

Über die romantische Ironie in Tiecks Komödie *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack*¹

Ji Yuetong und Zhao Leilian²
(Beijing)

Kurzzusammenfassung: Die romantische Ironie verwendet die poetische Reflexion als Medium, um den Widerspruch zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit, Ideal und Realität aufzuzeigen. Tieck verleiht der Komödie *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack* vermittelte der Desillusionisierung reflektierende Merkmale. Damit wird die romantische Ironie einzigartig verarbeitet: Die Figur des Jägers fungiert als ein Kommunikationsmedium. Der innovative Dichter Tieck gestaltet einen direkten Dialog zwischen ihm und den Lesern sowie Theaterbesuchern wider deren psychologischen Erwartungen, um eine unerwartete Wirkung zu erzielen. Das Spiel im Spiel in dieser Komödie präsentiert nicht nur die Vielschichtigkeit und die verschwommenen Grenzen, sondern verwendet auch den Kontext des Puppentheaters und das Ausder-Rolle-Fallen der Charaktere sowie ein Zurückdrehen der Handlung. Durch diese Mittel fügt Tieck dem traditionellen Drama-Modell des Spiels im Spiel eine kreative Funktion hinzu.

1 Einleitung

Ludwig Tieck (1773–1853) erweist sich als ein bedeutender Dichter der deutschen romantischen Literatur. Er verwendet die romantische Ironie meisterhaft. In seinen Dramen praktiziert er kühn und vorbildlich die romantische Literaturtheorie. Beus nennt ihn mit Recht den „Hauptsatiriker der deutschen Bühne“.³ Friedrich Schlegel ist bekannt für die Konstruktion der frühen Programme der deutschen Romantik. Er betrachtet diese Komödie von Tieck als „Modell der neuen romantischen Komödienform“.⁴ In der Tieck-Biographie erwähnt Paulin F. Schlegels Kommentar über Tieck: „Friedrich

¹ Der vorliegende Beitrag wird von den Fundamental Research Funds for the Central Universities und den Research Funds of the Renmin University of China gefördert.

² Die Verfasserin Frau Ji Yuetong promoviert bei Frau Prof. Dr. Zhao Leilian seit September 2019 an der Renmin University of China in Beijing.

³ Yifen Tsau Beus, *Towards a Paradoxical Theatre. Schlegelian Irony in German and French Romantic Drama, 1797-1843*. New York 2003, S. 34.

⁴ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd. 11. München 1958, S. 89.

Schlegel nennt Tieck einen Vertreter der romantischen Ironie in seiner Vorlesung.⁵

Die Komödie *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack*⁶ ist ein kompliziertes Werk. Sie bildet mit Tiecks anderen beiden Komödien *Der gestiefelte Kater* (1797)⁷ und *Die verkehrte Welt* (1798)⁸ eine Trilogie in seinen durch Ironie gekennzeichneten Dramen. Mit *Prinz Zerbino* erreicht Tieck eine neue Höhe des künstlerischen Schaffens. Die Sammlung *Phantasmus*⁹ mit seinen anderen zwei Stücken gehört im Grunde genommen zur bürgerlichen Literatur. Tieck nahm schließlich alle drei Stücke in die *Schriften*¹⁰ auf, und die Absicht seiner Anordnung ist offensichtlich: Die oben erwähnten drei Märchenkomödien sind inhaltlich intertextuell und beziehen sich formal aufeinander.

Tieck berührt die romantische Ironie zuerst in *Der gestiefelte Kater*. Basierend auf seinen früheren Erfahrungen und Überlegungen wendet er die romantische Ironie in *Prinz Zerbino* an. Er kombiniert die Schaffenselemente der anderen beiden Komödien wie das Charakter-Shuttle, die Überschneidung von Handlungssträngen und die intertextuelle Beziehung in den Stücken. Die Struktur des Spiels reicht vom anfänglich klaren zweischichtigen Spiel im Spiel über das dreischichtige Spiel im Spiel bis zur Grenzverwischung, so dass die rezipierende Distanz des Lesers überschritten wird. In *Der gestiefelte Kater* treten die Zuschauer unmittelbar auf die Theaterbühne. In *Die verkehrte Welt* fällt der Protagonist aus der Rolle. *Prinz Zerbino* integriert diese schöpferischen Elemente und fügt einen Jäger als Kommunikationsmedium, ein innovatives Puppentheater und ein erstaunliches Zurückdrehen der Handlung hinzu. Mit wachsender Intensität der Illusionsbrechung erhöht das Spiel auch zunehmend die Leseschwierigkeit. Zusammengefasst verarbeiten *Der gestiefelte Kater* und *Die verkehrte Welt* hauptsächlich die Themen des Dramas, während *Prinz Zerbino* die Innovation der Dramenform hervorhebt.

Bachinger-Dröscher interpretiert *Prinz Zerbino* aus der Perspektive des Metadramas,¹¹ ihre Interpretation entspricht genau Schlegels Forderung nach der romantischen Ironie: die eigenen Schaffensbedingungen reflektierend auszudrücken. Zhang Shishengs Monographie *Ironie in der deutschen romantischen Literatur* deutet prägnant *Der gestiefelte Kater* und *Die verkehrte*

⁵ Roger Paulin, Ludwig Tieck. Stuttgart 1987, S. 36.

⁶ Zur Erleichterung des Schreibens nachfolgend als „Prinz Zerbino“ bezeichnet.

⁷ Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*. Stuttgart 2001.

⁸ Ludwig Tieck, *Die verkehrte Welt*. Berlin 1964.

⁹ Ludwig Tieck, *Phantasmus*, hg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, in: *Schriften* in zwölf Bänden. Bd. 6.

¹⁰ Ludwig Tieck, *Schriften* in zwölf Bänden, hg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985.

¹¹ Birgit Bachinger-Dröscher, *Romantische Ironie und Illusionsstörung in Ludwig Tiecks Komödie „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack.“* Wien 2013.

Welt aus der Perspektive der romantischen Ironie.¹² Jedoch wird *Prinz Zerbino* darin nicht berücksichtigt. Übrigens ist das Werk in China weder ins Chinesische übersetzt noch finden sich relevante Forschungsergebnisse dazu. Die originelle Kunstform von *Prinz Zerbino* offenbart typischerweise die romantische Ironie. Daher erweist sich *Prinz Zerbino* als ein musterhaftes Werk, würdig einer gründlichen Untersuchung, die eine Interpretation der künstlerischen Technik der Desillusionisierung wie auch ein tiefes Verständnis der romantischen Ironie liefern kann.

