

Ethik der Ironie?

Paratextuelle Programmierungen zu Friedrich Schlegels Idee der Komödie und Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*

I.

Wer als Literaturwissenschaftler angesichts von ästhetischen Theorien und Gegenständen auch über Fragen der Moral und der Ethik zu sprechen beabsichtigt, geht ein Risiko ein. Seit der Herausbildung der Autonomieästhetik, spätestens also seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, sind beide Bereiche weitestgehend entkoppelt und in programmatischen Buchtiteln wie Kierkegaards *Enten – Eller* (*Entweder – Oder*) ist ihre Trennung auch fest etabliert worden. Gestiegt wird das Risiko, wenn der Vorstoß in die Ethik ausgerechnet am Ironiebegriff ansetzt, denn seit Hegel ist die Ironie, insbesondere die romantische Ironie, von Philosophen immer wieder als Inbegriff einer rein ästhetischen, moralisch in hohem Maße verwerflichen Darstellungs- und Lebensform gebrandmarkt worden. Man hat daher vorgeschlagen, »die Verhältnisbestimmung des Ästhetischen zum Moralischen« als »Problemgeschichte eben dieser Verhältnisbestimmung« zu schreiben, und sich von dieser Problemgeschichte Aufschlüsse über die Eigenarten des Ästhetischen selbst versprochen.¹ Dem Literaturwissenschaftler bleibt in dieser Lage nichts anderes übrig, als sich, durchaus mit einem Schuss Ironie, in sein Pendant, den Literaturhistoriker zu verstellen. In der genetischen Perspektive, die er durch diesen Kunstgriff gewinnt, wird deutlich: Was heute entkoppelt ist, Ethik und Ästhetik nämlich, ist einmal verbunden gewesen und der Historiker wird insbesondere im ausgehenden 18. Jahrhundert eine Gemengelage voraussetzen dürfen, in der ethisches

1 Guido Kreis: »Moralisch – amoralisch. I. Einleitung und Überblick«. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 2002, S. 183–185, hier: S. 183.

50 Verhalten mit ästhetischen Praktiken noch mehr oder weniger eng verknüpft war.² Beispiele sind rasch zur Hand. So siedelt etwa Friedrich Schlegel Lessings Drama *Nathan der Weise* – mit einem Lessing-Zitat – »auf dem ›gemeinschaftlichen Raine der Poesie und Moral‹ an.³ Überdies zeigt sich dem Geschichtsschreiber der Literatur, dass Hegels Invektiven gegen die romantische Ironie, die zugleich ins Herz der romantischen Ästhetik zielen, eine restriktive, um nicht zu sagen philiströse Ethik einsetzen,⁴ der sämtliche Beziehungen zur Lebenskunstlehre⁵ ebenso ausgetrieben worden sind wie das frühromantische Ideal der Urbanität⁶ mitsamt seiner Fundierung in einem avancierten Schrift- und Textkonzept. Tradiert wird das Wissen um dieses Schrift- und Textkonzept in der Philologie und daher kann der Literaturwissenschaftler seine ironistische Verstellung in den Literaturhistoriker dadurch wieder auflösen und sozusagen verernsten, dass er sich entscheidet, als Philologe zu sprechen.⁷ Die Philologen, so scheint es, haben bis heute die ethische Dimension des Ästhetischen und mit ihr auch die prekäre Ethik der Ironie verstanden und bewahrt.

Nun gibt es freilich eine prominente Verknüpfung von Ethik und Ästhetik schon in der angesprochenen Phase des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die vor allem den Philosophen bekannt ist. Gemeint ist der § 59 in Kants *Kritik der Urteilskraft*, der »Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit« handelt. Er beginnt nicht zufällig mit dem Problem der Darstellung und entwirft dazu eine Theorie des Symbols, an die Hans Vaihinger und Ernst Cassirer angeschlossen

2 Vgl. Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1992; zuletzt mit Blick auf die Romantik Michael Weitz: *Allegorien des Lebens. Literarisierte Anthropologie bei Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck und E.T.A. Hoffmann*. Paderborn u. a. 2008.

3 Friedrich Schlegel: »Über Lessing«. In: *KFSA* 2, S. 100–125, hier: S. 122.

4 Zu Hegels Ironiekritik vgl. Jure Zovko: *Friedrich Schlegel als Philosoph*. Paderborn u. a. 2010, S. 87–104.

5 Die Nähe der Romantik zur Tradition der Lebenskunstlehren unterstreicht Weitz: *Allegorien des Lebens* (s. Anm. 2).

6 Zur Urbanität des frühromantischen Ironiekonzepts vgl. Wolfgang Braungart: »Ironie als urbane Kommunikations- und Lebensform. Über Cicero, Quintilian und Friedrich Schlegel«. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 3 (2004), S. 9–24.

7 Vgl. zuletzt Marcel Lepper: *Philologie. Zur Einführung*. Hamburg 2012.

haben und von der Hans Blumenberg seine Metaphorologie hergeleitet hat. Die Leistung ästhetischer Erfahrung wird von Kant darin gesehen, dass sie uns – eben in Symbolen und Metaphern – einen Ausblick auf das Intelligible gewährt, das sowohl in ästhetischer als auch in ethischer Hinsicht durch Selbstgesetzlichkeit oder Autonomie bestimmt ist. Im direkten Vergleich zwischen den Grundbestimmungen des Ethischen und Ästhetischen weist Kant unter anderem auf die »*Freiheit* der Einbildungskraft« im ästhetischen Urteil hin, der »im moralischen Urteile [...] die Freiheit des Willens« entsprechende.⁸ Im Umfeld des Freiheitsbegriffs, der Ethik und Ästhetik nach Kant verbindet, lässt sich auch die romantische Ironie ansiedeln, deren Signale allerdings nicht von jedem auf Anhieb verstanden werden können oder müssen und die daher nur einen personal und temporal eingeschränkten, keinen absoluten Anspruch auf allgemeine Zustimmung erheben kann. Die romantische Ironie fordert und etabliert immer auch das, was in der Philologie als »Studium«⁹ bezeichnet wird, und sie legitimiert dieses Studium durch das Versprechen, einen Zugang zur ethischen Dimension der ästhetischen Erfahrung – unter Einschluss der Aufdeckung ironischer Verfahrensweisen – zu eröffnen. Kurz und provokant: Durch Philologie wird man (aber eben nur: irgendwann) gut.

Das Vorhaben, das die folgenden Seiten entfalten, kann angesichts dieser ausgreifenden, das Schöne und das Gute bemühenden Vorrede durchaus als minimalistisch oder mikrologisch erscheinen. Es geht nämlich lediglich darum, zur Beantwortung der Frage nach der ethischen Dimension der frühromantischen Ironie eine philologisch möglichst präzise Lektüre der paratextuellen Elemente von Friedrich Schlegels 1794 erschienenem Essay *Vom ästhetischen Werth der Grie-*

8 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Bd. V. 5., ern. überpr. repr. Nachdr. Darmstadt 1983, S. 233–620, hier: S. 462.

9 Vgl. Karlheinz Stierle: »Studium: Perspectives on Institutionalized Modes of Reading«. In: *New Literary History* 22 (1991), S. 115–127; Nikolaus Wegmann: »Was heißt einen »klassischen Text« lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung«. In: Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar 1994, S. 334–450.

52 *chischen Komödie* und von Ludwig Tiecks 1797 erschienener Komödie *Der gestiefelte Kater* vorzunehmen.¹⁰ Erst eine Lektüre der Paratexte vermag zu zeigen, dass die Genese der frühromantischen Ironie und ihrer poetologischen Leistung sich einem komplexen Zusammenspiel von Publikationskontexten und Autorentscheidungen verdankt. Die mikrologische Rekonstruktion der literatur- und mediengeschichtlichen Entstehungsbedingungen der romantischen Ironie ist nicht zuletzt darum angebracht, weil hier ein Philologe spricht – und ein solcher hängt nun einmal an den kleinen Dingen, am Buch, am Text und am Buchstaben.

Bevor die Lektüre beginnt, sollen ihre Maximen und Perspektiven erläutert und zu diesem Zweck insbesondere die Paratextanalyse eingesetzt werden. Der Begriff des Paratextes bezeichnet sämtliche Elemente, die »ein Buch als Buch erst erkennbar, behandelbar, einschätz- und lesbar machen«. ¹¹ Grundsätzlich lassen sich Paratexte unterscheiden in Peritexte und Epitexte. Peritexte stehen der Werkeinheit nahe und umfassen zum Beispiel Titel und Untertitel, Autorname, Impressum, Zwischentitel usw. Epitexte dagegen stehen der Werkeinheit ferner; zu ihnen gehören z. B. Werbetexte, es gehören dazu briefliche Kommentare oder Autorenporträts usw. Ich werde mich in meinem Beitrag weitgehend auf Peritexte beschränken. Die Analyse peritextueller Elemente fragt in systematischer Perspektive nach der Position, der Materialität, der Pragmatik und der Funktionalität dieser Elemente.¹² Von besonderer Relevanz ist die Frage nach der Funktion der Paratexte. Drei Leistungen lassen sich festhalten: Paratexte organisieren den Zugang potentieller Leser zum Text, sie programmieren die Lektüre und fixieren deren Ergebnisse. Kurz: Paratexte stellen Lesbarkeit her.

