion von Schein und Spiel« (S. 261f.) ist aller, und sei sie noch so ernst gemeinter, theatralen Darstellung, die es nur im *Spiel* gibt, notwendig. Nur verfehlt: »naturalistisch: könnte sie dieses vergessen machen. Das ist *kein* »Zirkel«, »der in sich selbst zurückkehrt« (Tieck, S. 564), sondern eine Zweiheit: im Zwiespalt mit sich; vgl. B. Menke. »Gesture and Citability«, S. 272-275.
- 54 Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 306, 262.

Von der »rhetorischen Ironie«, die es darauf anlegt, mit dem Gesagtem etwas *anderes* »eigentlich« zu meinen, unterschied F. Schlegel eine nicht (nur) »auf ironische Stellen begründet[e]« Poesie; diese sei »im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo«. ⁵⁵ Die »permanente Parekbasis« sei demnach, so liest de Man, als unterbrechende Wendung und Verschiebung aufzufassen, die überall und in jedem Moment eintreten oder eingetreten sein kann, ⁵⁶ so dass keine Gewissheit über den Redegegenstand, über die Redeposition und deren Adressierung zu gewinnen ist. Mit de Man: »the buffo is a parabasis [...] an interruption of a narrative line«, ⁵⁷ derart würde »ununterbrochen« das *Theater* »produktiv«, ⁵⁸ im Geschehen, in dem potentiell jederzeit was anderes geschehen (sein) kann.

Auch der italienische *Pulcinella*, so stellt Giorgio Agamben ihn vor, ist (paradoxal) »reine Parabase«: »Pulcinella spielt nicht in einem Drama, er hat es immer schon unterbrochen, ist immer schon abgetreten über [...] ein Hintertürchen [...], ausgetreten aus der oberflächlichen, unbeständigen Handlung«. ⁵⁹ Und so reduziert sich der Hanswurst des *Gestiefelten Katers* ausnimmt – »[l]eider nur ein Deutscher« und »verbannter Flüchtling« heißt er sich selber ⁶⁰ – steht er doch nicht nur für den Streit der sich dignifizierenden Kunstform mit dem Vergnügen des Pöbels, sondern auch er taugt zum parekbatischen *Vorkommen* (mit Worten, »die eigentlich nicht zum Stücke gehören«), wo niemand (anderer) »aus seiner Rolle« »vorkommen« will: um ausgelacht zu werden (S. 539). ⁶¹

55 F. Schlegel, »Lyceums Fragmente«, KFSa Bd. 2, hg. v. Hans Eichner, 1967, S. 152 [Nr. 42].

56 »Parabasis is the interruption of a discourse by a shift in the rhetorical register.« »But [...] Irony is not just an interruption; it is (and this is the definition which he gave of irony), he says, the »permanent parabasis.« »irony is everywhere, at all points the narrative can be interrupted« (de Man, »The Concept of Irony«, S. 178f., 183; vgl. F. Schlegel, »Zur Philosophie«, S. 85; zur »Ironie der Ironie«, ders., »Über die Unverständlichkeit«, KFSa Bd. 2, S. 363-372, hier S. 368).

57 de Man, »The Concept of Irony«, S. 178.

58 Benjamins Formulierung zum »gestischen Theater« entleihend, vgl. »Was ist das epische Theater?« (1931), S. 522.

59 Giorgio Agamben, *Pulcinella oder Belustigung für Kinder in 4 Szenen*, München: Schirmer/Mosel 2018, S. 45.

60 S. 524. Aufgerufen ist die »symbolische[] Verbannung des Hanswurstes von der Bühne der Neuberin« (Wihstutz, »Kritik des Parterres«, S. 410), bekanntlich keine flächendeckende und keine endgültige; vgl. Joel B. Lande: *Persistence of Folly: On the Origins of German Dramatic Literature*, Ithaca u. London: Cornell Univ. Press, 2018, S. 93-101, 236, 324).

61 Das parekbatische Hervorkommen, das verm. zur Klärung parekbatischer Verwirrungen dienen soll, führt stets in weitere Verwirrung: »(Hanswurst) Meine lieben deutschen Landsleute – (Schlosser) Ich denke das Stück spielt draußen in Asien? (Hanswurst) [...] jetzt aber, verstehn Sie mich, jetzt rede ich ja zu Ihnen als bloßer Schauspieler zu den Zuschauern« usw. (S. 539f.). Mit jedem Wort der Erklärung: es »war eine Zugabe«, gehörte (gar) nicht dazu, dehnt sich die parekbatische Unterbrechung: die Zugabe immer wieder und weiter (s.o. Anm. 49), wird

Der Hanswurst »ist [so Jean Paul ziemlich unvermittelt in der *Vorschule der Ästhetik*] der Chor der Komödie«, kein »Charakter«, sondern »spiele[]« »alles bloß«. ⁶² Als »reine Parabase«, wie Schlegels »italiänischer Buffo«, entspricht auch *Pulcinella*, Agamben zufolge, dem Chor der antiken Komödien, der in der »Unterbrechung der Handlung« »schlagartig« der »lustige, lärmende, freche Schwarm« wird, der er »gewesen war«. ⁶³ Auch er ist, so Agamben, »kein Charakter«, vielmehr »bunter Haufen, der die kennzeichnenden Charakterzüge aller Figuren der Komödie enthält«, »ohne Geschichte, wie die Engel oder der Pöbel«. ⁶⁴ Er sperrt sich dem Darstellungsregime, das im 18. Jahrhundert durchgesetzt worden sein soll, der durch den individuellen Charakter zentrierten inneren »Kohärenz der Fabel« als des repräsentationalen »inneren Zusammenhangs« des Dargestellten, ⁶⁵ mit der das Theater und sein Spiel verstellt, von Theatralität gereinigt sein soll – oder ist vielmehr »immer schon« aus ihm *ausgetreten*: Seine »Streiche« (*lazzi*) oder Possen widerstreiten »ungereimt« »innerer« Wahrscheinlichkeit des Geschehens, ⁶⁶ durchbrechen jäh die Folge der Handlung(en) und setzen sie (und ihre Logik) unterbrechend aus. ⁶⁷ In ihnen manifestiert sich die Zeitlichkeit des Spiels, in der sie statthaben, in der

die Ungewissheit über die dramatische Handlung und nicht-zugehörige Zugaben verlängert (S. 540-542), die Unterscheidung je wieder und je erneut weiter suspendiert.