2 Analyse der Kategorie der romantischen Ironie

Die relevante theoretische Grundlage für die romantische Ironie im vorliegenden Beitrag stammt hauptsächlich aus Friedrich Schlegels Darlegungen in den Fragmenten in *Lyceum der schönen Künste* und *Athenäum*. Friedrich Schlegel führt als erster den Begriff „romantische Ironie“ ein, aber er wendet diese Kategorie selten direkt an. Er erwähnt eher die „Sokratische Ironie.“¹³ Daraus leitet sich die romantische Ironie ab, es ist ein „neuer Ausdruck und radikaler Wandel.“¹⁴ Darum betrifft das Grundthema der Ironie die Beziehung zwischen dem Dichter und dem Werk, die literarische Kommunikation, die sich selbst ständig durchbrechende und übertreffende literarische Schöpfung. Die künstlerische Form, d. h. „ihre Materialien, Sinnkonstellationen, allegorisch-symbolischen Verweisungsverhältnisse und ihre Ausdrucksmedien“¹⁵ bilden den ironischen Gesamtzusammenhang. Nach Drux verbindet Friedrich Schlegel dieses Konzept mit den Merkmalen der romantischen Poetik.¹⁶ Schlegel wählt das Fragment zum Formulieren seiner Gedanken. Doch das bildet zweifellos eine große Herausforderung für die Verwendung der romantischen Ironie: Die gebrochene Form und der umfangreiche Inhalt erschweren nicht nur das Verständnis des Inhalts, sondern tragen nicht selten zur Verwirrung der Leserschaft bei und führen mitunter sogar zu Missverständnissen. Dennoch entscheidet sich Friedrich Schlegel bewusst für die prägnante Form Fragment, weil sie sowohl eine Kunst mit offener Form als auch das angemessenste Gefäß der Theorie darstellt. Sie kann die ursprüng-

¹² Zhang Shisheng, *Ironie in der deutschen romantischen Literatur*, Xi'an 2017. Das chinesische Zitat wurde von den Verfasserinnen des vorliegenden Beitrags ins Deutsche übersetzt.

¹³ Friedrich Schlegel, *Prosaische Jugendschriften*, hg. von Jakob Minor. Bd. 2. Wien 1882, S. 133.

¹⁴ Ernst Behler, *Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt 1972, S. 46.

¹⁵ Claudia Stockinger / Stefan Scherer (Hg.), *Ludwig Tieck, Leben-Werk-Wirkung*. Göttingen 2011, S. 366.

¹⁶ Rudolf Drux, *Die Selbstreflexion des Theaters auf der Bühne*, in: Edith Düsing (Hg.), *Geist und Literatur*. Würzburg 2008, S. 140.

lich existierende Endlichkeit und Progressivität in der künstlerischen Kommunikationsform auf paradoxe Weise widerspiegeln. Dies verkörpert eben sein Streben nach der Unendlichkeit in seinen poetischen Idealen wie der romantischen Universalpoesie. Die aphoristische Form des Fragments entspricht auch Schlegels dialektischem Denken, d. h. die eigene Endlichkeit deutet auf die Unendlichkeit hin. Behler fügt mit Recht Friedrich Schlegels Vorhaben mit der romantischen Ironie zusammen: „F. Schlegel wollte kein Programm romantischer Ironie erstellen, sondern damit die Eigenschaften der romantischen Universalpoesie beschreiben. Ersteres ist ein Weg zu Letzterem.“¹⁷

Das Wort Ironie leitet sich aus dem Griechischen ab und bezieht sich auf getarntes, täuschendes Verhalten¹⁸. Vor der Neuzeit wird Ironie aus der Sicht der Rhetorik als ironische Sprechweise angesehen. Ab dem 18. Jahrhundert taucht das Konzept der Ironie der Existenz auf. Es wird als Lebensweise und Werthaltung betrachtet, die das gesamte Leben, die Gedanken, Sprache und Verhaltensweisen der Menschen tiefgreifend beeinflussen. In diesem Sinne entsteht das Wort Ironiker. Die extreme neue Bedeutung verbindet das Konzept der Ironie mit Existenz auf einer philosophischen Ebene. In *Ideen zu einer Philosophie der Natur* betrachtet Schelling die Natur als eine Verkleidung Gottes und glaubt, dass die Natur Ausdruck der Ironie des Absoluten ist. In der modernen narrativen Literatur ist Ironie die Grundeinstellung der Poesie und zeigt die Fragmentierung des modernen Bewusstseins. Die Erzählwerke von Thomas Mann und Robert Musil sind typische Beispiele für den hervorragenden Einsatz von Ironie.

F. Schlegel betrachtet die Ironie aus der Perspektive der philosophischen Entitätstheorie. Daher ist die romantische Ironie eine Kategorie, die mit Philosophie¹⁹ und Ästhetik zusammenhängt. Ihr Hauptmerkmal ist der metaphysische Widerspruch zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit. Kohrs liefert dafür eine gründliche Erklärung:

Die Bewegung des Strebens nach Unendlichkeit von Kunstwerken wird in romantischer Ironie verwirklicht, aber in Form eines Paradoxons: Einerseits weist es auf Ideale und Unendlichkeit im Ausdruck des Durchbruchs der Schließung hin, andererseits muss dieses Streben über seine eigenen Grenzen hinaus durch Nachdenken über sich selbst verwirklicht werden.²⁰

¹⁷ Ernst Behler, a. a. O., S. 75.

¹⁸ Vgl. Wolfgang G. Müller, Ironie, in: Klaus Weimar (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd.2, Berlin 2000, S. 186.

¹⁹ Friedrich Schlegel, Marburger Handschriften. Ideen zu Gedichten. Heft III. Marburg o. J., S. 52.

²⁰ Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1977, S. 50.

Zu den Reflexionsobjekten zählen nicht nur literarische Werke und der Schaffensprozess des Schriftstellers, sondern auch die kognitiven Bedingungen des Schriftstellers. Der scheinbar unvereinbare Widerspruch zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit ist ein wesentliches Element der romantischen Ironie. F. Schlegel betont im *Lyceums*-Fragment 48: „Ironie ist die Form des Paradoxons.“²¹

Das Ziel der romantischen Ironie ist die Unendlichkeit. Das Streben nach der Unendlichkeit bedeutet nämlich den „göttlichen Hauch der Ironie.“²² Die romantische Ironie zeigt den Widerspruch zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit dialektisch in der Form der „Transcendentale[n] Buffonerie“²³, die die Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer perfekten Verbreitung der Poetik darstellt. Li Bojies Interpretation von Endlichkeit und Unendlichkeit ist aufschlussreich: „In ihnen gibt es die Stimmung, die alles ignoriert und alles Endliche wie z. B. die eigene Kunst, Tugend oder das eigene Talent unbegrenzt übertrifft; außerhalb von ihnen und im Ausdruck gibt es eine allgemeine übertriebene Mimik des herausragenden italienischen lustigen Komikers.“²⁴