Nun bedarf es freilich über die analytische Ebene hinaus noch einer Perspektive, von der aus die Analyseergebnisse interpretiert

10 Mit Karl Pestalozzi: »Tieck. *Der gestiefelte Kater*«. In: Walter Hinck (Hg.): *Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf 1977, S. 110–126, hier: S. 126, verstehe ich Tiecks Komödie primär als Lesedrama: »Ihre Bühne ist das Buch, ihr Publikum der einsame Leser.«

11 Georg Stanitzek: »Paratextanalyse«. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Bd. 2: *Methoden und Theorien*. Stuttgart/Weimar 2007, S. 198–203, hier: S. 198.

12 Ebd., S. 199.

werden und einen Sinn ergeben können. Diese Perspektive soll hier durch den Begriff der Kommunikation, genauer gesagt: den Begriff der Kommunikation von und mit Texten, gewonnen werden.¹³ Der Kommunikationsbegriff erlaubt es, die analytischen Dimensionen der Position, der Materialität, der Pragmatik und der Funktionalität paratextueller Elemente aufeinander zu beziehen und er schließt eine ethische Lesart aller dieser Dimensionen nicht von vornherein aus – im Gegenteil: Kommunikation ist stets material fundiert, sie ist auf vereinfachende Handlungen angelegt und Handlungen, auch die des Lesens, sind der primäre Gegenstand der Ethik.

In den folgenden Analysen wird überdies in historischer Perspektive die medienkulturwissenschaftliche Studie von Till Dembeck zur Rahmenfunktion von Texten im 18. Jahrhundert herangezogen. Sie weist nach, dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine markante Verschiebung innerhalb der Grenzregionen, die insbesondere durch Paratexte erzeugt und eröffnet werden, zu beobachten ist. Von einer extrinsischen, außerhalb des Einzelwerks angesiedelten Motivation paratextueller Elemente wird auf ihre intrinsische, vom Einzelwerk selbst gesteuerte Motivation umgestellt.¹⁴ Daran ist bei der Analyse der Paratexte von Schlegels Komödien-Essay und Tiecks Komödie anzuknüpfen.

Daraus lässt sich die Hypothese ableiten, dass Tiecks Komödie im Rückgriff auf Schlegels frühe Ästhetik der Komödie das extrinsisch übermotivierte Programm des appellativen Pseudonyms ›Leberecht‹, das die Herausgeber- bzw. Autorschaft des *Gestiefelten Katers* markiert, intrinsisch depotenziert und damit innerhalb des ästhetischen Gebildes eine neue Ethik der Ironie etabliert, die sich letztlich als Ethik der genauen, staratischen Lektüre und damit als eine Form der philologischen Praxis erweist.¹⁵ Das ist durch einen

13 Vgl. Ulrich Breuer: »Wir schalten um. Text als Handlung/Text als Kommunikation«. In: Ulla Fix/Kirsten Adamzik/Gerd Antos/Michael Klemm (Hg.): *Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage*. Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 59–71; mit Blick auf Schlegel vgl. auch Martin Bäuerle: *Kommunikation mit Texten. Studien zu Friedrich Schlegels Philologie*. Würzburg 2008.

14 Till Dembeck: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*. Berlin 2007.

15 Zum Zusammenspiel von Literatur und Philologie um 1800 vgl. auch Matthias Buschmeier: *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der*

54 philologischen Zugriff auf das medienkulturelle Arrangement, das die hier untersuchten Texte für die Zeitgenossen lesbar (und damit auch weiterverwendbar) gemacht hat, zu zeigen. Sichtbar werden dadurch die materialisierten Spuren, die für Schlegel und Tieck poetologisch relevant gewesen sind.

Zuvor ist aber noch ein Wort zu den behandelten Texten und zum Forschungsstand nötig. Im Zentrum der folgenden Überlegungen steht Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater*, die 1797 im Zweiten Band der *Völksmährchen*, herausgegeben von Peter Leberecht erschienen ist. Kurz darauf wurde sie auch in zwei Einzelausgaben publiziert, die nun als Verfasser – also nicht länger nur als Herausgeber – »Peter Leberecht« angeben. Tiecks Komödie kann als vergleichsweise gut erforscht gelten. Auch unter dem Aspekt der Ironie ist sie wiederholt untersucht worden, zuerst umfassend und wegweisend von Ingrid Strohschneider-Kohrs (mit dem Ergebnis, »daß das Prinzip der Ironie die eigentliche künstlerische Möglichkeit dieses Gesamtspiels ausmacht«¹⁶), sodann hinsichtlich ihrer Nähe und ihrer Differenz zur Ironiekonzeption Friedrich Schlegels sowie unter dem linguistischen Aspekt der Ironiesignale von J. Ulrich Binggeli¹⁷ und zuletzt eher en passant in einem Beitrag zur Selbstreflexion im deutschen Drama von Rudolf Drux¹⁸. Im vorliegenden Beitrag geht es insbesondere um die Relation der Komödie Tiecks zum programmatischen Pseudonym Leberecht, die bisher in ihrer Tragweite noch nicht hinreichend erkannt und bestimmt worden ist. Auch die Arbeit von

Literatur mit ihrer Wissenschaft. Tübingen 2008, der allerdings auf Tiecks Komödie nicht eingeht.

- 16 Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. 3. Aufl. Tübingen 2002 (zuerst 1969), S. 319.
- 17 J. Ulrich Binggeli: »Die Modernität der transzendentalen Buffonerie. Zur ironischen Dimension im *Gestiefelten Kater* von Ludwig Tieck«. In: *Kodikas/Code* 23 (2000), S. 305–334.
- 18 Rudolf Drux: »Die Selbstreflexion des Theaters auf der Bühne. Zur romantischen Ironie in >modernen< Komödien von L. Tieck, Ch. D. Grabbe und G. Büchner«. In: Edith Düsing/Hans-Dieter Klein (Hg.): *Geist und Literatur. Modelle in der Weltliteratur von Shakespeare bis Celan*. Würzburg 2008, S. 137–154. Das über Strohschneider-Kohrs nicht hinausgelangende Ergebnis lautet: Die »spielerische Distanzierung von seinem Gegenstand durch die Reflexion der ihn begründenden Mittel ist der Neuanatz, den Tiecks Literaturkomödien unternehmen« (ebd., S. 144).

Ruth Petzoldt, die die Titelfügung und den Prolog als konzentrierten Metatext liest, geht darauf nicht ein.¹⁹ Ich möchte zeigen, dass sich in der ironischen Relation von Komödientext und Autorpseudonym die bisher überlesene ethische Dimension des Textes, sozusagen sein »Hintersinn«, verbirgt.

Dass Tiecks Komödie auf Schlegels 1794 in der *Berlinischen Monatsschrift* erschienenen Aufsatz *Vom aesthetischen Werth der Griechischen Komödie* Bezug nimmt, ist in der Forschung wiederholt angenommen, aber auch bestritten worden. Während Helmut Arntzen jede Nähe zurückweist,²⁰ hat Carl Pestalozzi ihre Nachbarschaft betont²¹ und Jürgen Brummack hat beide Texte unter dem gemeinsamen Aspekt des Satirischen behandelt²². Schließlich ist von Ulrike Landfester²³ die konzeptionelle Nähe beider Texte betont und von Uwe Japp mit Blick auf die Typologie der romantischen Komödie näher begründet worden,²⁴ während Bernhard Greiner ihre intertextuellen Beziehungen unter gattungspoetologischen Aspekten aufgearbeitet hat.²⁵ Der in diesem Beitrag vorgeschlagene Zugang

19 Ruth Petzoldt: *Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien*. Würzburg 2000, S. 185–204.

20 Helmut Arntzen: *Die erste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München 1968, S. 126 f.

21 Pestalozzi: »Tieck. *Der gestiefelte Kater*« (s. Anm. 10), S. 116.

22 Jürgen Brummack: *Satirische Dichtung. Studien zu Friedrich Schlegel, Tieck, Jean Paul und Heine*. München 1979, S. 11, wo die Begründung lautet: Schlegels »Essay enthält [...] eine Grundlegung der autonomen poetischen Satire, von der aus sich letztlich alle Probleme der Satire in der Romantik anvisieren lassen.« Vgl. dagegen Bernd Auerochs: »Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater*. Übermut und innere Freiheit«. In: *Dramen des 19. Jahrhunderts. Interpretationen*. Stuttgart 1997, S. 15–38, hier: S. 30 f. Auerochs führt als Gegenargument die übermütige Freiheit des Spiels in Tiecks Komödie an, die der geschichtsphilosophischen und politischen Intention von Schlegels Theorie der Komödie widerspreche.

23 Ulrike Landfester: »... die Zeit selbst ist thöricht geworden ...«. Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des »Spiel im Spiel«-Dramas«. In: Walter Schmitz (Hg.): *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext der Zeit*. Tübingen 1997, S. 101–133, hier: S. 127 f.