- 62 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, München: Hanser 1974, Abt. I, Bd. 5, S. 160 (in §40 im VIII. Programm »Über den epischen, dramatischen und lyrischen Humor«); zu Tiecks »Zerbino«, vgl. S. 131. Lande schlägt vor, Jean Paul spreche mit »[a] true comic theater« »an experience of a theatrical performance« an (*Persistence of Folly*, S. 324, vgl. S. 319-322).
- 63 Agamben, *Pulcinella*, S. 43 u. 45.
- 64 Agamben, *Pulcinella*, S. 53, 45, 62. Auch Skaramuz (den Tiecks *Die verkehrte Welt* mit vielen weiteren *comedia*-Figuren aufbietet) ist *Viele*, weder Individuum noch in einer Genealogie situiert; daher stirbt er (wie *Pulcinella*) nicht, vgl. Nicola Kaminskis Beitrag im vorliegenden Band.
- 65 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253-260; ein Hauptcharakter ordnet »in einem solchen Spiele, welches vorher nur ein verwirrtes Wesen ohne Verknüpfung und Ordnung gewesen war« (Gottsched, zit. Wild, S. 232), das »Bild« (um sich), als das die Szene, nach Diderot, gesehen werden sollte.
- 66 Gottsched, nach Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 222f., vgl. 252. »Die Vorstellungen des Hanswurst sind so unnatürlich und unwahrscheinlich«, dass den Zuschauern »stets bewußt ist«, »dass es sich dabei um eine kunstfertige Vorführung handelt« (S. 252); »innere« Wahrscheinlichkeit war *der* Begriff »der medialen Selbstaufhebung« des Theaters (S. 248-252).
- 67 Späße sind »unsinnige Handlungen und Gesten«, deren »Zweck« »die Unterbrechung der Handlung« ist. »Der Spaß ist nie Teil einer Handlung, [...] sondern er lockert und unterbricht die Folge der Handlungen«, so Agamben, *Pulcinella*, S. 52. Der Spaß führt zugleich aus und macht rückgängig (vgl. S. 71). *Possen* werden zum einen (m.) »gespielt, gerissen« (Grimms *Deutsches Wörterbuch* (= DW), Bd. 13 (1889), Nachdr. d. Erstausg. München 1984, Sp. 2013f.), zum andern sind sie (f.) »possenspiel« des »pickelhering [der »engl. Komödianten in Deutschland«], possenreiser, hanswurst, harlekin«; »possierlich« heißt des Hanswurst parekbati-

(in jeder seiner Wiederholungen) immer auch anderes geschehen mag,⁶⁸ jederzeit anderes sich ereignen kann, das durch keine Gestalt ›inneren Zusammenhangs‹ beschränkt alles mögliche ›Unsinnige‹ sein kann, derart das Ereignis des theatralen Spiels: unentscheidbar einmalig und nachmachend,⁶⁹ jäh *schlagend*, kontingent. Pulcinella, so Agamben, scheint mit einer Art mechanischer Notwendigkeit [...] unbedingt seinen Spaß von sich [zu] geben«,⁷⁰ alle ›Innerlichkeit‹ von ›Figuren‹ und Kohärenz von Handlung aussetzend. – Wie im oder als ein Puppenspiel, das Gottsched in einem Zuge mit dem Hanswurst des Wandertheaters als wider alle dramatische Kohärenz sich exponierendes *Spiel(en)* verwarf.⁷¹ – Wie Tiecks Hanswurst das immer wieder (bloß) noch mal heraus: ›zum Vorschein kommen‹, als (bloße) theatrale *mechané* manifestiert: »*Er geht ab, und kömmt schnell wieder. Apropos! Noch eins! – [...] Ab. – [...] kömmt schnell zurück*« (S. 541f.).⁷² Das ›Auftreten‹ der Spaßmacher und Possenreißer⁷³ vollendet sich nicht, wird nicht etwas eröff-

sches Hervortreten bei Tieck, S. 539; als »Possen«, »Narrenpossen« wird im *Gestiefelten Kater* abgetan, was die Zuschauer zu sehen bekommen (S. 520, 492, 495).

- 68 Oder geschehen wird, so Tiecks Hanswurst: »wir machen [aus den vorgeschriebenen »Rollen«] im Spielen doch ganz andre daraus«; »jetzt [sei er doch auch nur] durch einen glücklichen Zufall [der Störung] herausgetreten« (S. 541).
- 69 »[B]ei Pulcinella [ist] das Einmalige nicht vom Nachgemachten zu unterscheiden« (Agamben, *Pulcinella*, S. 62).
- 70 Agamben, *Pulcinella*, S. 53; in Tiecks *Die verkehrte Welt*: »was der Kerl da für Streiche macht! – Das verursacht gewiß wieder der verwünschte Maschinist.« (S. 657).
- 71 Gottsched nach Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 15, vgl. 217f., 58f. Die Züge des Puppenspiels weist Benjamin in der »komischen Figur« des Intriganten aus, mit der in den *Haupt- und Staatsaktionen* die Komik oder »richtiger« der »Spaß« ins Spiel komme: »durch das hochbedeutende Medium des Puppentheaters« werde das »Spielhafte« der barocken Schauspiele vorgestellt (Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 303f., 302-306, 262; vgl. wie oben Anm. 42 zit. Peters, »Figuren/Theater – Fragmente einer Sprache der Dinge«, S. 334f., 338).
- 72 Den Einwürfen des daneben-heraustretenden Dichters gibt Hanswurst hier immer noch eins drauf, S. 541f.: Wie der unaufhörlich wieder rausspringende Springteufel, eine von Bergsons paradigmatischen Spielformen des komischen Mechanismus (Henri Bergson, *Das Lachen*, Zürich: Die Arche 1972, S. 52-57); komisch ist, »was sich im Menschen [gegen dessen bewußte Intention] als Mechanismus ablöst« (S. 99-102, vgl. 29f.). So ist »der clown und fool«, mit denen die Komik oder »richtiger« der »Spaß« ins Spiel der *Haupt- und Staatsaktionen* komme, »den Personen des Stücks oft sehr lästig«, die diesen, »die verkörperte Idee der Parodie, die, als solche, ja unsterblich ist, schlechthin nicht los werden.« (Franz Horn, zit.n. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 303), was »ans Puppenspiel gemahnt« (ebd.).
- 73 »Die Botschaft des Harlekins ist sein Auftritt, besser gesagt sein Auftreten«, zugleich die eines »andere[n] Theater[s]« (Annemarie Matzke, Ulf Otto u. Jens Roselt, »Einleitung. K(l)eine Theorie des Auftritts«, in dies. (Hgg.), *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld 2015, S.-7-16, hier S. 7).

net, nicht etwas und jemanden etabliert haben.⁷⁴ »Possen« spricht wörtlich von der Potentialität des Theaters.⁷⁵

»Harlekinaden« schloss Gottsched (wie kaum anders zu erwarten) aus, weil sie, so reformuliert Wild, »hauptsächlich aus ›Parodien auf die ernsthaftesten Stücke‹ [bestehen]. Als pervertierendes Zitat der Tragödie verdoppelt ein derartiges Stück nicht nur das, was einfach und ernst ist, und macht es dergestalt zweideutig und unernst, sondern es ahmt Theater bzw. Kunst nach statt ›die Handlungen des gemeinen Lebens‹.«⁷⁶ Die »›lustige Person‹« des Wiener Hanswurst »mischte« so Ethel Matala de Mazza »die Haupt- und Staatsaktionen auf, indem sie geheime Liebeshändel von Königen, Feldherren und Prinzen mit ihrem bäurischen Stegreifspiel komisch konterkarierte«.⁷⁷ In deren Spiel begegnet den »ernsthaftesten Stücken«, was sie bereinigend vergessen machen muss(ten),⁷⁸ sie aber »nicht los« werden: ihr theatrales Spiel und seine *mechané*,⁷⁹ was jede theatrale Präsentation mit sich entzweit, die Spaßmacher aber exzentrisch ausspielen. Die »letzten Rückzugsreservate des Komischen« gaben die Zwischenspiele ab, die sich unterbrechend »untermengen«, die aber durch die »zunehmende Integration aller Teile eliminiert« werden.⁸⁰ Die unterbrechende Geste der *Parekbaze* dehnt sich zur Einlage,⁸¹ und lässt sich, und damit (aus der Sicht einer homogenen Darstellung) *alles*

74 Weber zufolge suspendiert das Kommen/Gehen der »Possenspieler« (nach Kierkegaards »Die Wiederholung«), »was man bei dem dramatischen Theater den Auftritt heißt«, die Bewegung manifestiert eine »abgründige Kraft, die sich nie ganz beherrschen lässt«, eine »Ausgelassenheit«, die »keine Grenze« hat: »der Fond des Komischen [ist] in ihnen unerschöpflich«, »überrascht« »sie beinahe jeden Augenblick selbst« (»Vor Ort«, S. 45). »Das unmittelbar sich nicht Vollendende des Auftritts ist hier entscheidend.« (S. 46).