Auf der Ebene des künstlerischen Schaffens sollte romantische Ironie „objektivierte Kunstwerke“²⁵ darstellen, um „Transzendentalpoesie“²⁶ zu erreichen. Carl Enders ist der Ansicht, dass wir nach Fichtes idealistischer Philosophie die romantische Ironie verwirklichte „Subjekt-Objektivität“²⁷ nennen können. Ingrid Strohschneider-Kohrs Deutung lautet: „Romantische Ironie betont die Autonomie der Kunst und die Art und Weise der Selbstdarstellung der Kunst und drückt die vorsichtige und friedliche Haltung des Künstlers aus, die über die extreme Selbstbezogenheit von Künstlern und die einseitige Abhängigkeit von Performance-Objekten hinausgeht.“²⁸ Schlegel verwendet Buffo und Parekbase als Beispiele für Durchbrüche in den beiden oben genannten Aspekten. Dies zeigt, dass romantische Ironie mit der Desillusionisierung (Selbstintervention von Kunstwerken) verbunden ist. Die romantische Ironie ist eine Ausdrucksform, die nach Ausgewogenheit strebt. Ihr herausragendes Merkmal ist, dass der Schriftsteller immer wieder aus dem Werk aussteigt. Dadurch beeinflusst er den Rezeptionsgrad von Le-

²¹ Friedrich Schlegel, *Lyceums-Fragment 48*, in: *Prosaische Jugendschriften*, a. a. O., S. 190.

²² Ebenda, S. 189.

²³ Ebenda.

²⁴ Li Bojie, *Romantic Style*, Schlegels Criticism Collection, Beijing: China Publishing House, 2005, S. 49.

²⁵ Ingrid Strohschneider-Kohrs, a. a. O., S. 32.

²⁶ Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragment 238*, in: *Prosaische Jugendschriften*, a. a. O., S. 242.

²⁷ Carl Enders, *Fichte und die Lehre von der romantischen Ironie*, in: *Zeitschrift für Ästhetik* 14, 1920, S. 279-284, hier: S. 280.

²⁸ Ingrid Strohschneider-Kohrs, a. a. O., S. 34.

sern oder Zuschauern, zeigt kontinuierlich den Widerspruch zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit, Ideal und Realität. Die poetische Reflexion ist ihr Medium, F. Schlegel nennt seine Performance-Ergebnisse „Poesie in der Poesie.“²⁹

3 Kommentar zur Haupthandlung in *Prinz Zerbino*

Die Titelfigur des Dramas, Prinz Zerbino, leidet an einer seltsamen Krankheit, deren Hauptsymptom eine Vorliebe für Poesie und Vorstellungskraft ist. Der König Gottlieb betrachtet Aufklärung und Nützlichkeit als die universellen Normen des Landes, weshalb ihn die Krankheit des Prinzen zutiefst beunruhigt. Obwohl die Menschen alle möglichen medizinischen Ratschläge annehmen, sind sie letztlich hilflos. Da diese Krankheit andere Mitglieder des Gerichts zu befallen droht, ist der König schließlich dazu gezwungen, auf übernatürliche Mittel zurückzugreifen: Er bittet den Magier Polykomikus darum, einen Exorzismus einzusetzen, um die Krankheit zu besiegen und den Prinzen in einen vielversprechenden jungen Mann zu verwandeln. Um die Magie des bösen Satans zu überwinden, muss sich der Prinz auf eine Reise begeben, auf der er nach dem guten Geschmack sucht. In Begleitung seines Dieners Nestor und seines Hundes Stallmeister fürchtet er die bevorstehenden Mühen der Reise nicht und macht sich auf eine Reise voller metaphorischer Bedeutung. Guter Geschmack ist jedoch nirgends zu finden: Der Schmied kann den Besuchern nur metaphorische Antworten geben, die völlig jenseits der Welt des Lebens liegen. Die Mühle ist eigentlich eine flache Belletristik-Fabrik, die großen Werke der Weltliteratur werden hier zu leicht verdaulichen Partikeln zermahlen. Der Prinz und seine Gruppe gelangen schließlich zum Garten der hoffnungsvollen Poesie, der aber keineswegs der von ihnen herbeigesehnte Zielort ist, obgleich der Garten eine gigantische Blumenwelt voller Lebendigkeit ist und als Heimat von literarischen Meistern wie Dante, Cervantes und Shakespeare gilt.

Die metaphorische Reise des Prinzen impliziert den negativen Einfluss des sogenannten „guten Geschmacks“ auf die damalige Kunst. Nestor verspottet offenbar Nikolai, den Verleger der Aufklärung. Er sagt im Stück: „Vielleicht haben wir vor langer Zeit einen guten Geschmack entdeckt, aber wir wissen es nicht.“ Der Prinz seufzt: „Geschmack! Wo versteckst du dich?“³⁰ Die ergebnislose Suche des Prinzen führt zur völligen Verzweiflung, schließlich wird er verrückt und will die gesamte Handlung zurückdrehen.

²⁹ Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragment 238. in: Prosaische Jugendschriften, a. a. O., S. 242.

³⁰ Ludwig Tieck, Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack. In: Schriften in zwölf Bänden. Frankfurt a. M. 1985, S. 232. Der Einfachheit halber sind die Zitate in „Prinz Zerbino“ unten nur mit Seitenzahlen gekennzeichnet.

Aus der Komödie ist Chaos geworden. Um die Zerstörung des Dramas durch den Protagonisten zu verhindern, erscheinen Schriftsteller, Setzer, Leser und Kritiker gemeinsam. Sie überreden den Prinzen, zum Stück zurückzukehren und die Aufführung fortzusetzen. Weil Nestor und der Prinz bei ihrer Rückkehr zum Palast das Land gefährdende Erklärungen abgeben, werden sie im Verlies eingesperrt, damit sie den erhabenen Geist in angemessener Langeweile erneut reduzieren. Solger erklärt die Funktion der Ironie folgendermaßen: „Ironie bringt Höchstes und Niedrigstes zusammen, wie nur Kunst es vermag.“³¹ Die Voraussetzung für ihre Freilassung ist: vor einem von Hunden geführten Komitee zu schwören, die Poesie aufzugeben und zu versprechen, härter zu arbeiten, um aufgeklärte Ideen zu fördern. Nestor hofft darauf, dass seine Reiseinformationen gedruckt werden können. Der Prinz übernimmt die Ministerrolle vom Kater Hinz und widmet sich nützlicher Arbeit. Doch wo bleibt der gute Geschmack? Es regt zum Nachdenken an, dass Tieck den Lesern bis zum Ende keine Antwort darauf gibt. Die Ironie wird nur angedeutet anstatt deutlich ausgedrückt.