24 Uwe Japp: *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Tübingen 1999, S. 17–25. Vgl. auch ebd., S. 30, Anm. 9, zur gemeinsamen Präferenz des Heiteren in Tiecks Komödie und Schlegels Aufsatz.

25 Bernhard Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. 2., aktual. und erg. Aufl. Tübingen/Basel 2006, S. 257–272.

56 schließt hier an und bezieht auch die Ergebnisse der Studie von Armin Erlinghagen zu Friedrich Schlegels Poetik ein, die erstmals einen gesicherten Text des Komödien-Aufsatzes bietet.²⁶

II.

Wir wissen inzwischen, dass Schlegels früher Aufsatz *Vom ästhetischen Werth der Griechischen Komödie* ursprünglich in Schillers *Thalia* erscheinen sollte.²⁷ Damit wäre er in einem Organ präsentiert worden, das zum einen durch eine einflussreiche Modifikation der Kantischen Ästhetik, für die der Herausgeber Schiller und sein Jenaer Bekanntenkreis stehen, und zum anderen durch einen entschieden modern ausgelegten Klassizismus charakterisiert ist. Beide Momente konvergieren in einer immensen Hochschätzung der Ästhetik und der Relevanz ästhetischer Formen für sämtliche Gebiete der Kultur. Das trifft auch auf Schlegels Aufsatz zu, der sich damit recht präzise und mit eigenständiger Akzentuierung in die Ursprungsgeschichte der Weimarer Klassik eingefügt hätte. Schiller hat den Aufsatz aber am Ende nicht aufgenommen und die Zeitschrift eingestellt. Schlegels Aufsatz erschien daraufhin in einem Publikationskontext, für den er nicht von Anfang an bestimmt war.²⁸ Das hatte erhebliche Folgen für die Textgestalt und das ästhetische Programm, dem der Aufsatz verpflichtet ist. Die Literatur- und Kulturgeschichtsschreibung versucht diese Folgen bis heute auf den Epochenbegriff der Romantik zu bringen. In medienkulturwissenschaftlicher Perspektive, die hier favorisiert wird, müsste eher von einer Umprogrammierung der Aufklärung gesprochen werden.²⁹

26 Armin Erlinghagen: *Das Universum der Poesie. Prolegomena zu Friedrich Schlegels Poetik. Historisch-kritische Edition der Leipziger Manuskripte*. Paderborn u. a. 2012.

27 Ebd., S. 11.

28 Friedrich Schlegel: »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie«. In: *Berlinische Monatsschrift* 24 (1794), S. 485–505.

29 In eine ähnliche Richtung zielte der partiell bereits konstellationstheoretisch argumentierende Beitrag zur Literaturpolitik der frühen Romantik von Ernst Ribbat: »Poesie und Polemik. Zur Entstehung der romantischen Schule und zur Literatursatire Ludwig Tiecks«. In: Ders. (Hg.): *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Königstein/Ts. 1979, S. 58–79.

Die *Berlinische Monatsschrift*, die den Aufsatz schließlich aufnahm und damit den Kontext bildet, in dem er lesbar wurde, war das Zentralorgan der Berliner Aufklärung. Sie erschien seit 1783 im Berliner Traditionsverlag Haude und Spener. Seit 1791 wurde sie alleinverantwortlich von Johann Erich Biester herausgegeben, der unter anderem mit Kant befreundet war und sich für dessen Schriften einsetzte. Der vierundzwanzigste Band dieser Zeitschrift, in dem Schlegels Aufsatz erschien, war in besonderer Weise der preußischen Zensur unterworfen. Sie hatte sich gemäß dem Wöllnerschen Religionsedikt von 1788 zunächst vor allem gegen religionskritische Arbeiten gerichtet, betraf aber nach dem Ausbruch der französischen Revolution und verstärkt nach der Enthauptung Ludwigs XVI. im Jahre 1793 auch politische Äußerungen. 1794 hatten die Zensurmaßnahmen ihren Höhepunkt erreicht. Auch in Schlegels Aufsatz wurde durch einen Redaktor eingegriffen und es kam zu einer erheblichen Verzögerung des Abdrucks um insgesamt drei Monate. Wie umfangreich die Eingriffe im Einzelnen waren, weiß man erst seit Erlinghagens Entdeckung und Edition der von ihm so genannten ›Leipziger Manuskripte‹. Es handelt sich dabei um

Abschriften der ursprünglich für Schillers *Neue Thalia* bestimmten Reinschriften jener beiden Aufsätze [...], die zu verschiedenen Zeiten und auf getrennten Wegen zu dem Herausgeber der *Berlinischen Monatsschrift*, Johann Erich Biester, gelangten und schließlich in bearbeiteter Form als Druckvorlagen der im November- bzw. Dezemberheft 1794 in diesem Periodikum erschienenen Erstdrucke fungierten.³⁰

Erlinghagen hat nachgewiesen, dass die Abschriften mit der Druckvorlage identisch sind, dass sie aber zusätzliche Korrekturen von der Hand des Autors aufweisen, die nicht in die Druckfassung aufgenommen worden sind. Die Abschrift, die in dieser Form bis zu Erlinghagens Edition niemals publiziert wurde, muss daher als autorisierte Endfassung des Komödien-Aufsatzes gelten.

30 Erlinghagen: *Das Universum der Poesie* (s. Anm. 26), S. 323. Der Aufsatz *Von den Schulen der Griechischen Poesie* erschien im Novemberheft des 25. Bandes der *Berlinischen Monatsschrift*.

Schlegels Aufsatz erschien schließlich im Dezemberheft der Zeitschrift, das aus den erwähnten Zensurgründen erst im März 1795 ausgeliefert werden konnte. Er findet sich dort als dritter von insgesamt zehn Beiträgen. Das Inhaltsverzeichnis des 24. Bandes kündigt ihn in folgender Form an: »Vom ästhetischen Wehrt [sic] der Griechischen Komödie. Von Hrn Fr. Schlegel.«³¹ Von den übrigen Beiträgen beschäftigen sich drei mit Religionsfragen. Außerdem werden zwei Gedichte und eine Fabel abgedruckt, es findet sich ein Gemäldeverzeichnis und eine Buchankündigung und am Ende stehen die Berliner Geburts- und Sterbelisten für das vierte Quartal sowie für das gesamte Jahr 1794.

Vergleicht man den Publikationsrahmen, in dem Schlegels Aufsatz erscheint, mit dem ursprünglich vorgesehenen, also mit Schillers *Thalia*, dann fällt auf, dass in ihm von einer besonderen Hochschätzung der Ästhetik und von ästhetischen Formen keine Rede sein kann. Zwar enthält das Dezemberheft auch literarische Texte, aber sie erscheinen in keiner Weise privilegiert. Man kann den Befund so zuspitzen, dass der Publikationskontext die Rede von ästhetischen Werten einerseits relativiert, indem er ihr andere Werte wie denjenigen der Religionskritik oder statistische Befunde wie die Geburts- und Sterbelisten einer großen Stadt zur Seite stellt. Vor dem Hintergrund der preußischen Aufklärung und der vergleichsweise stark diversifizierten Urbanität Berlins, das unter Friedrich dem Großen zu einem bedeutenden Handels- und Industrieplatz aufgestiegen war, wirkt die Dauerfeier des Schönen in Schillers *Thalia*, zu der mit einer dionysischen Pointe auch der junge Friedrich Schlegel beitragen wollte, kaum anders als provinziell. Andererseits wird die Rede von ästhetischen Werten durch den Publikationskontext auch provoziert und geschärft, denn er verdeutlicht die soziokulturellen Widerstände, denen sich um 1800 die Kunst gegenüber sieht und gegen die sie sich profilieren, auf die sie aber auch dann, wenn sie einen universellen Anspruch erheben will, ausgreifen muss. Eben das aber ist ein zentrales Thema in Schlegels Komödien-Aufsatz selbst, der in-

31 *Berlinische Monatsschrift* 24 (1794), S. VIII. Die Schreibweise »Wehrt« entspricht zwar nicht mit dem Fehldruck des Buchstabens h, wohl aber mit der Tilgung der Dativendung eher der Druckvorlage als der Beitragstitel.

sofern allein durch seinen paratextuell markierten Publikationsrahmen eine kulturpolitische Reichweite erhält, die sein Autor ihm ursprünglich kaum zgedacht haben wird.

Wendet man sich daraufhin dem Text und seiner Strukturierung zu und vergleicht diese mit der von Erlinghagen edierten Handschrift, dann werden die Folgen des Publikationskontextes auch auf struktureller Ebene deutlich. Zunächst einmal wiederholt Schlegels Aufsatz im Erstdruck die Reihenfolge, in der Titel und Autornamen im Inhaltsverzeichnis der *Berlinischen Monatsschrift* erscheinen, wobei der Haupttext zwischen den Titel und den Autornamen eingeschoben wird. Dem am Ende des Textes rechtsseitig positionierten und ausgeschriebenen Autornamen wird linksseitig auf gleicher Höhe noch der Wohnort des Verfassers hinzugefügt: »Dresden.«³² Beide Elemente – Autornamen und Wohnort – finden sich in der Handschrift nicht; sie sind redaktionelle Zusätze. Ihr Effekt ist die Zurechenbarkeit des Textes zu einem lokalisierbaren Absender, einer Adresse, die für den Text verantwortlich ist – und damit erneut eine gewisse Relativierung ästhetischer, Raum- und Zeitstellen übergreifender Ansprüche.