75 So Weber, »Kierkegaards Posse«, in ders., *Theatricality as Medium*, S. 200-228, hier S. 218, 217-224.

76 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 251f.

77 Ethel Matala de Mazza, *Der populäre Pakt*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2018, S. 250.

78 So musste die Tragödie, so Gottsched, von der »Heterogenie« des Theaters gereinigt werden: vom Bezug auf die Zuschauenden, von der Komödie, von den »›gemeinen Possen‹« (Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 230-242; vgl. C. Menke zur Asymmetrie von Komödie und Tragödie, *Die Gegenwart der Tragödie*, S. 136-138).

79 Wie man »clown oder fool« der *Haupt- und Staatsaktionen*, die die »Idee der Parodie« »verkörpern«, »nicht los« wird; sie inhäriert diesen Schauspielen wie oder als ein Puppen- oder Marionettentheater (Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 303f., 302-306, 262).

80 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253, 235, 222.

81 *Parabasen* waren in der attischen Komödie Partien des Chors, nicht der dramatischen Handlung angehörige Reden wie alle *Chorgesänge*, in denen dieser »sich selbst« und andere, Zuschauende anspricht (Aristophanes, *Die Vögel*, vs. 52-68, 753-68, 785-800, 1102-1114), Tragödien lächerlich macht (vs. 753-68, 785-800). Zu »Einlassungen in die Handlung« werden Chorpartien *erst* aus der Perspektive der dramatischen Handlung (A.W. Schlegel, *Vorlesungen*, S. 133); anachronistisch spricht F. Schlegel vom »politischen Intermezzo« (»Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie«, S. 30).

Mögliche unterbrechend ein: u.a. (vermeintliche) Stegreif-Einlagen der Schauspieler, die (vermeintlich) nicht ›dazu‹gehören,⁸² wie auch *komische* und *musikalische* Intermezzi oder Interludien, wie sie *Der gestiefelte Kater* hinzu- und einfügt. Im Zuge der Reinigung des Theaters (vom Theater) wurden sie als den geforderten Handlungszusammenhang störende, verwirrende aus den dignifizierten dramatischen Formen verbannt, gehören nur noch den abgewerteten populären Mischformen meist mit Musik an, wie Posse und Melodram.

III. Maschinen-Stücke

Der Maschinen-Einsatz ist *mise en abyme* des Theaters. Mit Maschine und Machination ist die »Kunst als Kunst in ihrer Künstlichkeit selbst inszeniert«, »zur Schau« »[ge]stellt«: der »Selbstverflüchtigung des Mediums« Theater zuwider.⁸³ Sie stellt (neben allem Wunderbaren, was sie eintragen mag) die Angewiesenheit aller theatraler Präsentation auf die äußeren Zuträge, auf das *off* aus, und bringt in spielfhafter Einspielung die *mechané* des Theaters, das Theater als Maschine des Erscheinens⁸⁴ ›zum Vorschein‹. Nicht erst der ›deus ex machina‹, sondern auch die sichtbaren maschinellen »Verwandlungen« der Szenen⁸⁵ bildeten in Perspektive »dramaturgischer Kontinuität« »ein besonderes darstellungstechnisches Problem«,⁸⁶ sie widerstreiten den postulierten aristotelischen drei Einheiten,⁸⁷ wären (nur) zu motivieren durch ›Zaubereien‹, die in dramatischer Darstellung ausgeschlossen

82 Das ›Stegreifspiel‹ gibt eine ›andere‹ (nicht der dramatischen Handlung und der geschriebenen Rolle zugehörige) Rede, ein zuweilen politisches Intermezzo, eine *Einlage*, die abgesetzt ist, insb. als musikalische wie das komische Couplet. Da es sich vom vorliegenden Text (vermeintlich) löst, unterlag es *ästhetischer* wie *polizeilicher* Zensur (Gottsched, zit. Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 17; vgl. Lazardzig, »Ruhe oder Stille«, S. 97-100, 106-112). In Wien entstanden aus dem Stegreifspiel des Hanswurst, nach deren kaiserlicher Untersagung unter habsburger Zensur die »Gesangspossen« Johann Nestroys als Mischform (Matala de Mazza, *Der populäre Pakt*, S. 250), unterlagen die Skripte der Vorzensur, wurden Nestroys berühmte Couplet-Einlagen verboten.

83 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253, 256.

84 Vgl. Rainer Nägele, »Méchanè. Einmaliges in der mechanischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Hölderlins Kritik der Poetischen Vernunft*, Basel u.a.: Engler 2005, S. 133-149, hier S. 137f.

85 Sie sind Teil dessen, was zu sehen ist (I. Akt 1/2. Szene, S. 504f.), aber nicht der dramatischen Handlung.

86 Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 259.

87 Die Verwandlungsmaschine der ›bewegten Kulissen‹ leistete »der Aufhebung der aristotelischen Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes Vorschub« (Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 38f., vgl. 58f.).

wären,⁸⁸ mit denen die Maschinerie aus dem *off* ins Innere, in die Dramaturgie eingefaltet ist,⁸⁹ die *Der gestiefelte Kater* auch mit den »Verwandlung[en]« des Popanz im dritten Akt sich genehmigt (S. 555f.).⁹⁰ Da nicht »innerer« Zusammenhang der Handlung das Geschehen dirigiert, kann dessen Dramaturgie, die die Maschine in ihren Effekten ausspielt, in ganz anderen Hinsichten erfolgen – ohne sich abzuschließen. Denn der theatrale Zeitraum ist, als nicht »von innen«, mit sich homogen geschlossener, ein Zeit-Raum der *Kontingenz*; der Un- und Zufälle, *das* ist es, was Tiecks Schauspiel insbesondere vorführt.

»[A]lle Maschinen«, die der »Maschinist« »spielen« solle, um dem »Dichter« im dritten Akt auszuhelfen, haben (wohl) im zweiten Akt jene spektakulösen Zugaben eingespielt, mit denen er »schon ganz anders geschlossen« sei, »als er in meinem Manuskripte steht« (S. 538). Wo »Lärm« des (gespielten) Publikums, Tumult »im Theater«, »diese tobende Flut« vor der Bühne das Geschehen auf ihr einholt, den dramatischen Rahmen des Dargestellten bricht und überbortet (S. 533), wird der »Besänftiger« des Königs parekbatisch: im Wechsel der Register, »hervorgezogen, damit er *auf der Bühne* das Aufgebot des ganz großen Apparats der Mozart'schen *Zauberflöte* (und über diese hinaus) anführt.

Der Besänftiger spielt auf den Klocken, das Pochen schlägt dazu den Takt. Er winkt: Affen und Bären erscheinen, und tanzen freundlich um ihn her, Adler und andre Vögel; ein Adler sitzt Hinzen auf dem Kopf, der in der größten Angst ist, zwei Elephanten und zwei Löwen tanzen auch. (S. 533)

Der Maschinenzauber legt ein *Interludium* ein: »Ballet und Gesang«⁹¹ der aufgebotenen Menagerie.⁹² »Das klingt so herrlich –«, Vierfüßige und Vögel als »Vereinigter Chor«: »Nie hab ich so etwas gehört noch gesehn.« (S. 534),⁹³ deren *Qua-*

88 Gottsched nennt »Zaubereyen« die »Maschinen der neuern Zeiten« (nach Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 253, 257).