Neben der Haupthandlung werden im Stück auch viele Nebenhandlungen entwickelt, wie z. B. Liebesgeschichten, die Geschichte des Einsiedlers im Wald und die Versöhnungsgeschichte zwischen Vater und Sohn von Helicanus. Tieck verspottet hier eindeutig das mittelmäßige Handlungsparadigma. Li Bojies Einsicht trägt zum Verständnis der Merkmale der romantischen Ironie in *Prinz Zerbino* bei: Das durch die anti-traditionelle Form geschaffene Werk „verbirgt die moralische Ernsthaftigkeit unter dem zynischen Mantel, und die strenge Ordnung steckt hinter dem Chaos.“³²

4 Verwirklichung der romantischen Ironie: Desillusionisierung

Der Begriff *Illusion* leitet sich vom Lateinischen *illusio* ab und bedeutet „Spott, Satire, Illusion.“³³ Die Illusion im vorliegenden Beitrag bezieht sich hauptsächlich auf das Gefühl der „zweiten Realität“³⁴ des Lesers unter dem Einfluss literarischer Texte. Der Leser integriert sich in seiner Vorstellung in die in den literarischen Werken dargestellte Welt, als wäre sie Wirklichkeit. Tieck glaubt, dass Kunst ein freies und willkürliches Spiel sei, deshalb verspottet er zynisch den Inhalt, den gewöhnliche Menschen vermei-

³¹ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, München 1970, S. 388.

³² Li Bojie, Eine anfängliche Untersuchung der Theorie der romantischen Ironie von Schlegel, in: *Foreign Literature Review*, Nr. 1, 1993, S. 18-26, hier: S. 23.

³³ Ansgar Nünning, Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Stuttgart 2008, S. 310.

³⁴ Werner Wolf, Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Tübingen 1993, S. 3.

den: „Die Illusion zu brechen wird als eine gemeinsame Form und ein charakteristisches Zeichen romantischer Ironie angesehen.“³⁵

4.1 Der Jäger als Kommunikationsmedium

Der Jäger im *Prinz Zerbino* erscheint im Prolog, Epilog und Chor. Er ist ein Kommunikationsmedium zwischen Lesern und dem Werk, er ist auch eine „Parekbase“³⁶ der romantischen Ironie. Er befindet sich außerhalb des ursprünglichen Ereignisses im Drama, zwischen der inneren Dramenhandlung (internes Kommunikationssystem), den realen Zuschauern und den Lesern (externes Kommunikationssystem) und übt eine regulierende Funktion aus. Die Existenz des Jägers bricht eindeutig die Illusion eines Dramas, er kann die Handlung aus der Sicht eines Außenstehenden beobachten, reflektieren und kommentieren. Der Jäger konstruiert einen narrativen Rahmen für die Handlung im Stück, wodurch er zu dem von Karin Vieweg-Marks bezeichneten „Erzähler wie ein Autor“³⁷ wird. Diese Distanz gibt dem Jäger die Funktion, die innere Handlungsillusion zu durchbrechen und den Leser auf die Fiktion des Dramas aufmerksam zu machen. Der Autor betont durch die eingebettete Mittelschicht der Erzählung, dass eine Distanz zwischen dem Drama und der objektiven Realität des Empfängers besteht. Um die Illusion zu erzeugen, muss diese Distanz verheimlicht werden.

4.1.1 Die Rolle der Interpretation im Prolog

Zu Beginn von *Prinz Zerbino* erklärt der Jäger, welche Art dafür geeignet sei, das Stück richtig zu verstehen: „Bitte behandeln Sie unser Drama als Spiel.“³⁸ Dieser Satz veranlasst Leser und Zuschauer, das Stück als ein Textspiel zu betrachten. Der einzigartige Wert von *Prinz Zerbino* liegt in der Struktur und Form, nicht im Verarbeiten des theatralischen Inhalts. In *Der gestiefelte Kater* legt Tieck dem Dichter die Erwartungen des Lesers in den Mund. Diese Weise gilt auch für *Prinz Zerbino*:

Ich hatte den Versuch gemacht, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurückzusetzen, dass Sie so das dargestellte Märchen empfunden hätten, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein sollte. Sie hätten freilich Ihre ganze Ausbildung auf zwei Stunden beiseit legen müssen, Ihre Kenntnisse vergessen, eben so

³⁵ Zhang Shisheng, Die Entstehung von Schlegels romantischer Ironietheorie, in: Foreign Language Teaching 2017, Vol. 38, S. 107-110, hier: S. 107.

³⁶ Friedrich Schlegel, Schriften und Fragmente, hg. von Ernst Behler. Stuttgart 1956, S. 159.

³⁷ Karin Vieweg-Marks, Metadrama. Frankfurt a. M. 1989, S. 110.

³⁸ Ebenda, S. 5.

alles, was Sie von Rezensionen gelesen haben. Kurz, Sie hätten wieder zu Kindern werden müssen.³⁹

Romantische Dichter appellieren an die Menschen, die Unschuld und Naivität der Kinder wiederzugewinnen. Sie hoffen darauf, die Läuterung der Menschenseele durch das Drama zu bewirken.

4.1.2 Sonderbares Auftreten

Zu Beginn des dritten Aktes tritt der Jäger in der Höhle des Magiers Polykomikus auf. Er spricht mit dem Publikum als ein sich außerhalb des Dramas befindlicher Charakter. Aber sein Verhalten ist sehr widersprüchlich, und er fürchtet, vom Magier entdeckt zu werden: „Ich gebe mir die Mühe, euch ein Wörtchen noch zu sagen, doch muß ich kurz sein, denn er [Polykomikus] kömmt nun bald, und fänd' er mich, so gält' ich ihm als Dieb.“⁴⁰ Als ein reines Kommunikationsmedium braucht der Jäger sich eigentlich keine Sorgen um seine Verbindung mit der fiktiven Handlung zu machen. Aber er scheint sich in einer dramatischen Handlung zu befinden. Das obige Zitat offenbart die Verflechtungen auf der Ebene des Dramas deutlich. Es verkörpert die bewusste Reflexion des Dramatikers über die Grenzen des Kommunikationsmediums und des Stücks selbst, auch wenn sich der Jäger in seinen Kommentaren direkt als Sprachorgan des Dichters bezeichnet und über seine Rolle als ein Medium reflektiert: „Durch uns versteh' ich mich und auch den Dichter.“⁴¹ Doch die mittlere Ebene stört das Stück nicht wirklich. Der Jäger stört keine interne Dramenhandlung, sondern bleibt auf seiner ursprünglichen Ebene des Kommunikationsmediums. Er fragt sich: „Ihr werdet nebenher wohl merken, daß zur Handlung dieses Stücks ich nicht gehöre, ich bin im Namen von euch Zuschauern da, und wo Ihr seid da bin auch ich: seht, ich darf Beileibe nicht in's Stück hinein.“⁴² Zur Desillusionierung gibt der Autor die mittlere Position des Kommunikationsmediums an, d. h. er stellt eine Reflexion über sich selbst an, was einen stärkeren Reflexionseffekt und eine tiefere Desillusionierung herbeiführt. Dies zeigt auch das dramatische Merkmal der „Ironie, die über dem gesamten Werk schwebt“⁴³ an.