Sieht man sich daraufhin den Haupttext näher an und vergleicht ihn mit der Handschrift, dann fällt ein besonders weit reichender redaktioneller Eingriff ins Auge. Die Handschrift besteht nämlich aus lediglich vier durch Einzüge markierten Absätzen, während der Erstdruck wesentlich mehr, nämlich insgesamt sechzehn Absätze aufweist. Davon sind nur die ersten drei aus der Vorlage übernommen worden, während der vierte Absatz nicht übernommen sondern getilgt wurde. In drei Fällen hat der Redaktor Gedankenstriche, die Schlegel zur Binnengliederung seiner Argumentation eingesetzt hatte, für die Absatzbildung genutzt, in ganzen zehn Fällen finden sich für die Absätze aber in der Handschrift keinerlei Grundlagen. Sie sind eigenständige Zutaten des Redaktors der *Berlinischen Monatsschrift*, vermutlich also Johann Erich Biesters. In einem Fall hat dieser Redaktor sogar eine Leerzeile in den Text eingefügt, die den folgenden Absatz in besonderer Weise hervorhebt. In diesem Absatz

32 Schlegel: »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie« (s. Anm. 28), S. 505.

60 wird der politisch brisante Befund, dass die griechische Komödie »die Sprache ihres Publikums redete«, durch die ästhetische Grundregel legitimiert, dass sich »vollkommene Allgemeingültigkeit und höchste Individualität der Kunst nicht« widersprechen.³³ Die Markierung des Redaktors unterstreicht hier die wechselseitige Abstimmung von Kunst und Publikum.

Man kann aus dem auffälligen Befund der Vermehrung der Absätze einen weit reichenden Schluss ziehen und sich dabei auf Dembecks Forschungsergebnis einer Umdeutung extrinsischer in intrinsische Motivierungen in paratextuellen Rahmungen des 18. Jahrhunderts stützen. Der beabsichtigte Effekt des redaktionellen Eingriffs war im Kontext eines Zentralorgans der Aufklärung, so darf man vermuten, ein doppelter: zum einen sollte er die Lesbarkeit des Schlegelschen Beitrags erhöhen und zum anderen sollte er dessen Verständlichkeit steigern. Der Redaktor näherte Schlegels Essay damit gezielt der Sprache des Publikums der *Berlinischen Monatsschrift* an, er nahm ihm seine monolithische, dem aristokratisch-elitären Hochkulturmodell der Weimarer Klassik zugewandte Faktur. Der Eingriff setzte gerade kein umfassend gebildetes sondern ein diversifiziertes und >zerstreutes< Publikum voraus, das sich auf lange und ungegliederte Textblöcke nicht einzulassen bereit ist, das der Ästhetik der Komödie nur bis zu einem gewissen Grade Aufmerksamkeit schenken möchte und daher Hilfestellung bei der Lektüre erwartet. Erneut wird deutlich, dass der Publikationskontext dem Aufsatz einen urbanen Rahmen verschafft hat, der sich von den elitären Programmierungen der hochfahrenden Weimarer Klassik signifikant unterscheidet. Auch das findet seinen Ausdruck im Essay selbst, wenn es heißt: »Aber die Freude und die Schönheit ist kein Privilegium der Gelehrten der Adlichen und der Reichen«. ³⁴ In Schillers *Thalia* hätte der Satz als Selbstkritik der Weimarer Klassik verstanden werden können, in der *Berlinischen Monatsschrift* musste er dagegen zu einer Fundamentalkritik an den kulturpolitischen Aktivitäten in der deutschen Provinz werden.

Insofern die neuen Absatzmarkierungen und insbesondere die

33 Schlegel: »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie« (s. Anm. 28), S. 497.

34 Ebd., S. 495.

eingefügte Leerzeile strukturell der Fragmentierung eines monolithischen Textblocks mit der Tendenz zur Zerlegung in kleinere Einheiten zur Folge haben, scheint es nicht abwegig, darin bereits die Form des Fragments vorgebildet zu sehen, die den Autor Friedrich Schlegel bis heute berühmt macht. Dazu hätte der Autor die extrinsisch motivierte Absatzgliederung und die Leerzeile des Redaktors, die ihm im Druck seines Beitrags erstmals entgegentrat, lediglich intrinsisch motivieren müssen. Man könnte insofern – paradox – von der Geburt des Schlegelschen Fragments aus dem Verständlichkeitspostulat der Aufklärung sprechen, und es entbehrt nicht der Ironie, dass gerade die paratextuell äußerst schwach markierte, dem Leser sehr große Freiheiten eröffnende Form des Fragments – wie Schlegels Essay *Über die Unverständlichkeit* belegt³⁵ – vom Publikum als besonders unverständlich empfunden wurde. Nachdem Schlegel als Reaktion auf diese Vorwürfe bereits in der »Vorrede« zur Zeitschrift *Europa* das Verständlichkeitspostulat der Aufklärung erneuert und die ästhetische Dimension zurückgenommen hatte,³⁶ kehrte er spätestens nach seiner Konversion zum spärlichen Absatzgebrauch seiner ersten Aufsätze und damit zu einer eher rhetorischen Textstrukturierung zurück.

Vor dem skizzierten medienkulturellen Hintergrund gewinnen nun auch die Thesen und Argumente des Komödienaufsatzes an Profil.³⁷ Der Aufsatz umkreist die Idee einer ästhetischen Form, die ins Politische ausgreift und sämtliche Momente des Alltags im Sinne des höchsten Ideals der Freiheit ironisch-satirisch zu kommentieren in der Lage ist. Eben das ist nach Schlegel die Leistung der Komödie, die daher wiederholt – im deutlich erkennbaren Anschluss an den

35 Vgl. dazu Eckhard Schumacher: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*. Frankfurt a. M. 2000.

36 Friedrich Schlegel: »Vorrede [zur Europa]«. In: *KFSA* 3, S. 329: »Es ist in dieser Zeitschrift nicht meine Absicht, Kunstwerke der Darstellung aufzustellen, sondern es kommt nur darauf an, neue Ideen oder nützliche Nachrichten mitzuteilen und allgemein zu verbreiten.«

37 Vgl. dazu auch – mit gattungspoetologischer Zielsetzung – 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.

62 § 59 der *Kritik der Urteilkraft* – als »das schönste Symbol der bürgerlichen Freiheit« apostrophiert wird.³⁸ Die Idee der Komödie ist nach Schlegel in ihrer reinen Form bisher noch nie realisiert worden.³⁹ Entsprechend ist die griechische Komödie für ihn lediglich ein historisch belegtes Fallbeispiel für die weitgehende Realisierung einer Idee bzw. einer reinen Form. Deren vollständige Realisierung würde voraussetzen, dass sämtliche politischen Hindernisse, die der Freiheit des ganzen, Sinnlichkeit und Vernunft verbindenden Menschen entgegenstehen, beseitigt worden sind. Über den Weg zur Freiheit kann Schlegel daher schreiben:

auf diesem Wege giebt es keinen bessern Wegweiser, kein vollkommneres Vorbild, als die alte Griechische Komödie. Sie ist ein unübertreffliches Muster schöner Fröhlichkeit, erhabener Freiheit, und komischer Kraft, bei allen Fehlern.⁴⁰

Der zentrale Begriff, der Schlegels Theorie der Komödie integriert, ist der Begriff der Freude. Sie wird durch die Merkmale des Rausches, der Begeisterung und eines unmittelbaren Lebensgenusses, in dem sich sämtliche Kräfte des Menschen verbinden und aufs Höchste steigern, anthropologisch bestimmt.⁴¹ Insofern lustvolle Freude den Menschen zur Freiheit steigert, ist sie zugleich eine ethische Kategorie, so dass Schlegel schreiben kann: »Die Freude ist an sich gut.«⁴² – Bedenkt man nun das Erscheinungsdatum »1794« und die Ortsangabe »Dresden«, dann liegt es nahe, die Theorie der Freude und der Freiheit auf die Mainzer Republik zu beziehen, die vom März bis zum Juli 1793 als erstes, auf der Freiheit der Bürger beruhendes deut-

38 Schlegel: »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie« (s. Anm. 28), S. 489.

39 Es dürfte sich lohnen, dem Fortleben von Schlegels Idee der Komödie in Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* nachzugehen. In der »Erkenntnis-kritischen Vorrede« heißt es: »Das Trauerspiel im Sinne der kunstphilosophischen Abhandlung ist eine Idee.« Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwegelhäuser. Bd. I,1. Frankfurt a. M. 1974, S. 203–430, hier: S. 218.

40 Schlegel: »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie« (s. Anm. 28), S. 500.

41 Ebd., S. 486 f. Es ist anzunehmen, dass Schlegel bei der Bestimmung der Freude nicht zuletzt auf die deutsche Gattungsbezeichnung »Lustspiel« Bezug nimmt.