89 Als Zauberei wird etwa in *pièce à machines* des 17. Jahrhunderts die maschinale Dynamik der Szenerie in die Handlung hineingespiegelt und *gefeiert* (vgl. B. Menke, »Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen«, S. 136-138).

90 In *Die verkehrte Welt* besorgt der Maschinist des Neptun (/Direktors) Erscheinen und Versinken (S. 636) und ist »doch an allen Dingen in der Welt Schuld« – so weit Versenkungsmechanismen angebracht sind (S. 636f.).

91 In den *pièce à machines* etwa Piere Corneilles wird der Maschineneinsatz zu Balletten, deren Dauer der Musik Zeitraum gab (B. Menke, »Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen«, S. 133, 138f.).

92 Tierauftritte gehören wie Puppenspiele zu den populären Darbietungen; Elefanten u.a. konnten Melodramen finanziell sanieren, vgl. Ethel Matala de Mazzas Beitrag im vorl. Bd.; in *Die verkehrte Welt* sind »Löwen und Wölfe«, »auch der Esel da« von »meiner [des Maschinisten] Erfindung« (S. 590).

93 In *Zauberflöte* I, 17 singen dies die von Papagenos Glockenspiel umgehend bezauberten »Feinde«: Monostatos und Sklaven (v. 12-15).

drille, in die tanzend auch die dramatischen Personen eingezogen werden, eine Misch- und Zwischenzone einschiebt. Während dieser singt der »Besänftiger« zitierend umwidmend Papagenos Intermezzo in *Die Zauberflöte* und potenziert deren Einlagen-Struktur in der bezaubernden, vom »Stück« ablenkenden Einlage, die ausgedehnt, zur »*allgemeinen Freude der Zuschauer*« noch über den Fall des Vorhangs hinaus, hörbar ist.⁹⁴ Mit den Teilen aus der *Zauberflöte* wird nicht nur ein musikalisches und ballettöses Interludium dem zu Sehen- und zu Hörenden, die ehemalige Textgrundlage verlassend und zugleich aufrufend (S. 538), an- und eingefügt, sondern, wie etwa mit den Flug-Maschinen-Balletten im *pièce à machine* des 17. Jahrhunderts deren Dauer durch Musik gehalten ist, eine *andere*, nicht der Handlungslogik unterliegende Zeit der Affekte, der Teilhabe erzeugt.⁹⁵ Des Publikums, den Bühnenrahmen im Lärmen und Pochen überbordende, Teilhabe wird in eine (»allgemeine« und extensive) *festive* überführt.

Hatte Kater Hinze den aus der Rolle fallend vom erwartbaren Aufführungsende sprechenden Gottlieb, der, um dem parekbatischen Ausfall abzuweichen, (mit »abgelenkt«, »in Gedanken«, den Text Vergessen, den Souffleur Fehlhören und »Extemporieren«) erklärend die parabatische Einlassung unaufhörlich ausdehnte,⁹⁶ gestoppt: »leise: Nehmen Sie sich doch zusammen, das ganze Stück bricht sonst in tausend Stücke.« (S. 542), so geschieht doch eben dies. Das Schauspiel, was wir sahen und hörten, würde es gespielt, wäre eines des »in Stücke Gehens« im Zugeben und Einfügen; und es wäre ein *anderes* als das »Stück«, das das gespielte Publikum einmal auf den Theaterzetteln lesend angegeben fand,⁹⁷ eines, das der Maßgabe einer als Handlungszusammenhang angenommenen Totalität nicht untersteht, als heterogene Mischform diesseits dieser dem theatralen Spiel (und sei es »aus der Not«) alle Möglichkeiten gibt. Beigezogen wird alles Mögliche, was gerade, wie Bestandteile, im dritten Akt auch die Maschinerie, der wohl sonst oftmals gespielten *Zauberflöte* zur Hand ist: Mit erneut umwidmendem Gesangs-Zitat der *Zauberflöte*⁹⁸ »ver-

94 Die Zuschauer loben: »ein großer Mann, der Dichter, – hat die Zauberflöte gut nachgeahmt.« (S. 513). Der Kommentar weiß, dass die *Zauberflöte* »ein Lieblingsobjekt der frühromantischen Spottlust und Aufklärungskritik« war, sowie dass Tieck »oft gegen Balletteinlagen, Monodramen und illusionsfördernde Requisiten« antrat (*Phantastus*, S. 1403).

95 In den *pièce des machines* des 17. Jahrhunderts bekamen die hochkomplexen Maschinen-Balletten durch Musik, oft mit Chören, ausgedehnte Einlagen einer anderen Zeit des Sehens und Hörens, vgl. B. Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 138–142, 125–127.

96 Das geschieht stets wieder und erneut, vgl. S. 539–542: was gehört »eigentlich« dazu?

97 Aus dem (gespielten) Publikum heißt es zu Bemerkungen über das Schauspiel: »Das Publikum? Es kommt ja kein Publikum im Stücke vor.« (S. 546f.). Das ist gar nicht falsch, aber welches Stück? Das (gespielte) Publikum trägt sich »ins Stück«, das »hier gespielt wird«, ein; es bleibt nicht das »selbe«.

98 Umgewidmet sind Zeilen aus Sarastros Arie (II, 13), die der Besänftiger »singt: /In diesen heiligen Hallen/Kennt man die Rache nicht, [...] /Wozu dies wilde Brüllen, /Die Exzentrizität? /Das alles muß sich stillen, [...]« (S. 559f.).

wandelt sich das Theater, das Feuer und das Wasser aus der Zauberflöte fängt an zu spielen« (S. 560) – wie die effektvollen *pièces à machine* des 17. Jahrhunderts sich nicht scheuten, eindrucksvolle Szenerien=Verwandlungsmaschinen anderer erfolgreicher Stücke umzunutzen.⁹⁹ »[O]ben sieht man den offenen Sonnentempel, der Himmel ist offen, und Jupiter sitzt darin, unten die Hölle mit Tarkaleon« (S. 560) – so sind die großen barocken mehrstufigen Himmelseinrichtungen des Maschinentheaters, das in diesen sich selbst feierte, zitiert.¹⁰⁰ Die bloß als Zierate, Zugaben abgewerteten Musik-, Ballett- und Maschineneinlagen¹⁰¹ werden derart, durch solche einfügenden Beizüge mit Lust als Notbehelfe in ihrer *Kontingenz* gekennzeichnet¹⁰² – zugleich aber werden *andere* Fügungen als die der dramatischen Darstellung erzeugt. *Der gestiefelte Kater* zeigte sich, hörten und sahen wir das unter diesem Titel stehende als »Maschinen«-Musik-Theaterstück, als *Posse*, wie das theatrale Geschehen hier zuweilen abwertend gekennzeichnet wird,¹⁰³ oder *Farce*, als Singspiel (wie *Die Zauberflöte*) oder *Melodram*,¹⁰⁴ jene Mischformen, die abgewertet und marginalisiert wurden, die in den »Randbezirken« des »Populären« mit Spektakel und Maschinen fortwährend (im ganzen 19. Jahrhundert und darüber hinaus) Effekte machen.¹⁰⁵

Die Frage: »Gehört denn das zum Stück?«,¹⁰⁶ die auf den Unterschied zielte, der am sicht- und hörbar Werdenden verstehend müsste gemacht werden kön-