³⁹ Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*. Stuttgart 2001, S. 61.

⁴⁰ Ebenda, S. 95.

⁴¹ Ebenda, S. 96.

⁴² Ebenda.

⁴³ Vgl. Friedrich Schlegel, *Kritische und theoretische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Andreas Huyssen. Stuttgart 2002, S. 155.

4.1.3 Das Offenlassen der geschlossenen Handlung am Ende des Spiels

Prinz Zerbino neigt in der internen Dramenhandlung zum offenen Ende:

Der Jäger tritt als Chor auf. Schon sinkt der Abend in dem Schauspiel nieder, und bald wird es die Endschaft nun erreichen, dann gehn die Hörer fort, der Dichter schweigt, und keiner weiß so recht, woran er ist. So wird sich auch dies bunte Spiel vollenden, der Vorhang sinkt zuletzt und jeder meint, wie er sechsmal sich aufgerollt, so könnt' er mit gleichem Grund es siebentens versuchen, Und eben so zum achten, neunten mal, Und dennoch wird er endlich ruhen bleiben. Und wie ich wette, ohne alle Ursach, Wenn Willkühr nicht hinreichend Ursach ist.
(*Prinz Zerbino*, S. 311)

Das offene Ende zerstört die Illusion erneut. Dieser Prozess ähnelt dem Verfremdungseffekt von Brechts epischem Theater. Wenn die Desillusionierung im epischen Theater auf die Publikumserziehung zielt, dann hebt Tieck beim Betonen des offenen Endes die Willkür und Kunstfertigkeit der Theateraufführung hervor und stellt zudem die Identität des künstlerischen Werks wieder her. Dies entspricht der Autonomie der Kunstwerke, die durch die romantische Universalpoesie betont wird. Tieck kommentiert das Prinzip der Illusion folgendermaßen: „Das Prinzip der Illusion ist zu einem universellen Kriterium im modernen Drama geworden. Die Frage ist nun, ob es verschiedene Arten von Illusionen gibt und ob es kein Kunstwerk mit Illusion als erster Bedingung gibt.“⁴⁴ Erst dann wird die Autonomie der Kunst klar, die bis zur Zeit der romantischen Literatur populär wurde. Gleichzeitig spiegelt dies auch die Modernität der romantischen Ironie wider. Paulins Auffassung zur nachhaltigen Wirkung von Tiecks früher Komödie ist zuzustimmen: „Tiecks frühe Komödie hat bis zur postmodernen Literatur einen weitreichenden Einfluss.“⁴⁵

Die Kombination der Gestalt des Jägers mit dem offenen Ende zeigt, dass Tieck ein Gleichgewicht zwischen persönlichem Bewusstsein und dem Werk anstrebt: „Der Jäger tritt als Epilog unter Verbeugungen auf. Wer erst Prolog gewesen, wird Epilogus. So wunderbar verkehrt sich's in der Welt: Wärt Ihr der Lieder nicht ganz überdrüßig, So möcht' ich wohl zum Schlusse eins versuchen, Denn welcher Schluß ist doch wohl ganz geschlossen?“⁴⁶ Tieck realisiert durch diese Balance das oben erwähnte Prinzip der romantischen Ironie, die „Subjekt-Objektivität“; und dieses Prinzip wird am Ende von *Prinz Zerbino* angewendet.

Tieck verwirklicht die Desillusionisierung auf folgende zwei Weisen: durch die spezielle Struktur des Kommunikationsmediums und die Ebene

⁴⁴ Vgl. Ludwig Tieck, Schriften in zwölf Bänden. Frankfurt a. M. 1985, S. 293.

⁴⁵ Roger Paulin, a. a. O., S. 36.

⁴⁶ Ebenda, S. 381.

der internen Dramenhandlung, d. h. des Spiels im Spiel. Der Autor erhöht das Niveau der Fiktion und verweist erneut auf die reale Welt, wodurch die Reflexion über das ursprüngliche Fiktionsniveau des Dramas vervollständigt und die Desillusionierung erreicht wird. In *Prinz Zerbino* verkörpert sich dies hauptsächlich im Puppentheater im vierten Akt und in der zurückdrehenden Handlung des Prinzen im sechsten Akt, wodurch eine innovative Form des Stücks im Stück entsteht.

4.2 Innovatives Spiel im Spiel

4.2.1 Die Puppenspielszene (Akt 4)

In der achten Szene spielen die Puppen statt der echten Menschen den Protagonisten. In der Wüste unterhält Jeremias, der Assistent des Magiers Polykomikus, das Publikum mit dem Puppentheater. Ein Fenster im Felsen wird zur Bühne, auf der Jeremias „kleine Moral und kleines Theater zur Verbesserung der menschlichen Schwäche“ vorführt. Es ist darauf hinzuweisen, dass das, was Tieck „kleine Moral“ nennt, angemessen für die kleine Form des Puppenspiels ist. Tieck lässt Jeremias die scheinbar miteinander unverbundenen Kurzstücke in Form von Episoden präsentieren: Heldentragödien, Tragödien von Bürgern, sentimentale Stücke rund um den Konflikt zwischen Vater und Sohn und ein seltsames Stück, das die zuvor erwähnten dramatischen Formen kombiniert. Tieck mischt ironischerweise verschiedene Dramengattungen: Er suggeriert dabei offenbar, dass die Reise nach dem guten Geschmack im Titel des Stücks zum Nachdenken anregt.

Das Publikum unterbricht wiederholt die Aufführung und kritisiert den Mangel an Fantasie in diesen Kurzstücken. Jeremias schreibt diesen dramatischen Effekt der Form des Puppenspiels zu: „Das tut mir unmäßig leid, liegt's etwa an den Marionetten?“⁴⁷ „Nehmt Ihr's wohl nicht übel, wenn Ihr manchmal meine Fäuste ein bisschen gewahr werdet?“⁴⁸ Aber das Publikum reagiert mit Verlachen darauf, weil die Zeilen weder Illusion noch Spaß auf der Ebene des Inhalts darstellen: „Das ist uns allen zu unnatürlich, dass sich die Worte immer reimen und zusammenpassen, wenn einer seine Gesinnungen gibt.“ „Es ist nicht rührend genug, Ihr versteht den Henker von dramatischer Kunst.“⁴⁹ Das mittelmäßige und empfindsame Drama über den Konflikt von Vater und Sohn entspricht doch dem Geschmack des Publikums. Tieck ironisiert hier offensichtlich den vulgären Geschmack seines zeitgenössischen Publikums. Wenn Jeremias die Darstellungsweise der Kunst reflektiert, hat das Kunstwerk die Fähigkeit dazu, sich selbst zu erhe-

⁴⁷ Ebenda, S. 202.