42 Ebd., S. 486. Vgl. Brummack: *Satirische Dichtung* (s. Anm. 22), S. 17.

ches Staatswesen realisiert worden ist.⁴³ Caroline Böhmer hatte an der Mainzer Republik aktiv teilgenommen und Friedrich Schlegel, der sich auf Bitten seines Bruders August Wilhelm von Leipzig aus zeitweilig um sie kümmerte, ausführlich von der freudig-karnevalesken Atmosphäre in Mainz berichtet. Im Geiste dieser Berichte und im Sinne der Berichtenden wollte Friedrich Schlegel daraufhin in Dresden sein großes altertumswissenschaftliches Werk ausarbeiten, dessen erste Proben seine beiden in der *Berlinischen Monatsschrift* abgedruckten Aufsätze waren.⁴⁴

Schlegels Komödien-Aufsatz betreibt damit auf dem Höhepunkt der preußischen Zensur politische Camouflage. Es geht ihm darum, eine ästhetische, genauer gesagt eine literarische Form als »symbolische Darstellung der bürgerlichen Freiheit«⁴⁵ auszuweisen. Die Überblendung von Ästhetik, Ethik und Politik hat Folgen für das Konzept der romantischen Ironie, deren Pragmatik und deren funktionale Spielräume der Komödien-Aufsatz vorzeichnet. Erstmals wird die Ironie gestreift, wenn »eine öffentliche laute Darstellung des Lächerlichen«⁴⁶ als Funktion der Komödie präsentiert wird. Sowohl der Begriff der Öffentlichkeit, der im Kontext der *Berlinischen Monatsschrift* mit der Urbanität einer großen Residenzstadt zu verbinden ist, als auch der Begriff des ›Lauten‹, der eine Strategie der Aufmerksamkeitsverstärkung verrät, sind in diesem Zusammenhang signifikant. Zwar lässt sich die Passage eher auf die Form der Satire beziehen,⁴⁷ der Begriff der Freiheit, der die Form der Darstellung näher bestimmt, führt aber bereits in die unmittelbare Nähe der romantischen Ironie, die – so eine ihrer bekanntesten Bestimmungen – »sich über alles Bedingte unendlich erhebt«.⁴⁸

43 So auch Landfester: »... die Zeit selbst ist thöricht geworden ...« (s. Anm. 23), S. 128; anders Kraft: »Eine Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie« (s. Anm. 37), S. 71–75.

44 Über die Bedeutung Carolines für seine Arbeiten schreibt Friedrich Schlegel rückblickend am 2.8.1796 an diese: »Was ich bin und seyn werde, verdanke ich mir selbst; daß ich es bin, zum Theil Ihnen.« In: *KFSA* 23, S. 326.

45 Schlegel: »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie« (s. Anm. 28), S. 490.

46 Ebd., S. 489.

47 Vgl. Brummack: *Satirische Dichtung* (s. Anm. 22), S. 21.

48 Friedrich Schlegel: »Kritische Fragmente«. In: *KFSA* 2, S. 147–163, hier: S. 152. Vgl. Schlegel: »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie« (s. Anm. 28),

Näher kommt der Komödien-Aufsatz der Ironie, wenn es um den Fiktionsbruch in der Komödie geht. Er gehört zu den Fehlern, die der Komödie traditionell vorgeworfen werden. Beim Fiktionsbruch geht es nicht nur um die Parabase im Sinne eines »politischen Intermezzo[s]«,⁴⁹ sondern auch darum, dass »in häufigen Anspielungen der Dichter und das Publikum zum Vorschein« kommen.⁵⁰ Legitimiert und dadurch in einen Vorzug umgewertet wird der Fehler wiederum durch äußere und innere Gründe: Das politische Intermezzo ist nötig aufgrund der politischen Verhältnisse, auf welche die Komödie reagiert, und Dichter und Publikum melden sich plötzlich zu Wort, weil die Komödie auf einer enthusiastischen Haltung beruht, die einen eigenen, alle Ungeschicklichkeitsvorwürfe ignorierenden Formwillen begründet. Dieser Formwille wird von Schlegel als Äußerung purer Lebenskraft interpretiert, die sowohl konstruktive als auch destruktive Auswirkungen haben kann. Wird ihre konstruktive Energie gehemmt – etwa durch die politische Lage – dann wendet sie sich gegen sich selbst und erzeugt angebliche Formfehler wie den Fiktionsbruch.

Damit aber bereitet der Komödien-Aufsatz gleich mehrere Grundbestimmungen der Romantischen Ironie vor, die sich nun in neuer Weise als intentional gewendeter Effekt des paratextuell wirksam gewordenen Publikationskontextes verstehen lässt.⁵¹ Die Romantische Ironie setzt sich nach Auskunft der *Lyceums*-Fragmente erstens zum Ziel, was Schlegels ausdrücklich um einen schönen Stil bemühter Aufsatz⁵² durch seinen Publikationskontext zufällig er-

S. 489, wo es von einer freien Person heißt: »Dadurch daß sie im frohen Genusse ihrer selbst nur aus Willkür und Laune handelt, absichtlich ohne Grund oder wider Gründe, wird die innre Freiheit sichtbar.« Das sind bereits die zentralen Bestimmungen des romantischen Ironikers, wie ihn Hegels Ironie-Kritik und Carl Schmitts Occasionalismus-Vorwurf treffen wollen. Zu bedenken ist aber, dass Schlegel auch von der äußeren (politischen) Freiheit spricht und auf dem Zusammentreffen beider Formen der Freiheit, der äußeren und der inneren, beharrt.

49 Schlegel: »Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie« (s. Anm. 28), S. 500.

50 Ebd., S. 500 f.

51 Ähnlich Kraft: »Eine Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie« (s. Anm. 37), S. 76 f.

52 An den Bruder August Wilhelm schreibt Friedrich Schlegel am 27.10.1794 über seinen Komödien-Essay: »Den Styl [...] bitte ich Dich besonders zu prüfen – ich gab mir Mühe, die Sprache leicht, und den Zusammenhang fließend zu machen, das Gehackte zu meiden, was Du mit Recht immer an mir tadelst.« In: *KFSA* 23, S. 209.

reicht hat, nämlich die Beförderung von Urbanität durch »logische Schönheit«⁵³, unter anderem also durch schöne Rede. Zweitens setzt die Romantische Ironie ebenso wie die Komödie eine Erhebung zur inneren und äußeren Freiheit voraus,⁵⁴ und sie wendet sich von dieser Position aus nicht nur als schöne Rede an ein urbanes Publikum sondern zugleich als dissimulierende Rede gegen »die harmonisch Platten«⁵⁵ in diesem Publikum, die mit ästhetischen Formen und poetischem Enthusiasmus nichts anfangen können. Das sind für den Schlegelkreis zunächst die Aufklärer und später dann die Philister – bis hin zu Hegel. Drittens gehen die konstruktive wie die destruktive Seite der enthusiastischen Lebenskraft, des Kernmoments der Komödie, in die Forderung eines »steten Wechsel[s] von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« ein, die zu den zahlreichen paradoxen Merkmalen der Romantischen Ironie gehört.⁵⁶ Und viertens schließlich werden aus der enthusiastischen Erhebung zur Freiheit sowie den Erörterungen zum Fiktionsbruch die gleichfalls paradoxen Momente einer Schwebehaltung zwischen Dargestelltem und Darstellendem und einer gleichzeitigen Anwesenheit und Abwesenheit des Autors im Werk, von denen das *Athenaeums*-Fragment 116 spricht.⁵⁷

III.

Vor dem Hintergrund des urbanen, politische mit ethischen Bestimmungen verknüpfenden Ironiekonzepts in Schlegels frühem Komödienaufsatz und seinem medienkulturellen Kontext soll nun Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* in ihrem Verhältnis zum Autorpseudonym »Peter Leberecht« untersucht werden. Es wird vermutet, dass auch in diesem Fall der Publikationskontext für das Ironiekonzept von entscheidender Bedeutung ist. Die Leitfrage lautet: Inwiefern gelingt es Tiecks Komödie, das extrinsisch motivierte Pseudonym »Leberecht« intrinsisch zu motivieren und

53 Schlegel: »Kritische Fragmente«. In: *KFSA* 2, S. 147–163, hier: S. 152.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 160.

56 Friedrich Schlegel: »Fragmente«. In: *KFSA* 2, S. 165–255, hier: S. 172.

57 Ebd., S. 182 f.

66 dem ironischen Kindermärchen dadurch eine ethische Pointe zu verleihen? Die Antwort wird erneut von einer Analyse der Paratexte erwartet.