-
- 99 So die Torellis für Corneilles *Andromède*, vgl. B. Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 122f.
- 100 Vgl. u.a. Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2011, S. 121, 112-122, 164, vgl. 32-38, 85.
- 101 Spektakuläre Bühneneffekte heißt Gottsched »Zierrathen« des Theaters, bzw. der Opern, die sich mit ihrer »ostentativen Unnatürlichkeit« »in ihrer ganzen sinnlichen Pracht selbst aus«stellen, gegen die »Verflüchtigung« ihres Mediums sperren (Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 272, 252).
- 102 Auch wenn das Publikum das mit den Gemeinplätzen kommentiert: »Das Ballet hat das Stück noch gerettet«, »so schön in die Haupthandlung eingeflochten!« (S. 534), nur das »Gesetz der Verknüpfung« aufzurufen weiß, das durchs Supplement *verletzt* wird.
- 103 S. 492, 495, 520, »mutwillige Posse« wird Tiecks Stück genannt (Komm., 1383). Die *Posse* von »possen« (m.) spielen oder reißen, als *posse* (f.) wie »possenspiel« von »pickelhering [Einlagen in den Spielen der »engl. Komödianten in Deutschland«], possenreizer, hanswurst, harlekin«, »wohl nach analogie des gleichbedeutenden und gleichzeitig gebrauchten franz.-engl. *farces*« (DW, Sp. 2013f.). *Farcen* sind kulinarisch wörtlich Einlagen; zur Wörtlichkeit von »Posse«, vgl. Weber, »Kiegegaard's Posse«, S. 217f.; zu den Wiener »Gesangssposen«, vgl. Matala de Mazza, *Der populäre Pakt*, S. 250.
- 104 Vgl. die Beiträge von Dörte Schmidt und Adrian Kuhl im vorliegenden Band.
- 105 Vgl. Bettine Menke, Armin Schäfer, Daniel Eschkötter (Hgg.), *Das Melodram: ein Medienbastard*, Berlin: theater der zeit 2013 u.a. dies.: »Einleitung«, S. 7-17; vgl. den Beitrag von Matala de Mazza im vorl. Bd.; zu neuen Bühnen und »Mischformen« in Paris, dies., *Der populäre Pakt*: S. 222f., in Wien: S. 248-252, zur Operette, S. 217-277.
- 106 S. 539, vgl. 540-542. Auch: »– Wozu war denn nun wohl die letzte Szene?/(Leutner) Zu gar nichts, sie ist völlig überflüssig; [...] [man] behält gar keinen festen Standpunkt.« (»Zwischen-

nen, kann sich auf keinen geschlossenen Rahmen beziehen, in Bezug auf den sie zu treffen wäre: »welches Stück?«, vielmehr trägt das Schauspiel zur »Verwirrung« von »innen« und »außen« (S. 538) unaufhörlich bei, wird mit jedem weiteren Geschehen eine Schließung des »Rahmens« verschieben und lässt sich weiter an anderes verweisen.¹⁰⁷ Die theatrale Präsentation wendet jedenfalls temporär in Interaktion von ungestalten akustischen Phänomen und eingefügten Singspiel-Zitationen, den alle Rahmen überbordenden Tumult ins (zitierte) festive Ereignis.

IV. ... »eine Art von Melodram«

»Das Getümmel vermehrt sich, so wie das Geschrei im Parterre und auf der Galerie.« (S. 558),¹⁰⁸ so interveniert das »Publikum« im ungestalten Übergriff, im Ausgriff über das zur »Szene« geschlagene Parterre, wie auch über die Unterscheidung Reichards, der dem »gebildeten« Parterre Pochen und Zischen als dessen »vor Ort« geäußerte »Kritik« zugestand.¹⁰⁹ Markiert ist derart jedenfalls das Ereignis der Präsentation im Theater. Das Ungestalte, das der Darstellung nicht angehört, Tumult und Lärmen, gibt, wie es heißt, vor der Bühne ein »höllisches Spektakel [das Dargestellte wie die Darstellung bedrohend], als wenn [gar] das ganze Haus einbrechen wollte« (S. 558), wie sich umgekehrt Katastrophen »auf dem Spektakel-Theater im, den Rand der Darstellung, die Rampe überbordenden Überfluss ins Theater bezeugen mussten, zuweilen, etwa im Falle des Theaterbrandes, auch die Grenze zur realen Verheerung übersprangen.¹¹⁰

akt«, S. 513) oder: »Ob sie [die Szene fürs Herz] aber zum Ganzen wird notwendig sein [?]« (S. 519).

107 »Für welches Schauspiel soll man sich interessieren? Für das vorige oder für das, was jetzt aufgeführt wird« (*Die verkehrte Welt*, S. 612).

108 Zuvor »ein gewaltiges Pochen und Pfeifen im Parterre [...] die Galerie lacht [...] der Lärm wird immer größer«; das gilt dem Weinanfall des Königs auf der Bühne, heißt die »tobende Flut« (S. 533). Der Tumult hier nimmt seinen Ausgang vom Sturz des »Gesetzes«, des Popanz in Mausgestalt (vgl. S. 556-558). So kippt die quasi-polizeiliche Intervention: »Halt! Ein Revolutionsstück!« (S. 557), die doch zur »Ruhe« anhalten müsste (Lazardzig, »Ruhe oder Stille«, S. 100-106), ins Lärmen, das die *ästhetischen* Regime untersagten (S. 111f.).

109 Reichard, »Versuch über das Parterre«, S. 48, 52-55. Das gespielte Publikum im Parterre des *Gestiefelten Katers* diskutiert »selbst« (im »Prolog«) »Pochen« – oder es sein lassen – als Recht – oder es sei »ungezogen« (S. 495). »Etwas bessere Kritik, die Anarchie zu enden!«, muss dann erst erbeten werden (S. 558f.), etwa mit den umgewidmeten Zeilen von Sarastros Arie (II, 13) aus dem Mund des Besänftigers: »Wozu dies wilde Brüllen [...]/?/Das alles muß sich stillen./ Wenn die Kritik entsteht« (S. 559f.).

110 B. Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 142-144.

Erwies die ›Entblößung‹ der auf der Bühne Deplatzierten: Dichter und Maschinist, die Bühne als porösen, nicht der Darstellung vorbehaltbaren Raum, »stürzt« hier der Dichter »außer sich auf das Theater« (S. 558),¹¹¹ ohne es zu einem ordnungsgemäßen Auftritt zu bringen: außerhalb dramatischer Figuration, der angespielten Textvorlage, aller Regularien und vorgegebenen dramatischen Rahmen, ›realisiert‹ er der Bühne physische Offenheit zum off. Der Raum der theatralen Präsentation ist keineswegs als der der Darstellung *homogen* in sich geschlossen, vielmehr auch als Raum der dramatischen Darstellung der Speisung aus dem off bedürftig: perforiert bzw. geschlitzt, gegen Vorfälle von außen nicht gesichert. »[A]uf dem Theater« wären die ›Wege‹ zwischen verschiedenen szenischen Räumen durch deren im Kulissentheater rasch vollziehbare Verwandlungen im Nu schon bewältigt, und der »Besänftiger« muss auch »irgendwo – zwischen den Kulissen [im off] stecken«:

– Wenn es nur nicht so weit von hier – nach dem Palast des Königs wäre, – so holt ich den Besänftiger, – er hat mir schon am Schluß des zweiten Aktes – alle Fabeln vom Orpheus glaublich gemacht. – Doch bin ich nicht ein Tor? – Ich bin ja völlig konfuse; – auf dem Theater steh' ich, und der Besänftiger muß irgendwo – zwischen den Kulissen stecken. – (S. 558f.)