⁴⁸ Ebenda, S. 209.

⁴⁹ Ebenda, S. 207.

ben, sich von seiner Endlichkeit zu befreien und auf die Unendlichkeit hinzuweisen. Dies fördert die künstlerische Freiheit.

Im Laufe der kontinuierlichen Unterbrechung des Erzählens ist die Grenze zwischen dem Spiel im Spiel und dem Drama nicht mehr unterscheidbar: Wenn der Sohn in der Puppengestalt gehen will, ragt Jeremias hervor und greift nach seiner Hand. Er rät der Puppe, sich mit ihm über die Transformation der Moral auseinanderzusetzen. Die Puppe reagiert auf diese Warnungen. Dadurch übertrifft sie die Oberfläche seiner Darstellung und bricht die dabei entstandene Illusion: „O gütiges Geschick, laß mich doch wenigstens meine Rolle zu Ende spielen, so wirst du sehn, wie ich im fünften Akte noch ein ganz anderer Mensch werde.“⁵⁰ Dann ertönt die Musik und der Chor der Puppen tritt auf. Alle zuvor erschienenen Kurzstücke werden im letzten Puppenspiel auf steife und unangenehme Weise zusammengestellt. Auf der Bühne des Spiels im Spiel wird der Magier zu einer Marionettenfigur. Seine zur internen Dramenhandlung gehörende reale Person tritt ebenso auf die Bühne. Jeremias verspottet die angesehenen Figuren, was den Magier so verärgert, dass er sich mit Jeremias prügelt. Es ist bemerkenswert, dass es Tieck durch diese Handlung gelungen ist, das virtuelle Publikum zu faszinieren. Der Magier trifft sich mit seinem „Ich“ im Puppenspiel. Er konfrontiert sich direkt mit seinem Ich und führt die Leser dazu, ihren Geist in Reflexion und Negation zu erhöhen. Diese Konstellation der Handlung ernennt wie das im Folgenden erwähnte Zurückdrehen der Handlung vom Prinzen eine sonderbare Wirkung.

Die Grenzen des Spiels im vielschichtigen Spiel sind verschwommen, was sich genau als der interessanteste Aspekt der kreativen Form des Spiels im Spiel und auch als die Tiecksche Verflechtung von Illusionen erweist. Tieck reflektiert den Inhalt von Theateraufführungen aus einer ästhetischen Perspektive und erneuert bahnbrechend die Struktur und den Funktionsmechanismus des Dramas, was die Anforderungen der romantischen Ironie vollkommen widerspiegelt: Der Autor verfügt über ein starkes Bewusstsein, ständig aus dem Werk auszusteigen. Die Handlungen des virtuellen Publikums haben umso mehr Auswirkungen auf die realen Zuschauer oder auf das Lesepublikum. Dabei werden sie veranlasst, über ihr eigenes Verhalten und ihr inneres Urteilsvermögen nachzudenken.

4.2.2 Das Zurückdrehen der Handlung des Prinzen (Akt 6)

Im vierten Spiel verzweifelt der Prinz über die Erfolglosigkeit bei der Suche nach dem guten Geschmack während der Reise. Er tritt aus seiner Rolle heraus und will das Drama zerstören:

⁵⁰ Ebenda, S. 207.

Zerbino: Durchdringen will ich durch alle Scenen dieses Stücks, sie sollen brechen und zerreißen, so daß ich entweder in diesem gegenwärtigen Schauspiele den guten Geschmack antreffe, oder wenigstens mich und das ganze Schauspiel so vernichte, daß auch nicht eine Scene übrig bleibt. – Darum, mein getreuer Nestor, hilf mit Hand anlegen, wir wollen uns beide durch alle Wörter und Redensarten bis zum ersten Chor oder Prolog durchdrängen, damit so unsre mühselige Existenz aufhöre, und das Gedicht, das uns elend macht, wie Spreu in die Lüfte verfliege.

Nestor: Nun denn, die Hände, die Arme frisch dran, drängen Sie die Maschine mit aller Gewalt zurück, und immer zurück, so erreichen wir vielleicht unsern Endzweck. – Sie drängen mit aller Anstrengung. (*Prinz Zerbino*, S. 329)

Es ist unglaublich, dass der Prinz tatsächlich erfolgreich aus seiner Rolle herausgetreten ist und seine autonome Identität erlangt hat. Der Prinz ist bereit, die Handlung zurückzudrehen, was der romantischen Ironie des Dramas entspricht: Er bildet die Reflexion durch Vernichtung seiner selbst und erhebt sich dabei. Hier verkörpern sich die dialektischen Pole, die für das Prinzip der romantischen Ironie notwendig sind: Selbstschöpfung und Selbstzerstörung.⁵¹ Einerseits weist die Perspektive der Transzendierung des Selbst auf die Unendlichkeit hin, andererseits wird diese Art der Selbstvernichtung laut Nef wahrscheinlich dazu führen, dass der Charakter aus der Rolle aussteigt und letztendlich nicht weiß, welche „angemessene Perspektive“⁵² er wählen soll.

In *Prinz Zerbino* werden die anderen Charaktere dem Drama folgend ebenfalls „zurückgespult“, genau wie die Umkehr der Handlung im Film:

Drinnen: Was ist denn das? – das Stück geht ja wieder zurück. – Verwandelt sich in das vorige Feld, Helikanus und der Waldbruder treten verwundert herein.

Zerbino: Muthig! muthig! sieh, eine Scene sind wir schon weiter zurück.

Nestor: Ich merke, dieses Stück läßt sich ohne sonderlichen Nachtheil, wie eine gute Uhr, vor und rückwärts stellen. [...]

Zerbino: Ruck! Ruck! sieh, da habe ich wieder eine gute Ecke gewonnen. Verwandelt sich wieder in die freie Sandfläche, in der Ferne Aussicht auf Haidekraut, der Poet geht wieder sinnend umher. (*Prinz Zerbino*, S. 331)

⁵¹ Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragment 51, in: Prosaische Jugendschriften, a. a. O., S. 211.

⁵² Ernst Nef, Das Aus-der-Rolle-Fallen, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 83, 1963, S. 191-215, hier: S. 201.

Der Waldeinsiedler wiederholt das zuvor Gesagte, und Helikanus verfällt in die vorherige psychische Krise:

Waldbruder: Kerls, was macht Ihr denn?

Nestor: Wir bringen uns und Euch alle um.

Helikanus: Wir wollen aber noch leben bleiben.

Nestor: Darnach wird wenig gefragt, wenn die Hauptperson sich den Tod wünscht.