Was sind die Fakten? Unter dem Titel *Völksmährchen, herausgegeben von Peter Leberecht* hat der Berliner Verleger Carl August Nicolai, ein Sohn Friedrich Nicolais, insgesamt drei Bände mit Arbeiten Ludwig Tiecks publiziert, deren zweiter zu Beginn auch die Komödie *Der gestiefelte Kater* enthält.⁵⁸ Angekündigt wird der Text bereits durch das Titelkupfer auf dem Umschlag des zweiten Bandes der *Völksmährchen*, das den Kater beim Anmessen seiner Stiefel durch einen Schuster zeigt. Die Genrebezeichnung »Völksmährchen« referiert werbewirksam auf die sehr populären *Völksmärchen der Deutschen*, die Johann Karl August Musäus von 1782–1786 in acht Bänden publiziert hatte. Musäus verarbeitete darin unterschiedliche, überwiegend französische Vorlagen. Er setzte Illusionsbrüche und ironische Distanzierungen von der Märchenwelt ein und verfolgte damit das erklärte Ziel, »den Ton der Erzählung, so viel wie möglich nach Beschaffenheit der Sache und dem Ohr der Zuhörer, das heißt, einer gemischten Gesellschaft aus groß und klein zu bequemen«. ⁵⁹ Der Gattungskontext verweist insofern auf eine humoristisch inszenierte Unterhaltungsliteratur, die sich an ein aufgeklärtes, generationen- und ständeübergreifend als deutsche Nation konturiertes Publikum richtet.

Im Kontext der humoristisch-phantastischen Unterhaltungsliteratur beginnt bekanntlich auch der junge Tieck seine literarische Produktion.⁶⁰ Er übernahm 1794 die anonyme Autorschaft der *Straußfedern*, einer auf mehrere Bände angelegten Sammlung von Erzählungen, die ebenso wie die *Völksmärchen* unter anderem auf französische Vorlagen zurückgriff. Verlegt wurde sie von Friedrich Nicolai, der zuerst

58 *Der gestiefelte Kater. Kindermährchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*. In: *Völksmährchen*, herausgegeben von Peter Leberecht. Zweiter Band. Berlin: Carl August Nicolai 1797, S. 1–144. Außerdem enthält der Band die *Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence* sowie die dramatische Skizze *Ein Prolog*, die paradoxerweise am Ende des Bandes steht.

59 Johann Karl August Musäus: »Vorbericht an Herrn David Runkel«. In: Ders.: *Völksmärchen der Deutschen*. München 1976, S. 5–13, hier: S. 12.

60 Vgl. Roger Paulin: *Ludwig Tieck*. Stuttgart 1987, S. 25–39.

Musäus, sodann Johann Gottwert Müller und schließlich Ludwig Tieck mit der Redaktion betraute. Sie bestand darin, die vom Verleger »in ganzen Waschkörben«⁶¹ zugestellten Vorlagen witzig-belehrend und parodistisch zu bearbeiten; ein Verfahren, für das Friedrich Schlegel etwa zeitgleich den alten philologischen Begriff der Diaskeuase aktualisierte.⁶² Zunehmend mischte Tieck aber auch »Skizzen des geselligen und literarischen Lebens der Gegenwart«⁶³ unter seine Bearbeitungen, stellte also – trotz gewahrter Anonymität – von der Redaktortätigkeit auf Originalautorschaft um. Die *Volksmärchen* beziehen sich auf diese von Musäus eröffnete und von Nicolais *Straußfedern* fortgesetzte Linie einer kommerziellen, unterschiedliche Vorlagen verarbeitenden und ironisch kommentierenden Unterhaltungsliteratur aus dem Geist der Aufklärung, brechen aber auch mit ihr.

Nicht nur der Titelbegriff »Volksmärchen« sondern auch das Herausgeberpseudonym »Leberecht« hat einen Prätext, bei dem es sich um einen satirisch-parodistischen Roman aus Tiecks eigener Feder handelt. 1795/96 erschien, ebenfalls bei Carl August Nicolai, in zwei Bänden anonym der *Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten*. Tieck wollte den nüchtern-rationalen Protagonisten dieser fiktiven Autobiographie zunächst Friedrich nennen, vertauschte den Vornamen aber auf Anraten Friedrich Nicolais, der das Buch seinem Sohn zur Eröffnung einer eigenen Buchhandlung überlassen hatte, »mit dem witziger scheinenden Peter«.⁶⁴ Der Erfolg des ersten Bandes führte dazu, dass Tieck im zweiten Band seinen Protagonisten das folgende Geständnis ablegen ließ:

61 Rudolf Köpke: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*. Bd. 1. Leipzig 1855 (Repr. Nachdr. Darmstadt 1970), S. 201.

62 Zum Begriff der Diaskeuase vgl. Ulrich Breuer: »>Polemik gegen d[en] Buchstaben<? Diaskeuase und lyrisches Zeitalter in Friedrich Schlegels frühen Notizheften«. In: Ders./Christian Benne (Hg.): *Antike – Philologie – Romantik. Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte*. Paderborn u. a. 2011, S. 81–100.

63 Köpke: *Ludwig Tieck* (s. Anm. 61), S. 203.

64 Ebd., S. 204. Vgl. auch Tiecks Schilderung des Namenswechsels in Klaus Günzel: *König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten*. Tübingen 1981, S. 147.

Ich habe nämlich ein Manuskript liegen, welches nächstens im Druck unter dem Titel: *Volksmärchen*, erscheinen wird, und welches nichts als wunderbare und abenteuerliche Geschichten enthält. Der Leser muß dies für keinen Scherz aufnehmen, sondern es ist mein vollkommener Ernst, und das Buch wird selbst nächstens bei dem Verleger dieser Erzählung herauskommen.⁶⁵

Es fällt auf, dass die 1797 tatsächlich bei Carl August Nicolai erscheinenden *Volksmärchen* als Herausgeber dann nicht »Peter Lebrecht«, sondern »Peter Leberecht« angeben. Die minimale Erweiterung kann als hyperbolische Semantisierung verstanden werden, die aus dem schwach motivierten Namen des Aufklärers »Lebrecht« den ironisch motivierten Namen des Romantikers »Leberecht« werden lässt. Lesbar ist der Name in zwei Weisen: Zum einen im Sinne von ›Lebe recht‹ als Aufforderung, gut und richtig, ja letztlich glücklich zu leben, die in der epistolarischen Abschieds- und Schlussformel ›Lebe recht wohl‹ um 1800 allgemein verbreitet war.⁶⁶ Damit würde der erweiterte Name die Tradition der eudämonistischen Lebenskunstlehren aufrufen, die von Epikur begründet worden sind und unter anderem in der Popularphilosophie der Aufklärung ihre Fortsetzung fanden. Zum anderen kann man ihn aber auch im Sinne von ›Lebe-Recht‹ lesen.⁶⁷ Dann würde er auf ein allgemeines Rechtsgut und damit auf die Anthropologie sowie die Rechtsphilosophie der Aufklärung verweisen, gewissermaßen auf ein gegen alle Einschränkungen durchzusetzendes, pränietzeanisches ›Lebensrecht‹ des Individuums, wie es auch in Schlegels Begriff der ›Freude‹, dem Kernbegriff seiner Komödientheorie, anklingt.

65 Ludwig Tieck: *Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten*. In: Ders.: *Werke in vier Bänden*. Hg. von Marianne Thalmann. Bd. 1. München 1963, S. 73–189, hier: S. 147.

66 Tieck selbst setzt sie in seinem Briefroman *William Lovell* zweimal und im *Franz Sternbald* einmal ein.

67 Vgl. Wolfgang Rath: »Die vergessene Liebe bei Ludwig Tieck. Zur frühromantischen Auffassung der Liebe am Beispiel der *Liebesgeschichte der schönen Magelone*«. In: Walter Hinderer (Hg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg 1997, S. 137–167, hier: S. 141, Anm. 16. Rath nennt nur diese zweite Lesart und pointiert sie auch anders. Die erste scheint ihm ebenso entgangen zu sein wie die Differenz von Lebrecht und Leberecht und der Umstand, dass die *Volksmärchen* nicht, wie er schreibt, bei Friedrich Nicolai sondern bei dessen Sohn Carl August erschienen sind.

Letztlich stehen beide Lesarten unter einem ironischen Vorbehalt, der durch die Kombination des hyperbolischen Pseudonyms »Leberecht« mit der Gattung der »Volksmärchen« und ihrer Geschichte erzeugt wird. Die Kombination unterstellt, dass ausgerechnet Volksmärchen ihre Leser und deren Leben verbessern oder über ihre Rechte aufklären können und sie treibt damit die Intention der aufgeklärten Volksmärchen nach dem Muster des Musäus, der – in den Worten des Tieck-Biografen Rudolf Köpke – seine phantastischen Vorlagen »mit der Ironie einer höherstehenden Bildung betrachtete«,⁶⁸ ins Absurde. Das ist der extrinsisch motivierte Rahmen, in dem *Der gestiefelte Kater* publiziert wird. Die ironische Form dieses Rahmens erlaubt es, Erzählungen und Dramen mit phantastischen Sujets zu veröffentlichen, an denen sämtliche didaktischen und moralischen Erwartungen ableiten müssen.⁶⁹

Die Pointe der *Volksmärchen* besteht nun darin, dass sie die extrinsisch motivierte, weiterhin dem Kontext einer urbanen Aufklärung verpflichtete Ironie des paratextuellen Rahmens intrinsisch aufnehmen und sie dadurch depotenzieren bzw. ethisch-ästhetisch – oder eben: romantisch – transformieren. Das hat bereits Tiecks Biograph Rudolf Köpke geahnt, dem zufolge in den *Volksmärchen* die Ironie der Aufklärer »gegen die Besserwissenden, gegen die Aufgeklärten selbst« gewendet wird.⁷⁰ Besonders markant lässt sich die ethische Transformation und philologische Neuprogrammierung der Ironie am *Gestiefelten Kater* ablesen.