»[H]ier« ›ist‹ keineswegs (nur) der »Palast des Popanz« (dessen ›Sturz‹ Anlaß des Getümmels und Gelärmes vor der Bühne wurde), sondern »auf dem Theater« potentiell schon alles Mögliche *anderswo* (daher nichts es selbst). Mit der Konfusion des Dichters, aus der er sich zum ›Bewusstsein‹ des Theaters zurückruft, wird die der üblichen »Insistenz auf dramaturgischer Kontinuität« inhärente, von solchen Theaterformen dem Publikum unterstellte und angemutete *Verwechslung* vorgeführt: mit dieser wird, weil keine andere ›Vermittlung‹ als der Handlungszusammenhang zugelassen wird, auf die ominösen drei Einheiten verpflichtet,¹¹² da »große räumliche und zeitliche Abstände« im Dargestellten nicht durch eine wahrscheinliche ›Handlung‹ überbrückt werden könnten.¹¹³ Auf dem Theater aber ist kein Ort er selbst, jede Szene der Darstellung, die deren ›maschinelle Durchdrin-

111 Das Vorkommen des Dichters wird im wörtlichen Sinne ›bestürzt‹: »hervorstürzend« modelliert (vgl. S. 533, 541, s.o.).

112 Dagegen steht das »Kulissenwesen«, Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 38f. Das Tieck'sche »Kindermärchen« kommentiert im Verstoß gegen sie die notorischen drei Einheiten (S. 510, 539f.).

113 Sie »lenken die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Virtuosität des ›Maschinenmeisters‹ und damit letztlich auf die Künstlichkeit der Darstellung« (Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 258) und machten maschinale *Zaubereien* erforderlich (Gottsched, nach Wild, S. 253, 257); eine Zauberei bringt auch Tieck bei (S. 555f.).

gung« dynamisiert,¹¹⁴ ist, wie deren vom Kulissentheater ermöglichte (und mit den Kulissen vorgehaltene) *Verwandlungen*¹¹⁵ ausführen, eine potentiell andere; »hier« bezieht sich im »Innern« aufs *off*.

– auf dem Theater steh' ich, und der Besänftiger muß irgendwo – zwischen den Kulissen stecken. – Ich will ihn suchen, – ich muß ihn finden, – er soll mich retten! – *Er geht ab, kommt schnell zurück*: Dort ist er nicht. – Herr Besänftiger! – Ein hohles Echo spottet meiner. – Kommen Euer Wohlgeboren! – Nur ein wenig vermittelnde Kritik, – und das ganze Reich, – das jetzt empört ist, – kömmt zur Ruhe wieder. – Wir [...] – wir [...] – Publikum wie ich! – Herr Vermittler! Herr Besänftiger! – Etwas bessere Kritik, die Anarchie zu enden! – O weh, er hat mich verlassen. – Ha!!! – dort seh' ich ihn, – er muß hervor!

Die Pausen werden vom Parterre aus mit Pochen ausgefüllt, und der Dichter spricht diesen Monolog rezitativisch, so daß dadurch eine Art von Melodram entsteht.

(Besänftiger) *hinter der Szene*: Nein, ich gehe nicht vor. [...] (Dichter) *stößt ihn mit Gewalt hervor*: [...] (S. 559)

Durch die verstörten, hin und her flitzenden Bewegungen werden die Wege: *on/off*, die das Kulissentheater ermöglicht, die Theater-Räume: hier und anderswo, ins Spiel gebracht. »Auf dem Theater«, wo der Raum der Darstellung gegeben, das heißt aber etabliert werden müsste, ist dieser als Zeitraum der Exposition vorgeführt,¹¹⁶ der dem Hineinstürzen aus anderen Räumen wie auch ungewollten, ja gewaltsam bewerkstelligten »Einzügen« oder Hervor-Stößen, die figurierenden Integrationen

114 Vgl. Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink, 2005, S. 345-348; Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 36.

115 Vgl. die Kulissen-Einrichtung im Gothaer Theater in: Klaus-Dieter Reus (Hg.), *Faszination der Bühne. Barocke Bühnentechnik in Europa*, Bayreuth: Rabenstein 2001, S. 60-66; im vorl. Band u.a. Haß, Schmidt, Kuhl, (zum Theater in Feltre) Annette Kappeler und Raphaël Bortolotti; sowie auch Sybille Maurer-Schmoock, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1982, S. 27, 30, 40f., 47f.

116 Auch den bindet Gottsched an die Einheit der Handlungszeit; darauf referiert Gottlieb aus der Rolle fallend: »Bald, sehr bald muß es geschehn, sonst ist es zu spät, – es ist schon halb acht, und um acht ist die Komödie aus. [...] sonst, wollt ich sagen, verschmachten wir beide.« (S. 542). Gottsched gibt »die Ideallänge einer Tragödie mit« nicht länger als zwei Stunden« an. »Wenn ein Stück sehr viel länger dauert, [...] hat [der Zuschauer] gewissermaßen Gelegenheit, darüber nachzudenken, daß er im Theater sitzt.« (Wild, *Theater der Keuschheit*, S. 259). Hier ironisiert, wenn auf der Szene angewiesen wird: »müßt Ihr antworten [...] Zum Besten des Publikums will es so das Gesetz./(Fischer) Wie? Zum Besten des Publikums?/(Schlosser) Natürlich, weil sonst das Stück gar kein Ende hätte.« (S. 552). Die Acht- Uhr, zu der all das doch mal ein Ende haben müsse, wird von Zuschauern explizit in Aussicht genommen (S. 542f.). Aristophanes' *Die Vögel* machen ihren Spaß mit der Ausflucht aus der sehr viel längeren Zeit der Tragödie in verschiedenen körperlichen Belangen (vs. 785-800).

widerstreiten,¹¹⁷ Un- und Zufällen ausgesetzt ist; vorgeführt ist die Kontingenz des theatralen Geschehens.

Dabei geschieht im Text von *Der gestiefelte Kater* noch etwas spezifisch anderes: ist dessen *Schriftlichkeit* ausgespielt. Die Unterbrechungen auf den Wegen, die *on-off* hin- und hergehen, die »Pausen«, die, so der Paratext, »vom Parterre aus mit Pochen ausgefüllt« werden, sind im Text sichtbar: Ausfälle, Löcher, die *dashes*: »–« schriftlich markierend einlassen und halten, indem sie zugleich die Schriftlichkeit des im *Phantastus* fiktiv vorgelesenen *Textes*, diesseits aller Dialogie nicht nur in dessen Nebentext ausspielen: wie er *nicht* in gesprochene Rede – auch im fiktiven Vorlesen nicht – überführt werden *kann*.¹¹⁸ Das Lesen des Textes wird hier (und zwar nicht beschränkt auf die konventionellen Reden vom »Lesedrama«, wo dessen »Aufführbarkeit« fraglich scheint)¹¹⁹ manifest in des Textes *stummer* Schriftlichkeit. Die dissoziative Fügung von »Pausen«, »ausgefüllt« mit nicht-sprachlichem Lärm aus dem anderen Raum des Publikums, »–« eingelassen zwischen die unterbrochenen Textpartien des *on/off* hin und her hetzenden »Dichters«, die »–« dissoziiert sind, macht etwas: »eine Art von Melodram«, das (so heißt es) »dadurch entsteht«. Das trifft die »disjunktiven Synthesen«, die Melodramen sind oder waren.¹²⁰ So trennt das Melodram des 18. Jahrhunderts (gegen die Einheit in der Oper) Rede (/und Schrift?) und Musik auf, separiert und fügt intelligible, meist monologische Rede und bewegend sich mitteilende Instrumentalmusikpartien, deren Erstreckung die Zeit des Hörens und Sehens von Pantomimen gaben.¹²¹ Die »Art von Melodram« hier

117 Wie der Dichter herausstürzte, reißt er »wütend« den Besänftiger »hervor« (S. 533), »stößt ihn mit Gewalt hervor« (S. 559), zu einem nicht in die dramatische Handlung integrierten »Auftreten«; im Erstdruck muss der »Besänftiger« in seiner ordinären Kleidung »hervortreten« (*Phantastus*-Kommentar, S. 1405).