(*Prinz Zerbino*, S. 333)

Hier erscheint wieder ein bewusster Moment der Distanz. Die anderen sind schockiert über die Umkehrung des Dramas. Sie zerbrechen sich den Kopf, um Maßnahmen gegen das Verhindern des katastrophalen Plans vom Prinzen zu ergreifen, und sie „von der andern Seite zu drehen.“ Helikanus erkennt, dass dies nur die Handlungszeit einfrieren würde: „So bleiben wir stehn und kommen nicht vor-, nicht rückwärts.“ Die Durchdringung des Realen und des Idealen im ironischen Moment kann nur augenblickhaft sein, was Solger als die „Tragödie des Schönen“⁵³ bezeichnet. Helikanus spricht zu den Zuschauern: „Es ist eine Schande, statt daß das Stück nun sämtlich zu Ende gehen sollte, müssen die Zuschauer das sogar noch zum zweitenmale hören und sehn, was ihnen schon beim erstenmale zuwider war.“⁵⁴ Der schwebende Hauch von Leichtigkeit und Tragik durchzieht das Werk. Zu diesem Zeitpunkt rufen Helikanus und der Waldeinsiedler den Schriftsteller an, um die Szene zu retten, und der Schriftsteller selbst tritt auf:

Verfasser: Welche von meinen Personen ist meiner Hülfe bedürftig?

Helikanus: Wir unglückseligen Poetischen; die beiden prosaischen Hauptpersonen sind toll im Kopfe geworden, und schrauben nun mit aller Macht das Stück wieder zurück.

Verfasser: Mein lieber Zerbino, - wie kommen Sie darauf? Das hätt' ich in Ihnen nimmermehr gesucht, dazu wurden Sie gar nicht angelegt.

(*Prinz Zerbino*, S. 332)

Die Schauspieler reflektieren über den Inhalt der Aufführung und interagieren auch mit dem virtuellen Publikum. All dies dient dazu, das Verständnis des Lesers oder Publikums für die romantische Ironie in der Realität zu testen und sie dazu zu ermutigen, unentwegt über den Inhalt und die Form der Theateraufführung und die Voraussetzungen für die literarische Praxis nachzudenken. Die Worte des virtuellen Schriftstellers lassen den Leser / das Publikum sich den Methoden und Prinzipien der Schöpfung stellen und den „Schaffensprozess von Werken und Schriftstellern“ reflektieren.

⁵³ Karl Wilhelm Friedrich Solger, Vorlesungen über Ästhetik. Darmstadt 1962, S. 84.

⁵⁴ Ebenda, S. 331.

Die vom Prinzen geplante Neupositionierung der Handlung schafft tatsächlich ein neues Drama und eröffnet eine neue Ebene des Dramas: Aus dem Charakter herauszukommen und neben dem Charakter zu stehen. Sie bilden zusammen eine besondere Form des Spiels im Spiel. Die Handlung wird nicht vollständig eins zu eins umgekehrt, sondern es erscheinen neue Charaktere und ein neues Stück *Anonymous*⁵⁵ wird produziert. Schriftsteller, Leser, Kritiker und Setzer blockieren den Plan des Prinzen und kritisieren seine Absurdität. Der Setzer sagt: „Das ist völlig unmöglich, weil das erste Stück Papier bereits gedruckt wurde.“⁵⁶ Er betont, dass die materiellen Bedingungen des Stücks bereits gegeben sind. Kritiker fordern, dass Schriftsteller Charaktere kontrollieren, die ihre Rollen verlassen haben. Wenn der Autor jedoch etwas unternimmt, fühlen die Menschen durch die Aufführung des Publikums, dass sie schon an diese Art von Skandal gewöhnt sind. Der Prinz ist der ganzen Überzeugung gegenüber gleichgültig. Er weigert sich, zum Drama zurückzukehren, und erwähnt, dass dies nicht das erste Mal ist, dass der Protagonist gegen den Autor rebelliert. Dies sei „scheinbar trunkener Wahnsinn mit der klarsten Besonnenheit und dem mühsamsten Fleiß.“⁵⁷

Tatsächlich hat sich Helikanus dem Stück bereits widersetzt. Die Szene im dritten Viertel des zweiten Aktes legt schon den Grundstein für die extreme Desillusionierung: Helikanus ist des Lebens überdrüssig, deshalb bemängelt er dieses virtuelle Werk und äußert destruktive Bemerkungen: „Ich bin es satt, des eklen leeren Schauspiels, wo nichts zusammenhängt und nur Geschwätz. Die Eitelkeit, der nicht’ge Übermut, Verstellung, Falschheit, und Langeweile, die als Narr im Stücke Belust’gen soll, sind alle mir verhaßt.“⁵⁸

Bei Tieck und anderen romantischen Dichtern tauchen vergleichbare Situationen auf. In *Die verkehrte Welt* beispielsweise lehnt sich der ursprüngliche Charakter gegen die Rolle des Charakters auf, was zu einer vollständig umgekehrten Handlung führt; in Eichendorfs *Meyerbeth* entkommt die Figur ebenfalls der Dramenhandlung.

Anschließend wechselt der Prinz vom umgekehrten Drama zum Extrem des Aus-der-Rolle-Fallens.⁵⁹ Da der Dichter diese Situation nicht kontrollieren kann, verfolgen Kritiker, Setzer und Leser den Prinzen und versuchen, das gesamte Drama zu retten. Die Autorität des Dichters verwandelt sich in dessen Machtlosigkeit. Der Unterschied zwischen virtuellen Gestalten und deren realen Identitäten erzeugt seltsame Spannungen. Am Ende erwähnen Kritiker und Leser ihre notwendigen Grundfunktionen in einer Aussage, die

⁵⁵ Ebenda, S. 330.

⁵⁶ Ebenda, S. 333.

⁵⁷ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, hg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer. Bd. 2, Leipzig 1826, S. 427.

⁵⁸ Ebenda, S. 72.

⁵⁹ Ernst Nef, a. a. O., S. 191.

als poetische Rezension angesehen werden kann: „*Kritiker*: Wenn ich bei dieser Scene nicht geholfen hätte, wäre sie nie zu Ende gekommen. *Leser*: So müssen wir den Verfasser in jedem seiner Werke helfen.“⁶⁰ Dies spiegelt die kognitiven Bedingungen wider, die romantische Ironie erfordert.

Beruhigenderweise kehrt der Prinz schließlich zum Drama zurück. Er überlässt sich seinem Schicksal und erfüllt seine Mission. Das Auftreten des fiktiven Schriftstellers und der Rezipienten der realen Dichter, Kritiker und Leser praktiziert Ironie im Sinne der transzendentalen Poesie. Dieses stellt neue Anforderungen an Werke und Schriftsteller. Das Auftreten verschiedener Charaktere verleiht der Komödie eine starke literarische Prägung und zeigt überdies Schwierigkeiten der vollkommenen poetischen Kommunikation auf.