Als zentrales Argument für diese Behauptung kann der Umstand angeführt werden, dass der Text mit der literarischen Inszenierung einer Lektüre des Titels und eines öffentlichen Austauschs über das dergestalt Gelesene beginnt.⁷¹ Die Lektüre entfaltet das ironische Po-

68 Köpke: *Ludwig Tieck* (s. Anm. 61), S. 208 f.

69 Für die geplante Fortsetzung wollte Tieck daher auf den Begriff »Volksmärchen« verzichten und schlug stattdessen »Romantische Darstellungen« vor; Ludwig Tieck an August Wilhelm Schlegel am 12.12.1797, hier zit. nach Günzel: *König der Romantik* (s. Anm. 64), S. 156.

70 Köpke: *Ludwig Tieck* (s. Anm. 61), S. 209.

71 Zur »Thematisierung des Stücks unter dem eigenen Namen im Stück« vgl. – mit anderer Akzentuierung – auch Stefan Scherer: *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin/New York 2003, S. 318.

70 tential des Titelgefüges, das darin besteht, heterogene Dimensionen auf paradoxe Weise zu verbinden. So fügt der Haupttitel (»Der gestiefelte Kater«) ein Tier mit einem humanen Attribut – den Stiefeln – zusammen und eröffnet damit einen fiktionalen Zwischenraum.⁷² Der erste Untertitel (»Kindermärchen / in drei Akten«) nimmt in seiner ersten Hälfte (»Kindermärchen«) den fiktionalen Zwischenraum auf und spezifiziert ihn näher durch die Gattungsangabe »Märchen«. Mit dem Subgenre des »Kinder«märchens wird zugleich die generationenübergreifende Intention, die noch die Volksmärchen des Musäus gekennzeichnet und legitimiert hatte, preisgegeben. Die zweite Hälfte des ersten Untertitels (»in drei Akten«) zerstört sodann die mit der Gattungsangabe »Märchen« verbundene Erwartung eines Prosatextes, den Erwachsene Kindern erzählen oder vorlesen könnten, und etabliert mit der Form des Dramas eine literarische Darstellungsform, die im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht in erster Linie für Kinder, sondern für Erwachsene ausgelegt war und daher das Märchenhafte ausschloss. Damit wiederholt der erste Untertitel die paradoxe Struktur des Haupttitels, der ebenfalls einander Ausschließendes zusammengefügt hatte. Der dritte Untertitel (»mit Zwischenspielen, einem Prologe und / Epiloge«) schließt an den zweiten Teil des zweiten Untertitels an, indem er ihn ergänzt und vervollständigt. In ihm werden im Unterschied zu den drei Akten, in denen sich dominant die Haupthandlung vollzieht, nun diejenigen Teiltexthe des Dramas genannt, in denen überwiegend das Publikum und seine Reaktionen auf die Dramenhandlung zur Sprache kommen.⁷³

Das Prinzip der Kombination einander ausschließender Elemente setzt sich im Personenverzeichnis fort. Es führt Kategorien wie die Ständehierarchie (Adelige vor Bauern; Menschen vor Tieren, etc.) ein, mischt aber auch Abstrakta wie »Gesetz, ein Popanz.« darunter und verkehrt sämtliche Hierarchien schließlich ins Absurde, wenn es mit der witzigen Reihe »Gespenster. / Affen. / Das Publikum.« ausklingt.⁷⁴

72 Zur politischen Dimension der Figur des Gestiefelten Katers und der durch ihn eröffneten Zwischenräume vgl. Benjamin Bühler: »Sprechende Tiere, politische Katzen. Vom »Gestiefelten Kater« und seinen Nachkommen«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 126 (2007), S. 143–166.

73 Zum Titel vgl. auch Arntzen: *Die ernste Komödie* (s. Anm. 20), S. 134 f.

74 *Der gestiefelte Kater* (s. Anm. 58), S. 3 f. Zum »Spiel mit der Form des Personenverzeichnisses« vgl. auch Brummack: *Satirische Dichtung* (s. Anm. 22), S. 57–59, hier: S. 59.

Der Prolog⁷⁵ beginnt mit einer Szenenanweisung, die das unter anderem aus drei namentlich genannten Zuschauern mit Handwerkernamen sowie dem (auf Karl August Böttiger verweisenden) Kritiker Bötticher bestehende Publikum unmittelbar vor Spielbeginn zeigt. Das Eingangsgespräch zwischen den drei Zuschauern mit Handwerkernamen besteht in einer gegenseitigen Verständigung über die vom Titel des Stücks geweckten bzw. enttäuschten Erwartungen. Titel und Untertitel liegen den dreien gedruckt auf dem »Komödienzettel«⁷⁶ vor, einem Epitext, mit dem die Theater damals ihr Programm ankündigten. Dabei geht das Gespräch gewissermaßen vom dritten Untertitel aus, insofern sich die Zuschauer – ohne es aber anzusprechen – im »Prolog« und, wie die Figur Müller es ausdrückt, auf »unserm Theater« befinden.⁷⁷ Der deutsche Theaterkontext, genauer gesagt: der Theaterkontext im urbanen Berlin, mit dem sich die Gesprächsteilnehmer identifizieren, setzt einen Standard, von dem aus der (im Text gesperrt gedruckte) Haupttitel als »wunderlicher Titel« erscheinen muss, da er »Kinderpossen« erwarten lässt, die auf dem Berliner Theater um 1800 üblicherweise nichts mehr zu suchen hatten.⁷⁸ Obwohl die Szenenanweisung von Musikern spricht, die im Orchester versammelt sind, enttäuscht der Titel auch die Erwartung, dass eine der offenbar beliebten Opern aufgeführt wird. Vielmehr handelt es sich nach Auskunft des Komödienzettels eben um »ein Kindermährchen«.⁷⁹ Die Figur Schlosser kommentiert die Gattungsangabe wie folgt: »Aber um Gotteswillen sind wir denn Kinder, daß man uns solche Stücke aufführen will?«⁸⁰ Und die Figur Fischer fügt wenig später hinzu: »[Ü]ber solche Kindereien, über solchen Aberglauben sind wir weg, die Aufklärung hat ihre gehörigen Früchte getragen.«⁸¹

75 Zum Prolog vgl. auch die Ausführungen von Patricia R. Paulsell: »Ludwig Tieck's *Der gestiefelte Kater* and the English Burlesque Drama Tradition«. In: *Michigan Germanic Studies* 11 (1985), S. 144–158, hier: S. 149 f., sowie Landfester: »>... die Zeit selbst ist thöricht geworden ...<« (s. Anm. 23), S. 119 f.

76 *Der gestiefelte Kater* (s. Anm. 58), S. 6.

77 Ebd., S. 5.

78 Ebd., S. 6.

79 Ebd. (Hervorh. in der Vorlage).

80 Ebd.

81 Ebd., S. 7.

Die kommentierende Lektüre von Haupt- und Untertitel offenbart also im Kontext des Theaters, den die zweite Hälfte des ersten und der dritte Untertitel eröffnen, dass Kinder- und Volksmärchen, wie sie Musäus und Tieck für die *Straußfedern* des Aufklärers Nicolai geschrieben hatten,⁸² die Identität der Aufklärer provozieren und verletzen. Insbesondere verletzen sie ihr Selbstverständnis als männliche Erwachsene, die überzeugt sind, ein bestimmtes Bildungsniveau erreicht zu haben.

Damit aber führen die kommentierende Lektüre seitens der Dramenfiguren und die pragmatische Realisierung des Titelgefüges ins Zentrum des Stückes. Dessen Intention fasst der Dichter im »Epilog«, nach dem desaströsen Ende des Spiels vom Gestiefelten Kater, dahingehend zusammen, dass die aufgeklärten Männer im Publikum ihre künstlich erworbene Bildung hätten vergessen und »wieder zu Kindern [hätten] werden müssen«. ⁸³ Tiecks Komödie zitiert damit – und zwar durchaus unironisch – die Worte des Matthäusevangeliums: »Wenn ihr nicht umkehrt und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen.« ⁸⁴ Rousseau hatte dafür gesorgt, zumindest dem ersten Teil der religiös-moralischen Umkehrforderung im späten 18. Jahrhundert eine geradezu kanonische, in Schillers Theorie der naiven Dichtung⁸⁵ kulminierende Geltung zu verschaffen.