118 Das fiktive Vorlesen des Schauspiels im Rahmen des *Phantastus* und dessen Schriftlichkeit müsste für den ganzen Tieck'schen Text, gerade wo es spektakulös wird, reflektiert werden.

119 Anke Detken kennzeichnet diese Fragestellung (auch) für die Nebentexte als beschränkte, verhandelt sie an Dramen des 18. Jahrhunderts (*Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2009, vgl. S. 1-3, 10, 12-14, 17-19, 22-24, 34, 255-261, 263-266, 295, 385-387, 392-394).

120 Schäfer, Menke u. Eschkötter, »Das Melodram. Ein Medienbastard (Einleitung)«, S. 7-9.

121 Paradigmatisch in Jean-Jacques Rousseaus lyrischer Szene *Pygmalion* (1762, 1772 deutsch in Weimar aufgeführt); die Musik-Passagen geben die Zeit der Affekte: innerer Bewegtheit (mit Pantomime); zum Melodram um 1800 vgl. Cornelia Zumbusch, »Proserpina versus Pygmalion. Melodramatische Bewegtheit bei Goethe und Rousseau«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 10, Berlin: Akademie 2007, S. 111-142, hier S. 111f., 113-119; den Beitrag von Matala de Mazza im vorl. Band., die Beiträge von Juliane Vogel u. Dörte Schmidt in Menke, Schäfer u. Eschkötter (Hgg.), *Das Melodram. Ein Medienbastard*. Mit dem Widerstreit zwischen Rede, die verstanden werden soll, und Musik argumentierte auch Pierre Corneille gegen die Oper: Gesang sei den eingelegten Maschinenballetten vorzubehalten, wenn schon alles verstanden sei.

aber »entsteht« dadurch, dass die *schriftlichen* Abstände, »Pausen« einlassenden und haltenden *dashes* markieren, was sie gerade ausschließen: das Akustische, dessen Platz sie nur halten (würden), hier als lärmendes *Pochen* eingegeben, mit dessen Einlassungen »eine Art Melodram entsteht«. »Disjunktive Synthesen« machen auch die populären, weltberühmten französischen Melodramen im 19. Jahrhundert aus: mit *großen Spektakeln*, Tanz- und Musik-Einlagen u.a. das Schluss-Tableau mit musikalisch ausgehaltener Dauer der Affekte.¹²² Das sind andere Koppelungen statt durch vermeintliche Handlungs*simmanenz*, die der *schriftliche Text* des Dichters einerseits sichern sollte, der andererseits aber in der dramatischen Darstellung (den dargestellten Charakteren und deren Handeln) *restlos* aufgehen müsste, wie diese unaufhörlich versuchen muss, die *mechané* und die *Machinationen*, die sie ermöglichen, zu verhehlen. Der heterogenen Fügung der theatralen Präsentation, die Tieck »eine Art von Melodram« heißt, gehört das Publikum in der Ungestalt seiner Äußerungen dissoziierend an.¹²³

»Feuer und Wasser aus der Zauberflöte« wie die barocken Wolken-Himmel-Tableaus zitierend (S. 560) ist ein *Spektakel* vorgeführt, das erst als den Rahmen der Darstellung *eklatant* aufkündigendes, die Bühnen-Rampe in den Raum des Publikums *überbordendes*, zu einem solchen wird;¹²⁴ es »klatscht unmäßig, alles ist in Aufruhr« (S. 560), in *Theateraufruhr* – versteht sich. Hier nun fällt alles an und zusammen, was in Hinsicht der innen/außen-Anordnung der dramatischen Darstellung ausgeschlossen, gezähmt oder vergessen gemacht werden sollte. »Auf der Bühne«, deren Rand hin und her überbordend, geht ein »Stück« aus den Fugen und gibt (als je wieder anderes) ein Schauspiel »disjunktiver Synthesen«. Wo die Schriftlichkeit des »–«, und damit der Text als solcher, ausgespielt ist, wird gerade nicht des Dichters Autorität zur Geltung gebracht, die nach Vorschrift des Dramas sich in dessen und des Textes vollständigen Aufgehen in der »dramatischen Darstellungsweise« bezeugen würde. Vielmehr wird der jeweilige theatrale Zeitraum als einer, an den jede Autorität sich preisgeben muss, als einer der Zu- und Unfälle vorgeführt.

Jede Ein- und Anfügung setzt je wieder und noch die Entscheidung darüber aus, was gehört (denn jetzt) dazu? »schreibt« das Schauspiel je um, jeder Einfall macht es zu einem anderen. Dass irgendwann »Der Vorhang fällt.« (S. 561) gibt auch keine die Figuration abschließende Grenze; wo ein *Epilog* angehängt werden kann, kann/wird Weiteres folgen.¹²⁵

122 Pantomimen eines Stummen und Musik zum Schlusstableau etwa in Guilbert de Pixéré-courts *Le chien de Montargis* (1814), dessen Aufführung in Weimar 1817 Goethe zum Rückzug vom Weimarer Theater bewegen haben soll.

123 Das gilt fürs »Pochen«, S. 559, wie zuvor, wo es »dazu den Takt« »schlägt«, S. 533.

124 So die Spektakel und großen Feste vor allem des 17. Jahrhunderts, vgl. B. Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 142-144.

125 S. 561-564 bis »Völliger Schluß«.

V. ... das »Theater«

Die Vorführung wird zu der des »Theater[s]« (es ist gleichgültig, ob das (vielleicht eher) satirisch »gemeint« ist, ist jedenfalls nicht in kritische Urteile überführbar): zunächst der leeren »letzte[n] Dekoration«, die zitierte *Maschine* der (und sei es potentiellen) Verwandlungen als das, dem auf repräsentationale Darstellung verpflichteten »Innern«, vermeintlich bloß Äußere:

Man schreit: Die letzte Dekoration! Die letzte Dekoration! (Hinter dem Vorhange) Wahrhaftig! Da wird die Dekoration hervor gerufen! / Der Vorhang geht auf, das Theater ist leer man sieht nur die Dekoration. / Hanswurst tritt mit Verbeugungen hervor: Verzeihen Sie, daß ich so frei bin, mich im Namen der Dekoration zu bedanken¹²⁶ [...] die Dekoration wird weggenommen, man sieht die kahlen Wände des Theaters. (S. 561f.)

Das »leer[e]« »Theater«, das war eben das, was um der dramatischen Kohärenz willen in der theatralen Darstellung *nie* sichtbar werden durfte;¹²⁷ der Blick ins ungeformte Dunkle des Mediums wäre Riss oder Abgrund der Darstellung, den keine in innere Kohärenz (re)integrieren könnte. Auf das »Theater« treffen Zuschauende (oder Lesende?) durchs Unterbrechen oder hier Abräumen der dramatischen Handlung, durch deren entkleidenden Abzug: »man sieht die kahlen Wände des Theaters,¹²⁸ die Leute fangen an fortzugehen, der Souffleur steigt aus seinem Kasten, – der Dichter erscheint demütig auf der Bühne« (S. 562). Das Theater, Raum der Potentialität und »Ort«, an den irgendwelche Zufälle »von außen« einfallen können, die es *nicht* sich abschließend ausschließen und nicht in Darstellung einschließen kann, ist derart: *diesseits* des Dargestellten, »sichtbar« als *Möglichkeitsraum*.