Der Autor betont nicht mehr seine Macht über das Werk, sondern konzentriert sich auf seine Fähigkeit, unterschiedliche Inhalte auszudrücken. Es ist am besten, wenn der Leser über die Dialektik verfügt, die Illusion von sich selbst zu erwecken und zu durchbrechen.⁶¹ Kritiker sollten ihre Autorität aufgeben, sich nicht mit einer einzigen Interpretation des Werks zufriedengeben und die individuelle Interpretation des Lesers nicht verachten, damit sie die mögliche Bedeutung des Werks objektiv analysieren können. Im Vergleich zu anderen Handlungen in *Prinz Zerbino* zerstört der sechste Akt die Bühnenillusion vollständig. Die filmähnliche Handlungswiedergabe umgibt eine surrealistische Aura. *Kindlers Literaturlexikon* betrachtet diese Szene sogar als den einzigen Ort im Stück, an dem die Illusion gebrochen wird: „Illusion bleibt gewahrt bis zu dem Punkt, wo der Darsteller des Zerbino aus der Rolle fällt und das Theater als Theater parodiert.“⁶²

Nef erklärt Tiecks Motivation, die Charaktere aus der Rolle zu entlassen, folgendermaßen: „Die ursprüngliche Absicht von Tieck, die Charaktere aus dem Drama zu machen, besteht nicht nur darin, die Illusion zu brechen, sondern das Drama auch wieder in die Realität umzusetzen.“⁶³ Der Perspektivwechsel leitet die Figuren und das Publikum zu einer umfassenderen und weitreichenderen Perspektive. Das Heraustreten aus den Rollen und die sich daraus ergebenden Illusionsbrüche sind recht innovative Formen des Theaterspiels, die die romantische Ironie weiter praktizieren. Die Rolle reduziert sich nicht auf die reine objektive Realität, sondern stärkt das Selbstbewusstsein durch die dramatische Existenz. Tieck veranlasst den Prinzen, „Selbstbewusstsein in Ästhetik umzuwandeln, und die Struktur des Dramas selbst

⁶⁰ Ebenda, S. 337.

⁶¹ Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1994, S. 208.

⁶² Vgl. Walter Jens, *Kindlers Literaturlexikon*. Bd. 16, München 1996, S. 585.

⁶³ Vgl. Ernst Nef, a. a. O., S. 193.

würde entsprechend beeinflusst.“⁶⁴ Weil er dieses Werk zerstören will, zeigt der Prinz besonders anschaulich die Dummheit der Poesie, die die Idee von Solger verkörpert: „Der Ausdruck künstlerischer Ironie kommt im Moment ihres Aussterbens.“⁶⁵ Die künstlerische Ironie entsteht gerade bei der Vernichtung der Komödie *Prinz Zerbino* als einem autonomen Kunstwerk.

5 Fazit

Die Reise des Prinzen auf der Suche nach dem guten Geschmack parodiert bei Tieck bis zu einem gewissen Grad die Entwicklungsromane von Goethe und anderen Dichtern. Tieck hofft darauf, dass die Leser oder die Zuschauer den edlen Geschmack ihrer Vorgänger dialektisch betrachten und die Wahrheit der Kunst durch Rebellion und Referenz verfolgen können. Wenn der Künstler kein blindes, sklavenähnliches Subjekt sein will, muss er die Illusion in seinem Werk zerstören. Unabhängig von der Rolle im Stück oder vom Dramatiker erzählt er uns vom klaren Bewusstsein des Künstlers. Die Korrespondenz zwischen Tieck und Solger über künstlerische Ironie inspiriert Tiecks Kreativität: „Auch wenn die Illusion gebrochen ist, ist sie nur ein dramatischer Ausdruck und Teil der Illusion.“⁶⁶

Tiecks Komödie *Prinz Zerbino* ist ein klassisches Werk der Polemik. Es reflektiert auf humorvolle Weise den künstlerischen Geschmack der starren Gedanken von Aufklärern und deren hartnäckigen Anhängern. Bernhard Greiner gibt eine zwingende Analyse des Grundes dafür, warum Tieck Illusion mit der Realität verschmilzt: „Die Verschmelzung von Illusion und Realität spiegelt Tiecks tiefe Sorge um sich selbst in Träumen wider, also ihm geht es immer darum, in der Arbeit eine Verbindung mit der realen Welt zu suchen.“⁶⁷ Je mehr er von der Existenz des Idealen überzeugt ist, desto tiefer versenkt er seine poetischen und philosophischen Reflexionen in die endliche Realität, weil er es allein hier auffindbar glaubt. Die zeitgenössischen Leser und Zuschauer Tiecks sind an Gottscheds Aufklärungsästhetik gewöhnt. *Prinz Zerbino* bricht die Illusion mit solcher Häufigkeit, dass sie sich kaum an Tiecks kreativen Versuch gewöhnen können. Vielleicht wird das Stück aus diesem Grund von *Der gestiefelte Kater* überschattet.

⁶⁴ Peter Szondi, Friedrich Schlegel und die romantische Ironie, in: Euphorion 48, 1954, S. 397-411, hier: S. 410.

⁶⁵ Vgl. Karl Wilhelm Friedrich Solger, Vorlesungen über Ästhetik. Darmstadt 1962, S. 49.

⁶⁶ Karl Wilhelm Friedrich Solger, Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Bd. 2. Leipzig 1826, S. 513.

⁶⁷ Vgl. Bernhard Greiner, Die Komödie: Eine theatralische Sendung. Tübingen 2006, S. 268.

Die romantische Ironie ist das größte Schaffensmerkmal der Komödie *Prinz Zerbino*. Sie eröffnet dem Werk, dem Künstler und dem Rezipienten immer wieder neue Sinnhorizonte, woraus dem endlichen Werk seine Unendlichkeit erwächst. In diesem Stück reflektiert Tieck die Tradition des Schaffens von Dramen, verspottet die sogenannten erfolgreichen Schriftsteller der damaligen Literaturwelt und glaubt, dass sie die Freiheit des künstlerischen Schaffens einschränken. Er verspottet auch die hartnäckigen, vorurteilsvollen und einfallslosen Leser aus dem Bürgertum. Die Oberflächlichkeit der Zeit nach der Aufklärung und das Spießbürgertum werden ebenfalls kritisiert. Tieck erforscht ständig auf romantisch ironische Weise neue Formen des literarischen Ausdrucks und betont die Autonomie der Literatur. Er bricht die Regeln des literarischen Schaffens, konzipiert sorgfältig das Drehbuch und führt das Publikum dazu, über die Kunst nachzudenken – erst dann kann es den richtigen Weg zum wahren und guten Geschmack finden.