Mit dem rousseauistischen, latent christlich-katholisch gefärbten Appell einer Rückkehr zur Naivität liegt aber nicht zuletzt eine dezidiert ethische, stark kulturkritisch eingefärbte Programmatik vor.⁸⁶

82 Indem u. a. der *Blaubart* zitiert und ironisch als ebenso ungeeignet für das Drama wie der *Gestiefelte Kater* markiert wird, zitiert (und >liest<) der »Prolog« auch die *Volksmärchen, herausgegeben von Peter Leberecht*, in deren erstem Band der *Blaubart* erschienen war – und damit seine eigene paratextuelle Rahmung.

83 *Der gestiefelte Kater* (s. Anm. 58), S. 143.

84 Math. 18,3. Vgl. dazu auch Pestalozzi: »Tieck. *Der gestiefelte Kater*« (s. Anm. 10), S. 120 f., sowie Robert Stockhammer: »Der lustige Literaturkritiker auf der Bühne (und im Publikum): Freisetzung des Un-Sinns in Aristophanes' *Die Frösche* und Tiecks *Der gestiefelte Kater*«. In: Peter Csobádi/Gernot Gruber/Jürgen Kühnel (Hg.): *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1993*. Anif/Salzburg 1994, S. 577–587, hier: S. 585–587.

85 Die ihrerseits an Goethes literarischen Produktionen abgelesen ist.

86 Zur kulturkritischen Dimension dieses Programms vgl. Ralf Konersmann: *Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 2008. Gegen die hier vertretene These argumentiert Arntzen:

Demnach lebt man dann recht, wohl und glücklich, wenn man die eigene Bildung stets zu relativieren bereit ist und sich immer wieder (auch) der eigenen Naivität und Kindlichkeit versichert und überantwortet. Das aber lässt sich im Sinne einer intrinsischen Motivation paratextueller Elemente auch auf das Pseudonym »Leberecht« zurück beziehen. Dazu ermutigt wird der Leser durch das Verfahren der reflektierenden Lektüre, das der Prolog am Beispiel einer Lektüre des Titelgefüges etabliert.⁸⁷ Dieses Lektüerverfahren muss nun lediglich auf das Verhältnis des Textes auch zu seinen weiter entfernten Peri- und Epitexten ausgedehnt werden. Der Effekt dieser die Textgrenzen im engeren Sinne überschreitenden Ausdehnung ist die Konfrontation der ironischen Relativierung aller mit dem Namen »Leberecht« erweckten Erwartungen auf aufgeklärte Lebenslehren mit der gänzlich unironischen Erkenntnis, dass das richtige und gute Leben Naivität und Phantasie bis hin zum Märchenhaften keineswegs aussondern einschließt. Die extrinsisch erzeugte Ironie des Titels, seine paradoxe Struktur, wird also intrinsisch, durch ein vom Text selbst etabliertes Verfahren der philologisch genauen, starischen Lektüre (des Studiums) harmonisiert und damit außer Kraft gesetzt. Aus der Hyperbolik des sprechenden Appellnamens »Leberecht« ist am Ende ein ernsthaftes philologisches Programm geworden: Lese recht!⁸⁸

Belegen lässt sich die Behauptung einer ethisch-philologischen Umdeutung des Autorpseudonyms durch den Text des *Gestiefelten Katers* nicht zuletzt durch den Umstand, dass beide Separatausgaben⁸⁹

Die ernste Komödie (s. Anm. 20), S. 136, der zwar ebenfalls konstatiert, dass der Naivitätsappell »Tiecks Absicht« artikuliert, diese aber durch die Depotenzierung der Figur des Dichters, die den Appell ausspricht, und die Unterbrechung des »naiv Phantastischen« durch Ironie und Satire relativiert sieht. Um »Tiecks Absicht« geht es mir allerdings gerade nicht.

87 Das ist – freilich mit einer stärker produktionsästhetischen Akzentuierung – auch im *Blonden Eckbert* der Fall, der im ersten Band der *Volksmärchen* erschienen ist.

88 Vgl. Scherer: *Witzige Spielgemälde* (s. Anm. 71), S. 33: »Die Herbeiführung von Naivität durch schriftliche Reinszenierung ihrer Wahrnehmungsform, die in der Lektüre Ereignis wird, eine von den »Mysterien der Grammatik« produzierte sekundäre Naivität durch das sentimentalische Differenzbewußtsein hindurch, ist das Telos des romantischen Texts.«

89 Für beide erhielt Tieck nach eigener Aussage kein Honorar; vgl. Günzel: *König der Romantik* (s. Anm. 64), S. 148.

74 der »Privatkomödie«⁹⁰ das Pseudonym auch auf der funktionalen Ebene verändern: Sie machen aus dem Herausgeberpseudonym »Peter Leberecht« ein Verfasserpseudonym und verstärken damit die enge, vor allem von Friedrich Schlegel akzentuierte Bindung des Text- und Lektüreverfahrens der Romantischen Ironie an die Figur der Autorschaft.

IV.

Die in diesem Beitrag angestellten Überlegungen haben ihren Ausgang von der Stellung der Ironie zu Ästhetik und Ethik genommen und zu diesem Zweck zwei philologische, medienkulturwissenschaftlich angeleitete Fallstudien zur romantischen Ironie durchgeführt. Sie konzentrierten sich auf die Entstehungsphase der Romantischen Ironie am Beispiel zweier Texte von Schlegel und Tieck und griffen in methodischer Hinsicht auf die Paratextanalyse zurück. Insbesondere interessierte sich der Beitrag für die kommunikative und medienkulturelle Einbettung von Frühformen der Romantischen Ironie in Schlegels Komödienaufsatz und für das übermotivierte Pseudonym »Leberecht«, unter dem der junge Tieck mit dem *Gestiefelten Kater* einen seiner bekanntesten frühromantischen Texte und zugleich einen seiner wichtigsten Beiträge zur Romantischen Ironie publiziert hat. Die These des Beitrags lautete, dass Tiecks Komödie die Ethik der Ironie und ihre politische Zuspitzung ästhetisch transformiert, weil und insofern sie in demselben urbanen, durch die späte Aufklärung, die französische Revolution und die neuhumanistische Aufwertung des Ästhetischen gekennzeichneten Kontext situiert ist wie Schlegels frühe Komödientheorie. Schlegels Komödientheorie zeichnet ihrerseits den funktionalen Rahmen für die frühromantische – von den ästhetischen Ironiekonzepten Hegels und Kierkegaards scharf unterschiedene – Theorie und Praxis der frühromantischen Ironie vor.

An Schlegels Aufsatz *Vom aesthetischen Werth der Griechischen Komödie* konnte nachgewiesen werden, dass der Publikationskontext

90 So Arntzen: *Die ernste Komödie* (s. Anm. 20), S. 138.

des Beitrags, die *Berlinische Monatsschrift*, dessen ästhetische, auf den Kontext der Weimarer Klassik ausgerichtete Intentionen zum einen depotenziert und relativiert, indem er ihn in einen urbanen Rahmen einstellt, dass er sie zum anderen aber auch schärft und zuspitzt, weil der Aufsatz mit der Komödie gerade von einer Gattung handelt, die immer schon ironisch auf typisch urbane Konstellationen reagiert hat und deren anthropologisches Ideal der innerlich und äußerlich, also ethisch und politisch freie und im Enthusiasmus ganz zu sich gekommene Bürger ist. Ironie, wie sie etwa im Fiktionsbruch der Komödie zum Ausdruck kommt, ist dann der Vorschein dieses Ideals und das Indiz seiner weiterhin ausstehenden (ja grundsätzlich unmöglichen) Realisierung. Nebenbei konnte wahrscheinlich gemacht werden, dass die für Schlegels Ironietheorie konstitutive Form des Fragments als intrinsisch motivierte Umdeutung der extrinsisch motivierten redaktionellen Eingriffe in den Komödien-Essay verstanden werden kann. Schlegel vertritt also in seinen frühesten Schriften eine urbane, ironisch gebrochene und mit einer ethischen Pointe versehene Ästhetik.

Auch Tiecks Volks- bzw. Kindermärchen *Der gestiefelte Kater* endet mit einer ethischen Pointe. Zwar ist das Herausgeberpseudonym Peter Leberecht im Sinne der Aufklärung ironisch motiviert, der paratextuelle Rahmen, mit dessen Lektüre das Stück beginnt, veranlasst aber einen Aus- oder Rückgriff von der letztlich (im Sinne Schillers) naiven Intention der Komödie auf dieses Pseudonym. Die rückwärtige intrinsische Motivierung kann nicht mehr länger ironisch, sondern sie muss ›ernsthaft‹ verstanden werden: als Lektüremaxime. Man lebt nur dann recht oder richtig, wenn man seine Bildung skeptisch relativiert und eine ursprüngliche Naivität mit Hilfe der Literatur, insbesondere mit Hilfe der genauen Lektüre oder des Studiums, zurückgewinnt. Ironisch daran ist allenfalls der Umstand, dass sich in Tiecks Kindermärchen die Figur der Sinnumkehr, über die sich die Ironie grundlegend konstituiert, in eine Umkehr, eine Konversion⁹¹ eben derjenigen Überhebung verwandelt, der sie entspringt.

91 Vgl. Winfried Eckel/Nikolaus Wegmann (Hg.): *Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext*. Paderborn u. a. 2013 (i. Dr.).