Die Nicht-Geschlossenheit von Darstellung auf dem Theater wird durch ein weiteres hineingefaltetes *off* markiert: der *am Rande* der Bühne *eingefügte*, Einsicht vorenthaltende *Kasten* des *Souffleurs* (am Gothaer Theater eine Pappmachée-

126 *Die verkehrte Welt* unterstreicht des Maschinisten Konkurrenz zum Poeten: die Zuschauenden »sollen die Dekorationen vorziehen« (S. 657).

127 Die Vorschrift der szenischen Verkettung nach französisch/aristotelischem Vorbild (bei Gottsched) besagt, »daß die Schaubühne niemals ganz leer werden« darf, Vogel, *Aus dem Grund*, S. 94–98.

128 Als »eigentlich niemals« gegebenen Fall kennzeichnet das Max Herrmann, »Das theatralische Raumerlebnis« (1931), in: Jörg Dünne u. Stephan Güntzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 501–514, hier 501f. Tiecks *Die verkehrte Welt* zeigt umkehrend mit dem Öffnen des Vorhangs: »Das Theater stellt ein Theater vor«, »Der Epilogus tritt auf« (S. 570).

Muschel).¹²⁹ Es handelt sich um ein sichtbares *off*, das indiziert, was es verhehlen soll, dass die theatrale Präsentation aus der Wiederholung stammt, auf Wiederholung angelegt ist, daher auf andere Räume und Zeiten. Mit dem Souffleur und seinem verbergenden Kasten wird dies als Paradoxie aufgerufen, steht er doch für die für alle Wiederholungen zu gewährleistende Bindung der Schauspielerrede, damit der so wiederholend-wiederholbaren wie einmaligen theatralen Präsentation an die unter die Vorgabe von Kohärenz gestellte schriftliche Vorlage, die aber wie der Dichter hinter die dramatische Darstellung sich zurückziehen und in dieser aufgegangen sein müsste.¹³⁰ Die auf die Sicherung der *Skript-Wiederholung* umgekehrt angewiesene dramatische Darstellung muss diese Voraussetzungen, Skript und Wiederholung je schon vergessen gemacht haben.¹³¹ Müsste der Souffleur die Wiedergabe der schriftlichen Vorgabe in der Schauspielerrede sichern, so sollen diese: die Wiedergabe wie der schriftliche Text, doch unvermerkt bleiben. Des Souffleurs (verborgene) Anwesenheit aber ›spricht‹ von beidem. Das ist die Paradoxie des Souffleurs. Seine Wiederholung vermeintlich sichernden Wiedergaben indizieren eine Interzeptions-Stelle,¹³² und mit der verfehlten (gebotenen) Wiederholung zugleich die potentiellen Differenzen jeder Wiederholung. »Gottlieb«, der aus der Rolle fällt: »sonst ist es zu spät, – es ist schon halb acht, und um

129 Die Gothaer Souffleurs-Muschel erkundet Jörg Paulus in deren papierener Materialität, in der inneren Kaschierung lesbaren Spuren höfischer Küchen-Schriftführung (»Theater-Küchen-Machination«, in: *Universalenzyklopädie der menschlichen Klugheit*, hg. v. Markus Krajewski u. Harun Maye, Berlin: Kadmos 2019, S. 40–42).

130 Zu den Aufgaben des Souffleurs, der allein das ›Hauptbuch‹ aller Rollen hielt, in dem allenfalls das ›dramatische Ganze‹ aufzufinden wäre, vgl. Martin Jörg Schäfer, »Schreibszenen der Hamburger Theaterverwaltung um 1800« (Ms., 2021), S. 2, 8; zu den Funktionen und Regularien des Souffleurs im Umfeld von Gotha vgl. Maurer-Schmooch, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, S. 97–100, 42; die Einsager signalisierten auch den Maschineneinsatz ›von außen‹ (S. 97, vgl. 67, 72, 74).

131 Eine andere Relation zum Text erweist die gegenwärtig häufige Anwesenheit von Souffleur*innen auf der Bühne. René Pollesch zeigt das an: »Ein Schauspieler hat bis zum Ende der Probenzeit seinen Text in der Hand, und alle sehen, dass er nicht fleißig genug war, den Text in seinen Kopf zu kriegen. Alle Beobachter [...] schließen von einem Text in der Hand darauf, dass er sich keinen Text merken kann zum Beispiel. Ihnen entgeht also, was er tatsächlich macht. Und das passiert dauernd, wir sehen nicht, was da vor uns steht: Jemand, der seinen Text überprüft. Ein Schauspieler, der Texte nur wegwirft, wenn er sie nicht brauchen kann.« (»Life on Earth can be sweet« Donna«, Uraufführung 15. Dez. 2019, Deutsches Theater Berlin: Programmheft (o.S., S. 14).

132 Die vermeintlich den Fortgang der dramatischen Handlung sichernden Nachhilfen markieren die Wiederholung, die die Schauspielerrede sein muss (ohne als solche merkbar zu sein), wo diese gefährdet ist oder ausblieb, und stören deren Unvermerktheit, insb. wo der Souffleur mangelnde Rollenkenntnis als Vergehen nach Theater-Regularium einer Strafe zuzuführen hatte, vgl. Schäfer, »Schreibszenen der Hamburger Theaterverwaltung um 1800«, S. 5–8.

acht ist die Komödie aus«, macht das auf der Bühne (zurechtgewiesen) explizit: »Ach ich war in Gedanken!, sonst, wollt ich sagen, verschmachten wir beide. [...] Der verdammte Souffleur spricht so undeutlich [»halb acht« wäre ein signifikant fehlgehörtes »verschmacht«], und wenn man denn manchmal extemporieren will, gehts immer schief.« (S. 542) ›Tritt‹ mit dem Souffleur die Bindung der theatralen Präsentation an Wiederholung, die um der geschlossenen dramatischen Darstellung willen, kontrolliert und zugleich verhehlt werden muss, »aus dem Kasten«: aus dem (sichtbar eingefügten) *off*, so derart die Entbindung durch und an alle Wiederholungen. Manifestiert wird des theatralen Geschehens im *on* zitationelle, von sich differierende Bezogenheit aufs *off*.

Wenn im *Epilog* die theatrale Präsentation an die Wiederholung verwiesen wird: »Morgen werden wir die Ehre haben, die heutige Vorstellung zu wiederholen« (S. 561), so mag dies (am Ende der allermeisten Theaterabende) banal (wahr) scheinen, wird *das* für *diese* »heutige« aber doch kaum möglich sein, oder *welche* oder *was* denn würde wiederholt? Das theatrale Ereignis, das (je) aus der Wiederholung-Wiederholbarkeit kommt, ist zitierbar, ist *als* Wiederholung oder Echo aus anderen Räumen und anderen Zeiten nicht es selbst.¹³³ Jedes jeweilige Geschehen ist aufs *anderswo* bezogen und in allen seinen Wiederholungen latent schon und je wieder allen möglichen Vorfällen, Störungen, Verfehlungen ausgesetzt. Die Vorstellung geht irgendwo anders weiter oder ein andermal erneut los, aber jede Wiederholung wird was anderes geworden sein.

133 Vgl. Weber, »Introduction«, S. 7, 22; ders. »The Incontinent Plot (Hamlet)«, S. 236.

